

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

A QUESTÃO ÉTICO-ESTÉTICA ENTRE KANT E SARTRE

Élisson de Souza e Silva

CURITIBA
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Élisson de Souza e Silva

A QUESTÃO ÉTICO-ESTÉTICA ENTRE KANT E SARTRE

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre do Curso de Mestrado em Filosofia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Berlendis de Figueiredo.

Curitiba

2011

A uma mãe*

Que por breve

Existir

Em minha

Mais longa

Existência,

Fez-me

Livre para

Mudar de vez

Os caminhos

Da dúvida,

As confidências

Da razão

E as inquietudes

Do coração.

(*in memoriam)

Resumo: Considerando que Sartre situa a obra de arte, mais especificamente a literatura, de imediato ao nível do imperativo categórico kantiano, e que Kant, por sua vez, eleva o belo como símbolo da moral, o objeto de estudo desta pesquisa é esclarecer se a separação entre ética e estética, para esses dois autores, é mesmo legítima. Se para Sartre a estética está no plano do imaginário e a ética no plano real, como conceber a intersubjetividade sem antes atentarmos para a liberdade na instância prática entre o autor da obra e o público a quem se direciona? Além disso, se a escrita, para Sartre, é a constituição da subjetividade e a leitura um apelo à intersubjetividade, no idealismo kantiano essa cortês solicitação objetiva só tem cabimento com a espontaneidade da reflexão. Para ambos os filósofos, o juízo do leitor, portanto, definitivamente deve ser livre. Porém, essa liberdade, quando da atividade reflexionante, implica em Sartre certa distorção ao aceitar a universalidade estética quase que como um imperativo. Pois é esse juízo reflexionante que Sartre diz imergir no imaginário a fim de interromper a passividade do leitor para torná-lo um ser ativo, se posicionando no mundo para nele agir concretamente. Já para Kant, a universalidade do belo requerida pelo gosto não deve ser entendida como um imperativo, mas um juízo possível na reflexão de cada um. Ora, através desse estudo, veremos que, para ambos, há uma autonomia da estética em relação à ética, porém, não de forma imparcial, mas uma provável derivação estética do campo moral.

Palavras-chave: Estética, Ética, Literatura, Arte, Juízo do Gosto, Engajamento

Abstract: *Whereas Sartre situates the work of art, and more specifically literature, immediately to the level of the Kantian categorical imperative, and that Kant, by his turn, raises the beautiful as a symbol of morality, the object of this research is to clarify whether the separation between ethics and aesthetics, for both authors, it is legitimate. If, for Sartre, aesthetics is at the imaginary plan and ethics is in the real, how to conceive of intersubjectivity without first paying attention to the freedom in the practical instance between the author of the work and the public to whom it is directed? Also, if writing, for Sartre, is the constitution of subjectivity and reading is an appeal to intersubjectivity, in Kantian idealism that polite and objective request is only available with the spontaneity of reflection. For both philosophers the judgment of the reader, therefore, should definitely be free. However, this freedom, when the activity of reflection, implies in Sartre some distortion in accepting the aesthetic universality almost as an imperative. So this is the reflective judgment that Sartre says to immerse in the imaginary in order to stop the passivity of the reader to make him to be an active being, positioning itself in the world to take concrete action on it. As for Kant, the universality of beauty required by the taste should not be understood as an imperative, but a possible judgment in the reflection of each one. Now, through this study, we'll see that, for both, there is autonomy of aesthetics in relation to ethics, but not in an impartial way, but likely an aesthetic derivation of the moral field.*

Keywords: Aesthetics, Ethics, Literature, Art, Judgment of Taste, Engagement

Índice

Introdução	1
I. Literatura e engajamento em Sartre, a estética sob um plano ético	10
II. O desinteresse e a negação do real	26
III. Sartre – do nada ao ser imaginante	34
IV. A literatura e o papel do outro na questão ético-estética	40
V. A intersubjetividade kantiana através da reflexão	49
VI. O sentimento de prazer e o juízo do gosto	57
VII. Forma e finalidade sem fim	61
VIII. Kant e o belo como símbolo do moralmente bom	66
IX. Sartre - existencialismo e liberdade na emancipação literária	74
X. A fruição estética	79
XI. A condição histórica da literatura	82
XII. Kant e Sartre, a estética moderna sob o olhar contemporâneo	91
Considerações finais	99
Referências Bibliográficas	101

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Vinicius Berlendis de Figueiredo que, com paciência, confiança, atenção e rigor, tornou possível a execução desta pesquisa. Agradeço não só por ter me auxiliado desde os cursos da graduação até o Mestrado, mas por sua generosa amizade construída em meio acadêmico. Por ter me instigado a investigar a obra de Kant com tanto rigor e profissionalismo, orientando-me em pesquisa de Iniciação Científica.

Agradeço ao Prof. Dr. Luis Damon Moutinho, por ter me auxiliado em orientações e ter despertado meu interesse em Sartre com provocações reflexivas desde a Graduação, na qual foi meu Orientador de monografia. Agradeço ao Prof. Dr. Leandro Cardim por seus valiosos conselhos durante a banca de qualificação de Mestrado. Agradeço a todos os professores do Departamento de Filosofia da UFPR, principalmente aqueles que me envolveram em grupos de estudos ou eventos afins.

Minha especial gratidão aos meus familiares, em especial meu pai, Bento de Oliveira e Silva, que dispensa mencionar aqui o apoio sempre efetivo que tem me dado.

Agradeço ao apoio cedido pelo Sesc Paço da Liberdade, empresa a qual faço parte da equipe de produção e programação, mais especificamente à Gerente Executiva Celise Niero, por ter sido compreensível pelo precioso tempo que necessitei para o desenvolvimento e elaboração desta dissertação e por ter me envolvido em vários projetos e eventos de ordem filosófica ou acerca das Ciências Humanas.

Por fim, pelas longas conversas e provocações que me envolveram cada vez mais no universo filosófico e contribuíram para ampliar meu conhecimento sobre vários autores e questões do gênero, minha gratidão a todos os colegas que me acompanharam durante esses anos.

“Não existe meio mais seguro para fugir do mundo do que a arte, e não há forma mais segura de se unir a ele do que a arte.”

(Johann Wolfgang von Goethe), *Máximas e reflexões*, XIII, 3.

“Em arte tudo está naquele nada.”

(Leon Tolstói), *O que é arte?*

“A arte é a mentira que nos permite conhecer a verdade.”

(Pablo Picasso)

“Toda arte é completamente inútil.”

(Oscar Wilde) *O retrato de Dorian Gray*, Prefácio

INTRODUÇÃO

Quando Sartre menciona, em *Que é a Literatura?*, que a obra de arte ou literária deve elevar-se imediatamente ao nível do imperativo categórico, um certo estranhamento nos vem em mente, pois fazer menção a Kant, principalmente com esta afirmação, traz à tona uma discussão confrontante no que diz respeito à relação entre ética e estética. Portanto, levantamos aqui uma questão primordial, a qual transitará por toda esta pesquisa: é plausível considerar uma fusão entre ética e estética?

“*Amar e admirar a beleza é vantajoso para o afeto social, e de grande auxílio à virtude, que não é outra coisa senão o amor à ordem e à beleza na sociedade*”.¹ Esta frase é atribuída a Anthony Ashley Cooper, Terceiro Conde de Shaftesbury (1671-1713), filósofo que acreditava existir em nós um senso estético inato, assim como existe um senso moral. Para ele, política e estética encontram-se integradas e agem sobre o homem assim como agem sobre o meio.

Considerando a influência deste autor sobre a obra de Kant e, curiosamente, pela notável aproximação com o discurso de Sartre, nada mais oportuno que introduzirmos brevemente esta pesquisa com algumas reflexões desse pensador inglês, a fim de pleitear um debate controverso a que, mais adiante, nos reportaremos: a relação ético-estética.

Shaftesbury inseriu à sua filosofia o imperativo estoico da ética à estética, partindo da premissa de que “toda beleza é verdadeira”. É em *Solilóquio ou Conselho a um Autor* que irá abordar a relação entre o escritor, seu público e a intervenção da crítica. Baseando-se em Horácio, Shaftesbury considerava que a habilidade de um escritor da Antiguidade se fundamentava em conhecimento e sensatez provindos não só de técnicas artísticas, “*mas de regras particulares da arte, que somente a filosofia expõe*.”² O mesmo filósofo faz, então, uma leitura dos diversos gêneros da escrita desde a Antiguidade, relatando, sobretudo, os gêneros poéticos. A escrita clássica, de forma poética, carregava consigo relatos

¹ SHAFTESBURY, (*Characteristics*) apud Eagleton, T. *A ideologia da estética*, Zahar, Rio de Janeiro, 1990, p. 32.

² SHAFTESBURY, *Solilóquio ou conselho a um autor* (104), tradução livre de Ligia Caselato.

históricos de costumes e características das antigas civilizações. Graças a esses escritos, podemos ter noção da dimensão ética e moral que vigorava naqueles tempos. Se o poeta, homem de valores, não fosse digno e bom, sua arte não seria valorosa e não teria jamais tal grandeza. É através dos escritos clássicos que Shaftesbury reconhece que não podemos apenas conhecer os outros, ou as pessoas daquela época, “*mas o que era mais importante e de maior virtude nelas,*” pois “*nos ensinavam a conhecer nós mesmos*”.³ Esses métodos dramático-especulativos de desenvolvimento da arte poética, ora heróica, ora simples, ora trágica, ora cômica, representava ao homem um espelho dele mesmo⁴ ou, nas palavras de Shaftesbury, um “*vidro refletor para a época*”, de modo que carregavam virtualmente consigo histórias de emoções e sentimentos humanos, despertados por aqueles que tinham em seu gênio a vocação para a escrita. A arte poética da Antiguidade tinha em seu poder a sublimidade em descrever o mundo e encantá-lo ao mesmo tempo. Shaftesbury critica a sua época pela perda desse valor e do potencial artístico reluzente na era Clássica. Segundo suas considerações, o autor de seu tempo tinha o hábito de falar sobre si, articulando sua técnica e humor para se comunicar com o sujeito a quem se endereçava. Porém, o mau uso dessa prerrogativa gerava uma espécie de *coquetismo* modal, conforme relata:

Um autor que escreve em sua própria pessoa tem a vantagem de ser quem ou o que desejar. Não é um certo homem nem possui algum caráter específico ou genuíno, mas adequa-se a cada momento à fantasia de seu leitor, de quem, como agora é moda, constantemente cuida e adula. Tudo gira em torno de suas duas pessoas. (Shaftesbury, *Solilóquio ou conselho a um autor* (104), tradução livre de Lígia Caselato)

Por conta disso, a relação entre o autor e leitor, ora existente na era clássica, havia desaparecido. Falar de si, nesse ímpeto, era excluir o diálogo a ponto de omitir a universalidade humana. Para Shaftesbury, assim como o pintor que ao retratar uma batalha reproduz em sua obra diferentes figuras que representam gestos, hábitos e realidades de povos distintos, o escritor deveria fazer o mesmo, relatando não apenas seus próprios costumes, mas coletivamente a sociedade e a proporção histórica nela contida, sabendo, acima de tudo,

³ Idem, (104).

⁴ Observaremos um apontamento análogo a Sartre, mais adiante.

dialogar.⁵ Shaftesbury denomina *artista moral* esse escritor que imita a criação da estrutura e forma interna de seus semelhantes com tamanha harmonia e engenhosidade a ponto de, através da alteridade, poder conhecer a si mesmo. Ora percebemos que o estreitamento entre ética e estética faz seus rumores já no projeto intencional da produção. Se por um lado o escritor deve enaltecer seu processo criativo, de outro, deve fazer-se notar não só pelo leitor, mas pela crítica. Para Shaftesbury, que se baseava na crítica surgida na Antiguidade, inclusive elogiando a rigorosa metodologia sofista, os críticos são os apoios e os pilares da construção literária.

Conforme veremos em análise histórica de Sartre, Shaftesbury examina a situação dos escritores de sua época, fazendo uma severa crítica principalmente no que diz respeito à influência externa que os artistas recebiam e que indiretamente transpunham a sua arte. A *arte verdadeira*, porém, para ele, não deve provir somente da persuasão da crítica ou de qualquer agente externo, quer seja autoridades ou público; a arte verdadeira nasce da *liberdade* e técnica imanente no gênio artístico. E é daí que Shaftesbury afirma que o escritor dotado de habilidade chama o mundo para si, e não simplesmente se adéqua a ele, revelando sua fragilidade perante ele.

O que é mais evidente nas acusações de Shaftesbury é que os escritores de sua época encontravam-se completamente acomodados e vulneráveis ao gosto público, e assim modelavam sua arte conforme a genialidade passiva e estática daquele tempo: “*Hoje em dia a audiência faz o poeta, e o editor o autor; com proveito para o público, (...)*”⁶ Essa acusação shaftesburiana e seu olhar sobre a deficiência e prejuízo assumido pelos autores em sua condição passiva, que há muito se distanciaram do espírito altivo dos clássicos, nos é assaz proveitosa para então decorreremos sobre a análise estética de efeito comunicativo e moral, que mais adiante será refletida em Sartre.

Para Shaftesbury, o poeta deveria recorrer aos filósofos a fim de se tornar mestre nos tópicos comuns de moralidade. Os poetas, os escritores e os artistas em geral, deveriam, na concepção shaftesburiana, potencializar suas idéias concebidas de seus intelectos e de especulações filosóficas, a fim de aperfeiçoar

⁵ SHAFTESBURY, *Soliloquio ou conselho a um autor*, (Parte I, Seção 3, § 106-108).

⁶ Idem, (§ 139).

a mente e o entendimento; um olhar substancial para dentro de si mesmo, um encontro com seu interior, um mistério que habita o individualismo do sujeito e que se revela na criação artística, ora, um caminho que leva à sabedoria. O gênio não só se distingue pela sua genialidade técnica e originalidade, mas pela inteligência de seu pensamento. A exemplo de Platão, Shaftesbury acreditava que o artista deveria ser um entusiasta, e tanto o escritor quanto o artista deveriam se questionar para poder se fazer expressar, descobrir o ser humano em sua totalidade, sua imensidão e riqueza de sentimentos que se extravasam ao comunicar. Tal é a moralidade que carrega esse ser singular em seu ofício. Shaftesbury, por isso, responde a questões muito adiantadas dentro do universo estético (questões essas que estarão em evidência na teoria sartriana sobre a literatura), elevando o gênio ao *status* daquele que tem a partir de si o poder de mobilizar o mundo. O contemplador da obra de arte, por sua vez, pode elevar seu espírito à idéia do bem, pois a percepção de belas formas sensíveis eleva o espírito progressivamente às formas inteligíveis e influi no comportamento humano, por conseguinte, tem efeito sobre a sociedade. Com isso, Shaftesbury quer dizer que o belo sensível é o reflexo do belo moral, o que pode remeter a uma possível verdade intelectual. Eis aqui um ponto de notável influência exercida à questão kantiana do belo representado como símbolo da moral.

Deixando agora Shaftesbury, e ainda nos reportando ao século XVIII, conferimos que a arte nessa época recebe uma conotação teórica e exerce, em paralelo, uma efetiva participação crítica filosófica que será responsável pela criação de novas concepções do belo e por um novo campo da filosofia: a Estética. Esta disciplina foi primeiramente estudada por Baumgarten (1714-1762), tendo em sua gama teórica um amplo desenvolvimento nas filosofias de Kant e Hegel. Várias ciências, antes disso, se vinculavam e norteavam a problemática conceptual da estética e do gosto. Suas teorias correspondiam a uma *práxis* e, portanto, pretendiam estabelecer normas e diretrizes para a produção artística, idealizando formas e definindo cânones para a arte em geral.

Em Baumgarten, embora fique claro a distinção entre o inteligível e o sensível, parece não haver uma separação perene entre *arte* e *moral*. Tanto que, baseando-se em Horácio, a certa altura afirma: “*Mas a verdade estética busca tão somente aquela possibilidade moral que se apresente ao análogon da razão sob*

a apreciação dos sentidos. Esta é a VERDADE MORAL, como ensina Horácio, (...).⁷ (grifo meu)

A Estética de Baumgarten está fundamentada na *mimesis*. Por mais que haja invenção (o que considera invenções utópicas) somada ao talento do artista, a arte, bem como a poesia, é produzida se baseando em idéias de reproduções pré-concebidas pela imaginação. Aos olhos de Baumgarten, o objetivo da estética, como *nova ciência*, visava à perfeição do conhecimento “sensitivo”; que, em alguns momentos, será entendido como conhecimento intuitivo.

O historiador de arte Giulio Carlo Argan, em leitura de Baumgarten, delimita o terreno da estética inserindo-a entre a moral e a lógica:

(...) é uma filosofia da arte, o estudo, sob um ponto de vista teórico, de uma atividade da mente: a estética, de fato, se situa entre a lógica, ou filosofia do conhecimento, e a moral, ou filosofia da ação. É também, notoriamente, a ciência do “belo”, mas o belo é o resultado de uma escolha, e a escolha é um ato crítico ou racional, cujo ponto de chegada é o conceito. ⁸ (grifos meus)

Embora Argan não desenvolva sua argumentação com esmero nesta descrição, e seja assertivo em suas palavras, isto não quer dizer que essa sua afirmação concorde com a de outros teóricos, principalmente no que se refere à obtenção de um conceito através do belo ou em situar a estética entre a lógica e a moral. É fato que a estética do século XVIII teve um encontro com a lógica. A busca de um conhecimento puro se encontrava com a intuição artística para utilizar seus critérios a fim de se compreender a natureza do belo. Não obstante esse casamento entre sentimento e lógica, iniciado por Baumgarten, trouxesse uma melhor análise e sutileza no caráter evolutivo do belo, a arte é conduzida a uma rigidez racional e submetida a um estudo criterioso, a fim de que se comprove sua autenticidade. Todavia, de um lado, a arte poderia estar perdendo a sua representatividade de prazer ou desprazer que desperta no homem o conteúdo emotivo. De outro lado, a arte ganhava uma conotação superior por envolver todo um estudo acerca de seus estatutos. Essa conduta investigativa recebeu uma forte influência de Descartes, pela forma estrutural de sua filosofia.

⁷ BAUMGARTEN, A. G. *Estética – a lógica da arte e do poema*, Vozes, Petrópolis, 1993, p. 126 § 435;

⁸ ARGAN, J. C. *Arte Moderna*, cap. 1 “Clássico e Romântico”, 1988, p. 21 e 22.

Seu legado influenciou ativamente o pensamento literário do Esclarecimento, que fez surgir uma literatura de sentimento. O homem que apelava à razão agia racionalmente, e o homem da emoção agia conforme seu desejo e necessidade espiritual e material. É neste último, mais que no homem da razão, que haverá a prefiguração do movimento romântico, conforme a análise de Hauser.⁹

Considerando que existem leis universais para a natureza, uma das questões centrais da Estética era definir as leis universais e axiomas que regem a arte partindo do pressuposto que o belo tem a capacidade imediata de atribuir valor universal. Essa universalidade é encontrada na peculiaridade de uma única obra de arte, na qual o juízo reconhece as particularidades que a fazem incomparável. Mesmo havendo uma separação evidente entre gosto, moralidade e cognição, Kant reconhece a importância filosófica do gosto. Para ele, o gosto é subjetivo, portanto, não seria admissível o uso de um único critério para o julgamento de uma obra de arte, sendo que tanto o artista quanto o público atribuem valor à obra consoante suas experiências e particularidades. Neste aspecto, seria embaraçoso conceber uma universalidade para o juízo; do mesmo modo, tornar-se-ia irrealizável prosseguir no estudo sem recorrer aos procedimentos lógicos e científicos. Kant pretenderá então esclarecer um juízo estético que possa ser compartilhado por todos.

Mas como entender, frente à subjetividade, a estética a ponto de se atribuir a ela um juízo que possa ser compartilhado por todos? Primeiramente, devemos considerar que a experiência estética provém da idéia de beleza que é, também, uma idéia universal da razão, ou seja, mesmo o gosto variando em cada sujeito, o *sentimento* do belo é universal. Para o teórico Hans Robert Jauss, que mais adiante nos auxiliará na compreensão teórica de Sartre, a estética, em seu sentido tradicional, pode ser interpretada através de três conceitos que a definem plenamente e descrevem historicamente o prazer estético, são eles: a *poiesis*, a *aesthesis* e a *catharsis*. A *poiesis*, no sentido peripatético, pode ser entendida como um processo fundamental da experiência estética produtiva, ou seja, a qual admite que o homem satisfaz sua necessidade de ser-estar no mundo através da produção artística. A *aesthesis*, por sua vez, baseando-se não em Aristóteles,

⁹ HAUSER, Arnold; *História social da literatura e da arte – tomo II*, Editora Mestre Jou, São Paulo, 1972, p. 520-530.

mas em Baumgarten, corresponde à experiência de prazer obtida através da percepção sensitiva e do sentimento, sem haver interesse empírico. E, por último, a *catharsis*, que denomina o prazer produzido por estimulação oratória ou poética a qual pode transformar sentimentos e libertar a mente daquele que observa a obra: o espectador.¹⁰ O que está implícito aqui é a interação do modo de produção, a receptividade e a comunicação (possível) da obra, e é aqui que encontramos uma proximidade à investigação de Sartre, e até mesmo em relação a Kant. Pois se entendermos que é possível haver uma relação comunicativa na arte, não que isso seja um apelo necessário por parte do criador, isso implicaria reconhecermos a existência de uma relação ética na experiência estética. Destarte, para entendermos o porquê então da separação entre a Ética e a Estética, vejamos o que isso pode significar ao analisarmos as relações entre um filósofo moderno (Kant) e um contemporâneo (Sartre).

Propor, porém, uma pesquisa relacionando dois filósofos de épocas distintas exige certa cautela, ainda mais ao analisar uma temática controversa em sua construção histórica (no caso: idealismo *versus* fenomenologia, não obstante esta última trazer ecos da filosofia transcendental).

De outro viés, visto que mudanças consideráveis na arte e na filosofia, desde a época moderna até a contemporânea, são notórias, um exame comparativo entre dois importantes filósofos que marcaram rupturas radicais na história da filosofia poderia melhor esclarecer em que medida as disparidades de conceitos teóricos tiveram sentido na prática, visto que ao tratarem desse diálogo antigo, conforme apreciamos em Shaftesbury, qual seja “ético-estética”, ambos já possuíam complexos e extensos escritos teóricos, mesmo em outras esferas, que edificavam e sustentavam suas teses. Além disso, analisaremos, também, as diferentes condições e situações de épocas divergentes entre os autores, a fim de realizar considerações pertinentes, sem o intuito de favorecer um ou outro, mas criteriosamente entendê-los em seus contextos e, principalmente, em suas abordagens em torno das artes.

¹⁰ Para Jauss, não há hierarquia entre essas categorias e a experiência estética não pode ser reduzida a uma única delas. (JAUSS, H. R.; *Aesthetic experience and literary hermeneutics – theory and history of literature, volume 3*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, p. 35).

Não esperamos com esse estudo apenas entender a questão da distância e limites entre ética e estética, mas interpretar melhor a arte e a literatura em todo seu contexto objetivo e subjetivo, e observar a concepção fundamental da estética moderna (que em Kant estava ganhando mudanças que marcariam todo o percorrer da disciplina) em relação à concepção fenomenológica de Sartre, que, por sua vez, teve papel singular tanto na filosofia contemporânea quanto na literatura, e que exerceu papel considerável no pensamento político-social. Ora, antes de estreitarmos a pesquisa, consideremos a princípio alguns embates que serão aqui elucidados: se, para Kant, a finalidade sem fim põe fim à finalidade objetiva da representação de perfeição platônica, pois não há mais um conhecimento ligado à finalidade objetiva que suscite o prazer, para Sartre, por sua vez, o espectador (ou o leitor) afasta a possibilidade da finalidade sem fim por ser ele mesmo um fim ainda a criar, retirando o domínio que o autor tem antes, por essencialidade, sobre a obra. Sartre, contrariamente à tradição convencional das teorias estéticas ou artísticas em geral, não coloca a literatura no mesmo plano da arte, ou seja, a literatura não é, para ele, uma linguagem da arte, pois ela se ocupa de signos que representam o mundo concreto através de significados, e a arte, com todas as suas possibilidades, pode ser puramente informal ou meramente abstrata, o que equivale dizer: não-significante.¹¹ A literatura, ao contrário da filosofia, não se utiliza de conceitos, portanto, pode descrever o homem como sujeito universal concreto. Se, por outro lado, observarmos que nas várias linguagens artísticas ocorre correspondência entre as intersubjetividades – artistas x espectadores, escritor x leitor – perguntamos se existe também aí correspondência entre ética e estética. Com efeito, como descartar então a possibilidade ética quando analisamos a relação existente entre autor, obra e público? E, além disso, se há mesmo para ambos uma separação entre ética e estética, por que para Sartre a estética está sobre um pano de fundo da ética, ao passo que para Kant, no final da primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, este eleva a arte como símbolo da moralidade, remetendo a estética ao campo da ética? Será no desenvolver do estudo, considerando que

¹¹ “Um objeto é significativo quando visa, através dele, um outro objeto, e “neste caso o espírito não presta atenção no próprio signo: ele o ultrapassa em direção à coisa significada” (L’artiste e sa conscience, em *Situações IV*, p. 30 tradução Thana Mara – Sartre e a Literatura Engajada, p. 25.).

não pode haver arte e literatura sem haver liberdade das partes, que observaremos a Estética, em vários momentos, conversando com a Ética. É esse paradoxo que, em meio aos estudos de ambos e mais aqueles que auxiliem essa investigação, pretendemos analisar, desde o processo de criação até a intersubjetividade envolvida na arte e na literatura.

Ao longo de todo o texto predominarão as obras cujas abordagens tratam com mais afinco a proposta desta pesquisa, quais sejam: *Crítica do Juízo*, de Kant, e *Que é a Literatura?*, de Sartre. O conjunto das demais obras será frequentemente mencionado e trazido à reflexão ao longo do texto.

I. Literatura e engajamento em Sartre, a estética sob um plano ético

Ao estudarmos Sartre, devemos considerar uma época hostil para as suas reflexões que, além de influenciar seus primeiros estudos, irá decretar uma segunda fase a este filósofo.¹² Prisioneiro da Alemanha na Segunda Guerra Mundial, Sartre inicia sua corrida esquerdista ao lado de companheiros existencialistas. A exemplo de Heidegger, Sartre enxerga a miséria da humanidade. O homem em desencanto vivendo num mundo absurdo e incompreensível, com suas leis morais obsoletas e não fazendo bom uso da razão, não sabe utilizar da própria ação para que possa adaptar-se à existência. Com efeito, em suas obras de ficção, teatro e ensaios - formas práticas de manifestar seu extenso conteúdo teórico - Sartre insere personagens com comportamentos que revelam inquietude, pouco comuns e com certa antipatia àqueles dotados de conduta tradicional. Essa ausência de otimismo pode ter ocorrido por influência de sua infância conturbada, descrita em *Les Mots*, mas a conjuntura de sua época foi fator determinante para o desenvolvimento de seu pensamento.¹³ Embora utilizasse as linguagens da literatura e dramaturgia para *criar* e refletir acerca desse universo perturbador que o rodeava, reivindica à literatura o engajamento, rompendo com a tradição teórica de ordem estética e trazendo uma nova perspectiva na difícil aceitação da confluência entre ética e estética. Ora, para entendermos o porquê do vínculo entre engajamento e literatura, é preciso entendermos um pouco da questão ética então relacionada.

Para Sartre, o sujeito é e se constitui de ação. Ao agir constitui a qualidade do agir. O ato de escrever, aqui reputado como ação, é uma estrutura da consciência, só que o ato da escrita, não é consciente dele mesmo, pois assume a consciência ativa das palavras enquanto elas surgem através da pena.¹⁴ Como ato criativo, escrever e ler tem propriedade de atuação. E nesse sentido, a consciência reage na integridade da ação:

¹² Assim como Kant que escrevia numa Europa fervorosa em época de revolução.

¹³ THODY, P. *Sartre, uma introdução biográfica*, edições Bloch, Rio de Janeiro, 1974, p. 20.

¹⁴ SARTRE, J.P. *Esboço para uma teoria das emoções*, L&PM, Porto Alegre, 2006, p. 59.

(...) a ação como consciência espontânea irrefletida constitui uma certa camada existencial no mundo, e que não há necessidade de ser consciente de si como agente para agir. (...) uma conduta irrefletida não é uma conduta inconsciente, ela é consciente dela mesma não-teticamente, e sua maneira de ser teticamente consciente dela mesma é transcender-se e perceber-se no mundo como uma qualidade de coisas.¹⁵ (SARTRE, 2006, p. 59)

Mas teria a arte, enquanto ato criativo, algum papel no exercício existencial? Teria o escritor, em seu exercício intelectual, algum reflexo emancipável do homem? Se nos basearmos em investigações históricas, como veremos mais adiante, observaremos o caráter libertário da literatura. Do clérigo à nobreza, da nobreza à burguesia e desta para o povo. Os intelectuais do Esclarecimento foram, para Sartre, os antecessores dos intelectuais contemporâneos, pois são notórias as suas condutas prescritas por um imperativo ético. Todavia, o intelectual do Esclarecimento, ao passar à corrente burguesa, se transforma em especialista (cientista). O saber filosófico contribui para o progresso e forma a classe burguesa juntamente com a formação do intelectual especializado. O cientista se vê herdeiro da reivindicação intelectual; herdeiro da universalidade do saber formado pelo pensamento burguês. O especialista é um *técnico do saber prático*¹⁶ em via de ser um intelectual quando percebe a composição de classes e suas inserções sociais (classe dominante *versus* classe dominada). Entretanto, o próprio intelectual foi recrutado por esse sistema. Um farmacêutico, por exemplo, enquanto cumpre seu trabalho, pode considerar que suas pesquisas favorecem exclusivamente à humanidade e o universo da ciência farmacêutica, porém, indiretamente está colaborando com alguma “universalidade formal” que acaba por se resumir às marcas ou patentes. Há então um valor particular inserido no seu saber que é roubado por este sistema. Quando, pois, o *técnico do saber prático* avança o seu saber para especular o sistema particular, ele está se enveredando para um lugar em que não é desejado. Mas isto caracteriza, na visão de Sartre, a passagem de *técnico do saber prático* para o intelectual, este é um ser que viola as regras da classe que o controla; adquire um mandato crítico não outorgado pela classe dominante e nem pela classe dominada. Ao *técnico do saber prático* não restam vínculos orgânicos com ambas as classes, pois este se emancipa da opinião comum. Essa desvinculação com

¹⁵ Idem, p. 62.

¹⁶ Termo cunhado por Sartre em *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.

qualquer segmento lhe gerará uma noção de universalidade real. Doravante, será um indivíduo real que se encontra em sua singularidade (unidade dentro da totalidade – por exemplo: Pedro (um) é músico (alguns) que é mortal (todos)). Este ser singular tem a condição de construir a sua tarefa, algo a fazer e comprometer-se com esta possibilidade, enfim, engajar-se. Um ser absoluto com liberdade absoluta e radical. A partir daí obtém a visão dialética de se inserir na história, ou seja, na totalidade, ora adquire um dever de razão que é esforçar-se para apreender o universal concreto que ainda não existe. O imperativo ético é a possibilidade dessa construção de universalidade real. Porém, um intelectual que abandona o singular e defende a universalidade de classe, por engajar-se em trabalhos específicos de classes, é um falso intelectual ou um “intelectual orgânico” (a serviço do Estado, Igreja, partido, etc.).

Sendo assim, o intelectual corre risco em ambas as classes. De um lado, é um traidor crítico, taxado de pequeno-burguês, do outro, na classe proletária, é um traidor em potencial. É através do exercício da liberdade que o intelectual opta pela universalidade concreta ou abstrata. Sua liberdade é indesejada entre as classes. O intelectual vive então em constante tensão. Mas para ele, é preciso decifrar a ideologia e defender sua liberdade que é inerente ao ser. A subjetividade tem que furar o sistema e ir contra a tensão objetiva da história. Eis que então, para Sartre, surge a arte como única razão de ser. É através dela que nos opomos à incompletude da existência e à inquietude da vida. Embora Sartre reivindique o engajamento às artes, é na literatura que irá constatar seu potencial constituinte e revelador de valores. E é pela “passagem” ao mundo que a literatura se distingue das outras artes, pois ela, através da prosa, compromete o escritor com aquilo que está decidido a escrever. E pelo caráter singular do signo designar algo é que faz da prosa, para além de seus efeitos estéticos, uma “comunicação”, pois a fala tem sempre um destinatário: o outro. Por ser uma fala ou expressão, quase que um diálogo, a literatura tem esse efeito de “passagem” ao mundo mais evidente que as outras artes. Por isso, Sartre irá formular três perguntas, ainda no início do *Que é a literatura?*, direcionadas ao escritor. A primeira trata-se da finalidade da ação (da escrita). Se o escritor não é somente uma “testemunha” do mundo, pergunta-se a ele: “*com que finalidade você*

escreve?”¹⁷ E como não se pode escrever sobre o mundo todo ao mesmo tempo, essa ação é situada, ou seja, o prosador escreve sobre um aspecto do mundo, decidindo tratar sobre um determinado assunto e não de outro. Este envolvimento com tal assunto, este interesse que o provoca, irá suscitar que o desvele também ao público leitor, a fim de provocar *mudanças no mundo*.¹⁸ Mais uma vez, através do leitor, a literatura não só estimula uma ação, mas ela é ação. Daí Sartre formula a segunda e a terceira perguntas: “*que aspectos do mundo você quer desvelar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvelamento?*” e “*por que falou disso e não daquilo?*”¹⁹ Ora, optar por um determinado aspecto do mundo é se calar diante de outros. Porém, Sartre considera o silêncio ainda como um momento da linguagem. Essa recusa de qualquer outro assunto “*ainda é falar*”.²⁰ Com efeito, podemos observar que a escolha do que irá se falar exige que uma *situação* anteceda o escritor como ser-no-mundo. Essa situação lhe propõe a essência do conteúdo de sua criação. O mundo já lhe é dado e está aí necessariamente e essencialmente. Por isso, o escritor toma a mundaneidade como parte constitutiva de sua obra, ele tem por ato o efeito de designar o mundo, mas um mundo comum a todos, o mesmo mundo que diz respeito à condição de ser. Entenda-se por “designar” não uma representação ou imitação, mas quase que uma descrição “desveladora”, todavia ficcional. No jogo entre o real e o irreal, o percebido e o imaginário, a obra tem que ser inventada para ser imaginada. Ora, nada mais coerente que a sujeição à mundaneidade de sua época, pois é em seu tempo que a experiência está presente e é ele o constituinte de seus valores. Sua época é a condição de sua existência e que se pode exercer sua liberdade para se fazer presente. Seria como que uma ingratidão com a história, que lhe trouxe ali, não comprometer-se com o seu tempo. Isso para Sartre é o “engajamento”, uma consciência refletida sobre a situação que irá estender-se em uma vontade e uma decisão. Consequentemente, o escritor reflete sua posição no mundo na medida em que desvela ao público leitor o próprio mundo. Para Sartre, o engajamento não é uma proposta, mas é um efeito lógico derivado do próprio

¹⁷ SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 19.

¹⁸ Notemos aqui a semelhança com a reivindicação e o propósito de Shaftesbury ao escritor.

¹⁹ Idem, p. 20. (substituição das palavras “desvendar/desvendamento” por “desvelar / desvelamento”; modificação da tradução sugerida por Luiz Damon S. Moutinho)

²⁰ Idem, p. 22.

eidos da literatura, ou seja, ou a obra é engajada, ou a mesma não faz sentido, pois a palavra por si só é ação. Mas entendamos melhor a divisão entre arte e literatura, proposta por Sartre, a fim de que possamos esclarecer qual implicância ética isso traz à literatura, desde a produção ao ato contemplativo.

Na medida em que, para Sartre, há uma divisão entre metafísica e ontologia, de igual modo ele separa a filosofia da literatura, pois esta trata do singular e aquela trata do universal. O singular é sempre a manifestação do universal. Se a filosofia elucida a experiência concreta com conceitos universais em que o sujeito é situado no mundo, a literatura é a singularidade exigida por tal situação concreta do universal. Uma história narrada, por exemplo, pode representar um mundo que faz sentido à filosofia. E enquanto a filosofia se ocupa de conceitos, a literatura se ocupa de criação. Uma obra filosófica se contesta através de conceitos ou lógica. Já uma obra literária não se contesta, pois cria-se em cima dela na medida em que se interpreta o que se lê. Para Sartre há uma diferença de essência entre a literatura e as outras linguagens artísticas, estas por lidarem diretamente com as coisas e aquela, através dos signos, por nos reportar em direção às coisas; é exatamente daí que irá partir a fundamentação de sua teoria sobre literatura e engajamento. Sartre, sendo um filósofo que refletiu mais a ética à estética, irá valorizar singularmente a literatura, priorizando-a em relação às artes, por exigir dela o engajamento. Por isso é correto afirmar que, em Sartre, a literatura não deve partir da ética, mas chegar a ela.

Mais uma vez em *Que é a Literatura?*, Sartre primeiramente apresenta a essência (*eidos*) da literatura perguntando: *Que é Escrever?*. Para uma discussão bem elaborada sobre literatura, é preciso reconhecer os recursos que a constituem e que a fundamentam. Sartre parte do universal (o que é escrever? – *primeiro capítulo*) e vai para o singular (situação do escritor em 1947 – *quarto e último capítulo*). E na medida em que discorre sobre o que é escrever, demonstra a distinção entre a literatura e as outras linguagens da arte, destacando naquela a relação que se tem enquanto signo e significado.

Primeiramente, Sartre parte do princípio de que a linguagem situa o homem, pois *“ele as manipula a partir de dentro, sente-as como sente seu corpo, está rodeado por um corpo verbal do qual mal tem consciência e que estende sua*

ação sobre o mundo.”²¹ Neste sentido, o homem não se utiliza das palavras para falar, mas fala por meio delas e está dentro delas. Sartre compara a linguagem e as palavras com o corpo. Temos consciência não-tética do corpo e dos signos enquanto vivemos - o signo “*é estrutura essencial*” do corpo. E tanto é verdade que temos a consciência do signo que de outro modo não poderíamos compreender a significação.²²

Na prosa, a palavra “*arranca o prosador de si mesmo*”, lançando-o no mundo através de signos e significados. O significado é transcendente ao signo, pois as palavras são como “vestes” empíricas das idéias e pensamentos. Vale frisar que para Sartre as palavras não são objetos ou utensílios funcionais para a linguagem, mas elas designam os objetos e o mundo imediatamente, e, conseqüentemente, alteram o mundo nomeando o que há nele. Por isso, falar e escrever significa agir. Além disso, conforme observa Franklin Leopoldo e Silva, a palavra traz a “*carga subjetiva da produção de um significado absolutamente direto*”.²³ Com efeito, no conjunto desses signos - o contexto - sentimentos intersubjetivos são compartilhados entre o autor e o leitor, o que significa dizer que há uma relação entre produtor e receptor. As palavras agrupadas numa ordem consensual elaborada pelo escritor podem portar sentimentos de ódio, amor, desgosto, felicidade, que a partir da apreensão do leitor estabelece-se uma comunicação expressiva de afetividade e emoções, sejam elas boas ou ruins. Por isso a prosa é sempre transitiva. A partir do momento que esses signos são apreendidos por leitores, o uso que se tem deles pode tomar múltiplos rumos, a ponto de o autor não mais reconhecer suas palavras, ou sua criação ou mesmo seu pensamento, no meio social que fora expandido. Ora, sabendo que as palavras partem da reflexão, tanto do autor como do leitor, é legítimo afirmar que elas, as palavras, constituem a realidade, ou melhor, enquanto representam as coisas elas significam ação, ou melhor, elas são ações.

Através do exercício mútuo de produção e receptividade na produção reflexiva de significações, a necessária liberdade intersubjetiva estabelece um encontro profícuo com o imaginário. Porém, a transitividade literária depende da

²¹ SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 14.

²² SARTRE, J. P. *El ser y la nada*; Ed. Losada, Buenos Aires, 1966, p. 417 (T.A.).

²³ SILVA, F.L. *Literatura e experiência histórica em Sartre: o engajamento*, in *Revista Dois Pontos*, vol. 3, número 2 – Sartre, outubro de 2006, p. 70.

reciprocidade das liberdades. Mas o que dizer da arte e suas diversas linguagens? Para Sartre, as artes não são paralelas, pois existem, em cada uma, metodologias e condições fenomenológicas distintas. As cores e os sons já são por eles mesmos abstrações, são coisas em si. Os signos não se convertem em coisas; as palavras, por exemplo, antes de serem elas belas ou não, devem ser verdadeiras ou não. A palavra, conforme ela define, é um signo que se atribui a algo distinto dela e é signo distinto de significação; as palavras, neste sentido, exercem influência na concepção do real, pois nenhuma coisa permanece a mesma depois de nomeada. Se, por outro lado, compararmos a literatura com as linguagens da arte, perceberemos a não existência desse imediato transluzir entre signo e significado. Com a cor, por exemplo, ocorre o contrário, ela não significa algo, pois já é o objeto, assim como o som também é a própria coisa em si. As cores melancólicas de um rosto numa tela de Rembrandt ou o céu amarelo angustiante de Tintoretto, tanto um como outro podem expressar tais sentimentos, porém, estes não limitam a coisidade de um rosto ou do céu, pois ultrapassam tais significados e escapam a uma total decifração. Do mesmo modo ocorre com a complexa linguagem da música, que em melodias de vivacidade ou nostalgia seus sons, quando em sucessão, não representam múltiplos significados, mas nos conduzem a sentimentos inefáveis. Portanto, seria um equívoco exigir do pintor ou do músico um comprometimento, como se exige do autor. É neste sentido que é correto afirmar que a pintura, a música e a escultura são consideradas por Sartre como artes não-significantes. A poesia, apesar de lidar com palavras, e, por ser “arte” significativa, na opinião de Sartre, não está para o engajamento como está a prosa. A prosa é transitiva, pois o escritor se utiliza dos signos para se reportar a alguém ou ao mundo. Já a poesia é intransitiva, pois o mundo é representado através de signos pelo poeta. Portanto, não se deve exigir do poeta comprometimento como se exige do prosador, porque as palavras nada mais são para ele do que coisas. Para Sartre, os poetas não querem nomear coisa alguma, recusam o “*perpétuo sacrifício do nome ao objeto nomeado.*”²⁴ Por isso a poesia tem por atratividade o seu desapego com a essência da palavra, o seu jogo com as palavras é que atrai, a coisidade das palavras é o essencial ao poeta que as domina com livre espontaneidade no ato da criação. Ele as utiliza,

²⁴ SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 13.

até mesmo, como imagem, brincando com suas disposições no papel, e tem total liberdade de fazê-lo, pois o poeta cria uma nova natureza para a linguagem. Na poesia o significado é tornado coisa, e ele é “naturalizado” como são as palavras, pois brotam naturalmente no mundo, que, por sua vez, é representado pela linguagem.

A literatura (ou prosa) difere da poesia, porque a linguagem, enquanto prosa, deve se situar reciprocamente no mundo entre o autor e o leitor, do contrário, seria poesia, e seria o que Sartre chamaria de momento de respiração do autor: o poeta, que por ordem dessa específica linguagem volta-se a si mesmo, representando-se numa solidão narcisista, realiza um movimento de expansão e contração, uma dilatação e retração da expressão.²⁵ Ora, a poesia vem trabalhar com o ritmo, a sonoridade e o aspecto visual dos seus versos sobre o papel. Portanto, a poesia *representa* um significado, mas não o expressa como faz a prosa, pois está mais preocupada com a tônica da palavra ao teor da frase.

Ao ler um livro, não *percebo* seu conteúdo literário através dos signos, pois avanço até outro real, como que para outra dimensão, deixando de perceber as coisas. Dependo dos signos mas não os percebo durante o ato da leitura. Por meio das palavras vai-se direto às coisas, pois se referem diretamente ao objeto nomeado. Destarte, na prosa as palavras são, por essência, utilitárias, pois o prosador se serve das palavras para se expressar e narrar. É por essa razão que o prosador deve ter responsabilidade ao utilizá-las, pois lidando com palavras, lida com o mundo. E como o escritor é dotado de liberdade e autonomia para criar, o valor de sua obra é a responsabilidade total que ela implica. Essa responsabilidade de escrever engajadamente pode ser, às vezes, a de se submeter a riscos sérios ou simplesmente a de ferir sua reputação, como mencionou Camus, já alertando os fatos de sua época: “*Criar, hoje em dia, é criar perigosamente. Toda publicação é um ato, e esse ato expõe às paixões de um século que não perdoa nada*”.²⁶

Assim, considerando a prosa como um aglomerado de signos que nos leva direto às coisas, Sartre entende que a obra literária não é arte, mas

²⁵ SARTRE, J.P. *Situations, IX*, Gallimard, França, 1972, p. 61.

²⁶ Discurso pronunciado por Camus no ato do recebimento de seu prêmio Nobel, em 1957. (CAMUS, Albert, 1965. *Discours de Suède. In: Essais*. Paris Gallimard. – *apud*: DENIS, B. *Literatura e engajamento, de Pascal a Sartre*, Edusc, Bauru, 2002, p. 48).

contempla uma dimensão estética, pois além de elevar-se ao plano imaginário, é lá que está a beleza. É no imaginário que o leitor é conduzido ao prazer, não só pelo que se lê, mas pelo texto bem escrito e seu estilo. Porém, o prazer estético na leitura só existe por acréscimo ao texto. E é por esta razão que o estilo literário, não obstante dê valor à prosa, não deva vir antes que o tema ou conteúdo a ser produzido, ele deve acontecer sem que no ato da leitura o leitor o perceba. Sartre elucida que na literatura “o prazer estético só é puro quando vem por acréscimo”.²⁷ Do contrário, não seria exagero julgar o texto pela sua retórica.

Embora Sartre rejeite a subsunção da literatura à entidade chamada Arte, como se fosse uma única substância que contempla múltiplas linguagens, a irrealização é fator peremptório para a contemplação estética de quaisquer linguagens, sobretudo, a literatura. Na dramaturgia, Sartre toma como exemplo o personagem Hamlet, de Shakespeare: o choro do ator representando Hamlet é um *analogon* de lágrimas irrealizantes. O ator deve se irrealizar inteiramente para transfigurar a qualidade totalizante do personagem. Já o dramaturgo, por sua vez, “apresenta ao homem o eidos de sua existência cotidiana: sua própria vida, de uma forma que enxerga como quem estivesse de fora.”²⁸ Quanto ao público, para se chegar à obra em si, atingir seu estado contemplativo, deve-se antes passar pelo ator e pelo cenário, como que se fundisse a eles na totalidade da peça. Neste caso, resta claro que a dramaturgia depende desses recursos determinantes para a apreciação do todo, assim como a pintura depende da tela e das tintas, e uma ópera musical, se não for exagero aqui exemplificar, depende de muito mais para se concretizar enquanto objeto estético.

A música é uma linguagem diferente, conforme Franklin Leopoldo e Silva comenta,²⁹ ela “é” por si própria; independente do modo que se escuta, ela não existe em lugar algum, mas ela é. A Sétima Sinfonia de Beethoven, por exemplo, para se fazer presente, depende de músicos, instrumentos, sala de concertos, mas ao ser tocada, ela transporta a nossa consciência imaginante fora do mundo.

²⁷ SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 22.

²⁸ Daí Sartre faz um elogio à genialidade de Brecht, confiando sua admiração pela peça “Mãe Coragem” que relata o cotidiano dramático de pessoas não burguesas, podendo facilmente erigir o drama ao mito. SARTRE, J.P., *Itinerário de um pensamento (entrevista concedida à New Left Review 58, novembro-dezembro de 1969)* in *Vozes do Século – Entrevistas da New Left Review*, da organização de Emir Sader, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1997, p. 221.

²⁹ LEOPOLDO E SILVA, F. *Ética e literatura em Sartre – Ensaios introdutórios*; Ed. UNESP, SP, 2003, p. 101-102.

Conseqüentemente, nada mais na mundaneidade será relevante, somente a música em si, não contingente, é o que importa. A música possui seu próprio tempo, pois é atemporal no real. Ela é a própria coisa, mas que depende do real (maestro, músicos, instrumentos, etc.) para se fazer aparecer. Para que eu a escute é necessário haver a redução imaginante: “*apreender precisamente os sons reais como análoga.*”³⁰ Escutar é ouvir no imaginário. Com efeito, quando escuto uma música que eleva meu espírito e meu ânimo, ou quando aprecio uma peça de teatro, desperto em mim o sentimento de prazer, que é um estado subjetivo permanente no tempo, ocorrendo um rompimento com a causalidade sem um fim definido. Como para Kant, o prazer tem causalidade em si para conservar o estado da representação e o exercício dos poderes do conhecimento. O belo, para o mesmo filósofo, faz com que o contemplemos lentamente porque, enquanto isso, fortalece e reproduz a si mesmo; diante disso, sofremos certa passividade durante o estado contemplativo.³¹ Por esta razão, ao abandonar o imaginário retrocedendo ao real, um mal-estar irá ocorrer. O abandono do momento da contemplação estética (fim de uma peça, filme, livro, música, etc.) nos devolve à consciência realizante que, frequentemente, pode não ser agradável vivê-la, pois, conquanto a obra de arte nos provoque inspirações diversas, o sentimento de prazer, quando interrompido, nos põe de volta a uma realidade limitada e condicionante: o contingente. Porém, é nessa passagem que a literatura nos situa. Algo parecido ocorre com o personagem Roquentin, em *A Náusea*, romance de Sartre escrito em 1938, ora, antes de *O Ser e o Nada*, que de maneira figurativa adiantava traços de sua ontologia fenomenológica. Vale, então, para efeito ilustrativo, percorrermos com brevidade esta obra.

Quando Roquentin, tomado pelo *pecado* da existência, escuta pela primeira vez a música que, mais tarde, se tornará a sua preferida: *Some of These Days*, na voz daquela cantora, encontra a fuga de suas angústias perante a existência, é ela, ou a música em sua totalidade, que o liberta da náusea, de seu mundo contingente, porque enquanto a ouve habita outro universo: o irreal.³² É então que Roquentin declara:

³⁰ SARTRE, J. P. *O imaginário, psicologia fenomenológica da imaginação*; Ed. Ática, p. 251.

³¹ KANT, I. *Analítica do Belo*, in *Os Pensadores – Kant (II)*, Abril Cultural, p. 223-224.

³² SARTRE, J.P. *La náusea*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1947. p. 35.

O que acaba de suceder é que a Náusea desapareceu. Quando a voz se elevou no silêncio, senti que me corpo se enrijecia; e a Náusea se dissipou. (...) Ao mesmo tempo a duração da música se dilatava, inchava-se como uma bomba. Enchia a sala com sua aparência metálica, achatando contra as paredes nosso tempo miserável. (...) Meu copo de cerveja tornou-se pequeno, achata-se sobre a mesa; parece denso, indispensável. (SARTRE, *La náusea*, 1947. p. 35, T.A.)

Roquentin ao se mover para agarrar o copo percebe que seu movimento acompanhava a melodia da cantora, o que lhe pareceu estar em plena dança. Olhando Adolphe, aquele que o acompanhava num jogo de cartas, aperta os dedos contra o vidro do copo e, neste instante, tinha claro que necessitava de uma conclusão. Então confessa: “*sou feliz.*” Roquentin segue ao longo do romance refletindo e indagando sobre a dor da existência e a imprevisibilidade da vida. E ao final da história, de volta àquele café, Madeleine, a anfitriã, prestes a jogar o disco fora, por estar muito velho, pergunta a Roquentin se gostaria de escutá-lo novamente. Ele, ao escutar aquela voz rouca dizendo *Some of these days...*, pede que a toque mais uma vez, e reconhece que a música também estava num plano irreal, assim como ele enquanto a escutava. Apesar de estar gravada num velho *long-play*, e depender daquele toca-discos para ser escutada, não estava ali quem a cantava. Essa cantora negra, além disso, que lhe era imaginária, poderia ter morrido, assim como todos os músicos de jazz que a acompanhavam. Mas a música estava ali. E independente de ser tocada, sua melodia “*Some of these days / You’ll miss me honey*” estava cravada como um fantasma em sua mente. A música inexistia, mas ao mesmo tempo ela era, lhe agradava e também lhe incomodava, porque ela estava ali e em outro lugar inabitável, “*do outro lado da existência, naquele outro mundo que se pode ver de longe, mas sem nunca alcançá-lo (...).*”³³. Espantou-se com a atemporalidade da música, pois quebra-se o disco, morrem os músicos, envelhecem os instrumentos, e “*por detrás do existente que cai de um presente a outro, sem passado, sem futuro*”³⁴, todos os outros sons se decompõem e se destinam à morte, mas a melodia, justamente aquela melodia, seguiria sendo a mesma, “*jovem e firme*”. Doravante, quando então mastigava o prazer de existir, e, agora tomado por certa alegria, Roquentin decide ele mesmo ser um criador, mas não

³³ Idem. p. 195.

³⁴ Idem, *Ibidem*.

musical, pois desconhecia essa técnica, decide criar através de seu ofício de escrever, já que lhe era atividade corrente. Decide escrever um livro e abrigar-se na literatura para evitar seu mundo contingente. Porém, não escreveria um livro biográfico, como fizera até ali, relatando a história de Marquês de Rollebon, pois descobrira ser um erro justificar a existência de outro existente através da história. Seu empreendimento deveria ser algo que estivesse por “*de trás das palavras impressas, detrás das páginas, algo que não existia e que estivesse acima da existência.*”³⁵ E opta então por uma aventura, “*bela e dura como o aço*”, para intimidar as pessoas de sua existência. Dali então, caso fosse um escritor bem sucedido, seria lembrado e aclamado pelo seu talento, como lhe ocorrera com a cantora negra de *Some of these days*, ou mesmo como esta própria música. Nada impediria que ele e seu livro existissem, mas não se preocuparia mais em existir ou sentir a existência. O que lhe restaria seria o irreal.

É nesse sentido que Sartre reconhece o ato de escrever: é ao mesmo tempo agir, criar e irrealizar, assim como é também o ato de ler. Quanto ao desgosto nauseabundo pela existência, isso é uma polêmica que mais tarde Sartre tentará justificar, após assumir outra postura no pós-guerra, a postura engajada. Suas obras tomam outro rumo. Mas apesar disso, obras como *As Moscas*, *O Muro*, *A Prostituta Respeitosa*, entre outras, contrapõem as opiniões referentes à questão de *A Náusea*, pois tratam de engajamento, liberdade e situação, logo, do pronunciar-se e fazer-se existir. E mesmo em *A Náusea* a questão da liberdade nunca deixou de estar presente; aliás, como quase em todas as obras de Sartre.

O objeto estético, portanto, é irreal. Este é o objeto de apreciação. Diferente é perceber, pois quando percebo não imagino; se percebo o ator ou o músico e não percebo a obra em sua totalidade, não realizo a redução imaginante. Sartre afirma que para se obter a contemplação estética tudo deve cair na redução imaginária: as cores de um quadro, as notas de uma sinfonia, os atores contracenando com cenários, só assim a fruição estética poderá ocorrer, assim como esse mergulho no irreal, em que se obtém o puro estado contemplativo. Em síntese, no que diz respeito à arte e literatura, tudo o que é

³⁵ Idem, p. 197.

real sofre uma redução imaginante para que o irreal surja. Essa negação do real devemos entender, consoante Sartre, como a nadificação do mundo (niilismo). Assim, podemos afirmar que o real não é jamais belo; somente irrealizando apreendemos o belo. Ao perceber Hamlet, e não mais o ator, meu estado de consciência muda, ocorre uma alteração em minha intencionalidade e, com isso, minha atitude também se transforma. Portanto, podemos afirmar que tanto para Sartre quanto para Kant, acontece na apreciação estética a depreciação pelo real, ou seja, o *desinteresse*.

De volta à questão literária, é por se referir a alguma coisa, ou melhor, às coisas externas, que o escritor deve ter uma finalidade em sua produção. É por isso que sua obra, como significante, deve ser engajada. Das artes não-significantes não se pode exigir o engajamento porque os sentidos de suas representações estão nelas mesmas, não se referem a outro objeto.

Em *O Ser e o Nada*, publicado em 1943, ou seja, entre *O Imaginário* e *Que é a Literatura?*, Sartre argumenta que “O belo infesta o mundo como um irrealizável.”³⁶ O que quer dizer é que o belo se caracteriza por um objeto imaginário realizado no imaginário de mim mesmo como totalidade *em-si* e *para-si*, o que leva Sartre a concluir que o belo é então apreendido nas coisas como uma ausência, pois se desvela implicitamente através da imperfeição do mundo.³⁷ O belo seria uma realização ideal do *para-si* em identidade com a unidade absoluta do *em-si*. Por tais razões, Sartre assegura que por isso reivindicamos o belo e apreendemos o universo como falta de beleza, até mesmo por nossa finitude, cuja limitada capacidade de consciência nos induz a também nos enxergarmos como falta de beleza, malgrado essa possibilidade do belo nos seja dada. Além disso, a imaginação é constitutiva da liberdade, pois através dela nos descolamos do mundo limitado da realidade negando toda a *empíria* da consciência. Sem a imaginação, até mesmo uma simples fotografia de nada serviria. Para esta, a imaginação traz a significação transformada em conteúdos sobre aquilo que na verdade não é, porquanto sem a imaginação teríamos apenas tintas impressas sobre o papel fotográfico ou, no caso da literatura, somente signos tipográficos. É também através da imaginação que Sartre

³⁶ SARTRE, J. P. *El ser y la nada*; Ed. Losada, Buenos Aires, 1966, p. 260 (T.A.).

³⁷ Idem, p. 260.

assevera que o homem pode alienar-se do mundo real para imaginar uma nova dimensão em busca de verdades, ou, simplesmente, obter novas revelações sobre a realidade, conseqüentemente, libertar-se. Citando Thody: “(...) *por sua natureza, o mundo do imaginário não impõe resistência ou consistência*”.³⁸ Este mesmo autor faz referência aos comentários do próprio Sartre em *Les Mots* que ilustra o universo imaginário. Sartre, quando menino, refugiando-se num universo imaginário, sendo uma criança marginalizada nos jardins de Luxemburgo, com alguns traços de caneta sobre o papel podia matar mais de cem soldados. Ora, nesse contexto a literatura é fator essencial no processo de libertação porque lida com significações (linguagem) através da comunicação entre o escritor e o público. A literatura é uma relação transitiva (escritor-leitor), porquanto a prosa é por si mesma uma comunicação que se dá entre dois pólos em livres condições criativas.

Se o escritor escreve para o leitor, entendemos que a escrita se completa pela leitura, ora, é uma prática que se constitui no plano da alteridade. A leitura, por seu turno, é uma resposta a um atendimento do apelo, exercendo uma função comunicativa. O escritor (particular) escreve para o público (universal), e não apenas para um indivíduo. Logo, notamos aqui um envolvimento ético e histórico, pois o escritor se compromete com a história que vive e a que redige, se compromete com a sociedade a que se dirige e com a própria análise que faz do mundo. Desse modo, para Sartre, não há sentido em escrever abstratamente, mas concretamente, ou seja, escrever para alguém, a não ser que esta escrita esteja versada para a poesia, conforme visto anteriormente.³⁹

A narração exige uma situação que, por sua vez, exigirá a liberdade, e vice-versa. Ocorre percebermos que há um encontro entre duas liberdades de forma situada, ambas produzindo. O escritor produz as significações e o leitor as assimila de forma recíproca. Ambos têm em si a faculdade das letras, que lhes ocorre quase sem perceber. A literatura, estando atrelada a uma comunidade

³⁸ THODY, P. *Sartre, uma introdução biográfica*, edições Bloch, Rio de Janeiro, 1974, p. 43.

³⁹ Considerando que as palavras na poesia, conforme afirma Sartre, se transformam em coisas a pleno serviço do poeta. E, muitas vezes, a poesia é tão autoral que o que importa é o sentimento do próprio autor sendo extravasado, concebendo, de tal modo, um prazer particular no ato próprio da criação. Neste caso, não importa a ele, poeta, o público, mas o sentimento individual. Ademais, Sartre afirma que os poetas se recusam a *utilizar* a linguagem. Para ele, “a poesia não se *serve* de palavras; eu diria antes que ela as *serve*.” (*Que é a literatura?*- p. 13)

histórica, implica assunto. Eis então o comprometimento da literatura ao engajamento. Escrever com concretude histórica de sua época é então abandonar a literatura abstrata, assumindo uma expressão de compromisso como se fosse um “espelho crítico” da sua época, o que de modo análogo Shaftesbury já sustentava, conforme vimos na introdução desta pesquisa. Um espelho que não mostra somente a imagem do que é, mas também sugere o que não é, colocando o indivíduo em alienação e liberdade (para libertar-se). A negação, portanto, faz-se necessária para negar a si próprio e poder situar o mundo, o outro e a si mesmo.

Sartre atribui não só um valor social à obra como também ideológico, por isso vai criticar o formalismo na prosa, pois o caráter purista da obra corrompe seu comprometimento com aquilo que se fala e, além do mais, o excesso de formalismo desconsidera que a linguagem e a técnica são oriundas de cada época. Sartre condena o Realismo por este não admitir uma pintura imparcial da realidade. É neste viés também que Sartre dirige sua crítica a Flaubert, por sua preocupação excessiva ao estilo e formalismo da escrita, e não pelo conteúdo ou significado de sua obra, além do descaso que este tinha, junto com Goncourt, de se exprimir contra a repressão dos *communards*.⁴⁰ O autor e o leitor devem se comprometer com a obra e com o mundo, responsabilizando-se pelo universal. Pois se o escritor é um “falador”, conforme designação de Sartre⁴¹, deve se preocupar antes com sua fala e depois com a estética de sua obra. O escritor deve antes encontrar a palavra e a ordem das palavras que melhor expressam o significado do que ele quer exprimir, se indicam determinada coisa no mundo e se elas conseguem dar uma dimensão imaginária que traga o bom entendimento do leitor, dando a este a condição de também criar a partir da obra.

Em um artigo não assinado publicado no jornal clandestino *Les Lettres françaises*, Sartre ataca severamente:

A literatura não é um canto singelo que se pode acomodar a todos os regimes, mas que levanta, por si só, a seguinte questão política: escrever significa asseverar liberdade para todos os homens; se uma obra literária não for um ato livre que exige o seu reconhecimento como tal por outras

⁴⁰ JUDT, T. *Passado imperfeito: um olhar crítico sobre a intelectualidade francesa no pós-guerra*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1992, p. 415.

⁴¹ SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 18.

liberdades, então, ela não passa de tagarelice infame. (SARTRE, *Que é a literatura?*, 2004, p. 18)

Enquanto que para Kant o belo é a natureza sendo criada ou refletida, para Sartre o belo é uma liberdade apelando à outra liberdade. O alvo sartriano é a produção social de *significação* que o põe a parte de Kant. Com efeito, Sartre tenta pôr fim à finalidade sem fim, pois para ele a imaginação é constitutiva; o leitor, no caso, é quem frui a obra e a cria. O artista cria o *analogon*, conforme veremos mais adiante, e o outro cria o objeto estético. Por isso, Sartre irá reclamar a falta de apelo ao público na tese kantiana. Sob este ponto de vista, Sartre eleva a obra imediatamente ao nível do imperativo categórico⁴², pois ela se identifica com a boa *vontade* kantiana,⁴³ tratando “...o homem como um fim e não como um meio.”⁴⁴ Por conta disso, levantemos uma questão acerca do imperativo categórico nas condições kantianas: se, pois, a obra exige a liberdade do público, como pode a arte ter o fim nela mesma, considerando que esta é um produto que parte da (cri)ação humana? Ora, é neste viés que Sartre aponta que o propósito moral está, sobretudo, vinculado à literatura; é por isso que a literatura deve ser engajada. Valendo-se da literatura como *significação*, a obra literária exige o imperativo ético e moral sob o fundo de um imperativo estético. Para Kant, diferentemente, a ética não entra na arte, inclusive na literatura. Para este, a arte deve ser livre espontaneidade da criação e o público deve apenas fruir desinteressadamente. Considerando, então, que através da própria terminologia kantiana Sartre gerará uma discordância teórica em relação ao filósofo alemão, analisemos agora, detalhadamente, o prazer desinteressado kantiano e meçamos se o confronto de Sartre é mesmo aceitável.

⁴² SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 41.

⁴³ A *boa vontade* em Kant é o fundamento ilimitado de tudo o que pode ser considerado como bom. Nada se legitima como bom, sem o princípio deste bem querer: “*Discernimento, argúcia de espírito, capacidade de julgar e como quer que possam chamar-se os demais talentos do espírito, ou ainda coragem, decisão, constância de propósito, como qualidades do temperamento, são sem dúvida a muitos respeitos coisas boas e desejáveis; mas também podem tornar-se extremamente más e prejudiciais se a vontade, (...), não for boa.*” (KANT, I. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes in Os Pensadores*, Kant, Ed. Abril, São Paulo, 1974, p. 203)

⁴⁴ SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 198-199.

II. O desinteresse e a negação do real

É certo que para Kant o livre jogo entre o *entendimento* e a *imaginação* resulta em um juízo reflexionante que irá refletir o belo. Ora, essa constituição kantiana de um juízo estético não equivale à mesma de Sartre, que não discute a constituição do juízo, mas a “criação do objeto estético”. Para o filósofo francês, o que está em *jogo* é a oposição entre *percepção* e *entendimento*. Além disso, o desinteresse kantiano, que conduz ao irremediavelmente subjetivo, é oposto ao de Sartre, pois o desinteresse pelo real requer uma conversão de atitude, saindo da esfera da consciência realizante e partindo a uma consciência não-realizante, conforme veremos mais adiante.

Para Kant, a faculdade do juízo é a aplicação do geral ao particular. Se apenas o particular é dado, o juízo, sistematicamente, deve encontrar o universal, tornando-se juízo reflexionante. Kant, contrariando Baumgarten, apesar de admirador de sua obra e ser influenciado por este, destitui a estética de um campo cognoscente. O sujeito estético é uma consciência que julga, e não um sujeito a *conhecer* o que se julga. Dessa forma, o gosto, não tendo como princípio o conhecimento, não se discute determinadamente, porque não há conceitos e sim reflexão. O juízo reflexionante provoca um sentimento (de prazer ou desprazer) e não um conceito, pois não é um juízo empírico e determinante. Mas como então admitir que o sentimento de prazer, isento de conhecimento, provocado em mim me induz a pensar que ele pode ter caráter de juízo universal?

As leis universais se fundamentam no entendimento; elas prescrevem a natureza e determinam leis empíricas próprias.⁴⁵ Para o mesmo filósofo, o belo é aquilo que causa prazer universalmente e que é livre de conceitos, ou seja, “*belo é aquilo que, sem conceito, é conhecido como objeto de uma satisfação necessária*”⁴⁶, por isso, na concepção kantiana, é o único modo de satisfação (entre o agradável, o bom e o belo) desinteressado e livre, pois visto que não

⁴⁵ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Ed. Forense Universitária, 2ª edição, PREFÁCIO, IV.

⁴⁶ KANT, I. *Analítica do Belo*, in *Os Pensadores – Kant (II)*, Abril Cultural, p. 237.

requer conceitos, também não requer conhecimento. O interesse⁴⁷ pressupõe necessidade ou a produz, portanto, censura a liberdade sobre o juízo do objeto. Se aquilo que nos interessamos pressupõe a satisfação pela existência do objeto, deve haver alguma distinção entre o prazer quanto à representação deste objeto e o prazer em relação à existência do mesmo. E essa diferença se encontra na primazia do prazer pela representação que antecede a consciência da existência física do objeto, que não determina necessariamente, porque simplesmente não abstraio arbitrariamente a consciência da existência do objeto enquanto contemplo. É aqui que Lebrun reconhece uma separação de essência que “(...) *nem a relação de conhecimento nem a relação prática permitiam adivinhar. Prova de que o prazer é uma instância autônoma do ânimo.*” (grifo meu)⁴⁸ E é autônoma porque não há uma exigência consciente da existência do objeto de antemão, e também porque não me é necessário o conhecimento do objeto. O sujeito que julga pressupõe que a beleza esteja intrínseca ao objeto e que, assim, o juízo pode parecer lógico, contudo, o belo é somente estético. A universalidade estética ressaltada por Kant tem validade universalmente subjetiva e não está vinculada ao objeto, mas sim ao sujeito que julga. Ora, o juízo do gosto, assegura Kant, é meramente contemplativo. Não é nem teórico e nem prático e também, como já vimos, não é juízo de conhecimento, por conseguinte, não se relaciona com o interesse pelo objeto. O belo, sendo uma experiência desinteressada, provém de uma faculdade subjetiva; cabe aqui as precisas palavras de Deleuze: “...o *prazer estético é tão independente do interesse especulativo como do interesse prático e define-se a si próprio como inteiramente desinteressado.*”⁴⁹

Para Kant, é através do juízo reflexionante que se apreende a beleza resultando na contemplação estética, o que para Sartre se traduzirá em prazer da imaginação. De ambos entendemos que ocorre um desinteresse pelo real quando se quer obter a fruição estética. Pois há uma passagem da experiência sensível à imaginação que, enquanto fruímos a obra, ocorre aí um desprendimento empírico que nos possibilita vivenciar o irreal num plano imaginário. Para Sartre, é um

⁴⁷ “*Chama-se interesse a complacência que ligamos à representação da existência de um objeto. Por isso, um tal interesse sempre envolve ao mesmo tempo referência à faculdade da apetição, quer como seu fundamento de determinação, quer como vinculando-se necessariamente ao seu fundamento de determinação.*” (KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 49)

⁴⁸ *Gemüth* (LEBRUN, P. 423).

⁴⁹ DELEUZE, G. *A filosofia crítica de Kant*, Edições 70, Lisboa, 1963, p. 54.

estado dado inicialmente através da percepção e (ir)realizado no imaginário. Porém, como a imaginação carece de liberdade para se auto-afirmar, é preciso que se negue a percepção do objeto percebido, ou seja, a imaginação é efetuada através da espontaneidade que a percepção está impossibilitada. Para melhor exemplificar, é preciso estar clara a diferença entre a imagem e a imaginação no entendimento de Sartre. Vejamos como isso procede.

A imagem, enquanto determinada, possui um número finito de determinações, o que ocorre enquanto percebida. Entretanto, é do mesmo objeto percebido que se extrai uma multiplicidade infinita de relações possíveis que, ao mesmo tempo, se expandem por suas determinações. E se de um lado a imaginação se constitui antes por um saber imediato de seu objeto, conhecendo suas determinações sem aprender nada com elas, é através da negação deste objeto determinantemente percebido que se chega à “criação”. Por conta disso, resta claro que o ser imaginante é um ser constitutivo ou criador. Ora, com isso afirmamos - considerando que o exercício imaginário ocorre tanto no artista, como no autor e no público - que há um processo de criação envolvendo ambos, ocorrendo mutuamente a fruição artística.⁵⁰ Essa alienação ou abstração, obtida enquanto se imagina e se nega o real, é suporte para uma leitura da real condição humana; uma abstração deste mundo completamente situado. É através dessa liberdade de negação que posteriormente nos inserimos reflexivamente no mundo, podendo, a partir daí, apelarmos à universalidade de nosso julgo, tanto no sentido sartriano quanto no kantiano.

Estar diante de uma pintura, reconhecê-la como retrato ou paisagem, e, além disso, contemplá-la, é obter a sua totalidade na complexidade da obra e apreender sua forma; reconhecê-la pela harmonia de suas várias representações ali inseridas, sem que a percepção obstrua a ação contemplativa. Isto significa dizer que se na mesma obra percebo seus elementos dissecando cada detalhe, destruo o próprio sentido da mesma. A sensação de cor ela mesma, por exemplo, não pode ser bela e digna de contemplação puramente substancial, pois o que irá determinar esse sentimento será a sua forma. As cores, para Kant, por exemplo, pertencem ao *atrativo* (estes afetam prejudicialmente o juízo do gosto kantiano

⁵⁰ E é deste ponto que Sartre afirma que, tanto na arte quanto na literatura, o processo da criação vem a ser a tentativa desesperante de alcançar o Em-si-Para-si, ou seja, uma experiência de ser Deus.

quando postos como fundamento de julgamento da beleza), pois elas são elementos percebíveis. Com efeito, podemos concordar com Kant que é a forma que constitui o objeto do juízo do gosto puro, e não a matéria, esta traz elementos cognoscíveis que cabe ao entendimento sintetizá-la. As cores, ainda exemplificando, apenas contribuem para despertar e conservar a atenção pela representação do objeto, o que quer dizer que as apreciamos isoladamente como objeto estético. A imaginação, para Kant, somente joga com os atrativos e com eles desperta uma permanente contemplação do gosto. Também dessa maneira Kant afirma que ornamentos, molduras e enfeites, enquanto adornos, causam dano à beleza genuína, pois caem no aspecto do meramente atrativo, provocando um juízo de gosto aplicado e não puro,⁵¹ pois os percebemos antes mesmo da imaginação apreendê-los. De maneira análoga, Sartre afirma, em *O Imaginário*, que a percepção de detalhes na obra de arte, seja ela arte plástica, dramaturgia ou, até mesmo, a música orquestrada, destrói a totalidade da obra, afastando a subjetividade contemplativa. Em suma, a obra deve transcender a percepção. Da mesma forma que o público num cinema apaga de seu campo de visão o mobiliário e adornos da sala, por esta se encontrar propositalmente escura, o público, independente se diante de um concerto, de uma peça teatral, de uma mostra num museu ou de um romance, este deve despir-se do real para poder também criar, inserindo-se no mesmo plano da obra, que, enquanto experiência estética, transcende o campo do sensível e passa ao inteligível. Por outro lado, recorrendo mais uma vez a Kant, quando a beleza é trazida à razão acaba por extrair a pureza do juízo do gosto, tornando-se juízo do gosto aplicado, e este juízo pressupõe, através do entendimento, um conceito de fim que determina o que a coisa deva ser, ou seja, um conceito do objeto em que se parte à perfeição.⁵² O que de fato irá provocar a pureza do belo são figuras artísticas cambiantes, suas diversidades, perspectivas, técnica, harmonia e autenticidade da criação (para Kant se resumiria, sobretudo, no talento do gênio), fruto da liberdade da imaginação enquanto negação da imagem percebida, o que nos leva a afirmar que a pureza do belo é resultante da imaginação criativa.

⁵¹ KANT, I. *Analítica do Belo*, in *Os Pensadores – Kant (II)*, Abril Cultural, p. 224-226.

⁵² Idem, p. 229-230.

Como já mencionado, tanto em Sartre quanto em Kant há uma separação entre moral e estética; a moral está para o real, enquanto a estética para o irreal.⁵³ A moral sartriana está intrínseca à liberdade da ação, pois implica o ser-no-mundo. Já a estética exige um recuo em relação ao mundo, o sujeito contemplativo irrealiza no mundo imaginário. Nas palavras de Sartre:

“Para que uma consciência possa imaginar é preciso que ela escape ao mundo por sua própria natureza, é preciso que ela possa tirar dela mesma uma posição de recuo em relação ao mundo. Em uma palavra, é preciso que seja livre.” (SARTRE, *L’imaginaire*, 2005, p. 353 (T.A.))

É desse modo que Sartre revela a negação da realidade como condição singular para a imaginação. A essa negação Sartre irá denominá-la “*nadificação*” – *nadificação* do mundo como totalidade que nos é revelada, sendo ela o inverso da própria liberdade da consciência. Apoiando-se em Heidegger, Sartre afirma que o nada é estrutura constitutiva da existência,⁵⁴ pois o nada está presente na intra-estrutura do *cogito* pré-reflexivo e da consciência, separando-a de si mesma e impedindo que ela coincida consigo mesma no ato intencional. De tal modo, Sartre considera uma divisão de mundo: o mundo moral e o mundo imaginário, delimitando, dessa maneira, o domínio estético.

E aqui ocorre uma divergência inevitável para Sartre em relação a Kant: para aquele há um desinteresse pelo real, mas sem a consequência reflexionante kantiana. Para Kant, quando do desinteresse, a consciência ela mesma se entretém com as representações, apreendidas pelo jogo do entendimento com a imaginação, exercendo um juízo reflexionante. Sartre rejeita a consequência reflexionante, pois para ele o desinteresse é uma conversão imaginante e não reflexionante, pois é no imaginário, como negação do real, que se *nadifica* e se particulariza a obra, criando o *analogon*, que é o elemento exterior negado enquanto real e necessariamente complementador da obra. Analisemos melhor o que significa o termo *analogon* para Sartre.

⁵³ Logicamente, há uma diferença entre o “real” idealista e o “real” fenomenológico, mas o que se considera aqui é o real enquanto plano da ação moral.

⁵⁴ Idem. P. 354.

Na pintura o artista tem uma idéia enquanto imagem (o que para Kant seria a *idéia estética* ⁵⁵) que em seguida ele constitui o “*analogon material*” a fim de que todos possam irrealizar a imagem, ou seja, o artista, dotado de sua técnica imanente, constitui um conjunto de tons reais para que o irreal se manifeste ao público (atitude imaginante). O “*analogon*”, para Sartre, “é presença” ⁵⁶, enquanto imagens são “ausência” ⁵⁷. Isso não quer dizer que ocorra um abandono total da objetividade, causado por conta do desinteresse pelo real. O *analogon* é um suporte exterior do objeto estético real, animado por uma intenção imaginante, “*um objeto que se presta a analogia e é trespassado por uma intenção*”.⁵⁸ As cores e as formas só ganharão seu verdadeiro sentido no irreal, e não com aspectos sensitivos acerca da percepção detalhada de um retrato ou paisagem. O artista, quando escolhe determinadas cores e efeitos, pretende alcançar aquilo que representa o *analogon* (suporte do objeto irreal). Encontramos um bom exemplo na pintura moderna, em que não é mais o retratado que importa, mas o que se manifesta. A expressão do autor e sua obra correspondem a um conjunto irreal de coisas novas, como, por exemplo, as cores e formas cubistas, que se tornam coisas irrealis.⁵⁹ Esse complexo de coisas não existe no quadro e nem em lugar algum no mundo, mas se manifesta através da tela como que tomando posse da mesma para se exprimir. É a esse conjunto de objetos irrealis que Sartre irá referir a beleza, ou, numa melhor aproximação kantiana: o Belo.

Lebrun declara que a sensação “*não é um ingrediente necessário da consciência reflexionante; ela é apenas a “hylè” apreendida fora da forma que a torna, não significativa ainda, mas sugestiva.*” ⁶⁰ Essa *hylè* é o que Sartre irá

⁵⁵ “(...) e por *Idéia Estética* entendo aquela representação da imaginação que dá muito a pensar, sem que entretanto nenhum pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma idéia alcança totalmente e pode tornar inteligível”. (KANT, I. *Da arte e do gênio* in *Os Pensadores, Kant*, Ed. Abril, São Paulo, 1974, p. 345)

⁵⁶ SARTRE, J.P. *L’imaginaire*, p. 179.

⁵⁷ SARTRE, J.P., *Itinerário de um pensamento (entrevista concedida à New Left Review 58, novembro-dezembro de 1969)* in *Vozes do Século – Entrevistas da New Left Review*, da organização de Emir Sader, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1997, p. 218.

⁵⁸ *Idem*, p. 218.

⁵⁹ Mas aqui é oportuno transcrever a reserva crítica bastante pertinente que Lebrun faz à desfiguração na arte moderna, chamando de “*um dos piores mal-entendidos*” favorecido por ela: “(...) a obra só teria valor estético sob a condição de ser informe e de significar o mínimo, como se seu destino estético se decidisse na percepção que tenho dela e não ao imaginário que ela me reenvia. (...) e foi abusadamente que se confundiu a “proibição de figurar” com a “permissão de não figurar.” (Lebrun, *Kant e o fim da metafísica*, p. 454).

⁶⁰ LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*, p. 459.

denominar de *analogon*, na intenção imaginante. A *hylè* ocorre quando, no exercício da finalidade subjetiva, a sensação deixa de ser elemento da consciência e se converte a tal *analogon* “meramente subjetivo”. Este só é animado pela intencionalidade imaginante; como um suporte ao objeto irreal, ele não é percebido. Aí está a crítica de Sartre a Kant por este ter determinado a objetividade sem fazer a redução imaginante. Para Kant a finalidade sem fim se impõe quando ocorre a redução ao meramente subjetivo, que é o reflexionante. E é aí, segundo Lebrun, que o prazer se confunde com a consciência da causalidade de uma representação que tende a manter o sujeito neutralizado no estado em que se encontra.⁶¹ Para Sartre, no modelo kantiano o objeto estético teria por função apenas a de requerer o livre jogo da imaginação, sem exercê-lo de fato. Sartre não concorda que a imaginação deva ter função unicamente reguladora, como ele mesmo afirma: “é esquecer que a imaginação do espectador tem não apenas uma função reguladora mas constitutiva. Ela não apenas representa: é chamada a recompor o objeto belo para além dos traços deixados pelo artista.”⁶² (grifo meu)

Por isso, a obra de arte ou a literatura podem ser comparadas à “*intuição racional (...) que Kant reserva à Razão divina*”⁶³, porque nunca se tem um conhecimento concreto da obra, pois ela não é objetiva. Ela se aproxima ao “*ser em si*” kantiano, visto que, dados os fenômenos, ela nos é pensável. Porém, seria um erro grotesco defini-la como coisa-em-si, porque esta é a condição do nosso desvelamento, a coisa-em-si sempre esteve aí, sendo incriada e eterna, sem sermos seus produtores, ao contrário da criação produzida por este ser finito e contingente que é o homem (Para-si). Examinaremos essa questão mais adiante.

Podemos contrapor a objeção de Sartre em relação ao juízo reflexionante, mas também erigindo um paradoxo entre os dois filósofos, com um exemplo ilustrativo que põe em questão as duas teorias: o mictório de Duchamp. Diante de tal obra, dentro de uma sala de museu, tenho a liberdade de criar a partir da obra, nisso concordamos com Sartre. Mas o imaginário, mesmo este sendo constitutivo, daria conta dessa tarefa ou estamos diante de algo que previamente dispunha de um *conceito* (um *ready-made*) e agora esse conceito, desconstruído pelo “artista”,

⁶¹ Idem, p. 448-451.

⁶² SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 40.

⁶³ Idem. P. 39.

exigiria o apelo ao entendimento para dar-nos um juízo estético, ou, até mesmo, ter a liberdade de não aceitá-lo? Essa passagem do conceito prévio que tenho do objeto, que tinha uma funcionalidade e uma *finalidade*, portanto, era de ordem prática e se inseria no real, agora requer uma desconstrução conceitual para migrar ao imaginário. Ora, como lidar com a massiva objetividade dessa peça remetendo-a ao imaginário? De uma forma ou de outra, o que seria esteticamente prazeroso aqui é a reflexão em sua plena liberdade de trazer à imaginação inúmeras possibilidades. A reflexão age aqui sobre a coisidade da coisa, e não primeiramente como diante de um objeto estético. A peça é absorvida antes pela percepção e reconhecida por sua funcionalidade anterior ao autor da obra transformá-la em um “projeto estético”. E pouco importa, a partir daí, se este objeto nunca teve a oportunidade de ser “belo, fino, agradável ao olhar ou feio”, como indagava Duchamp. A peça, dependendo de como a observamos, pode estar no plano real ou no imaginário. E, dependendo do ponto de vista, se a objetividade da obra a impede de ser julgada como estética, essa síntese poderia ser atribuída ao juízo determinante kantiano, por já existir um conhecimento prévio do objeto, tanto pelo conceito como pela intuição. Isso nos leva a crer que pode haver dois agentes operando: a reflexão, se apoiando no entendimento, e a imaginação. Isso traz um paradoxo para ambos os filósofos, pois, depois disso, como estabelecer em suas investigações argumentos não falíveis? Thierry de Duve traz uma obra inteira problematizando e inspecionando acerca das teorias estéticas, principalmente as de Kant e Greenberg, após a “revolução dadaísta”.⁶⁴

Para Kant a obra existe e depois ela é vista. Sartre, por sua vez, discorda, assegurando-se de que o espectador é aquele quem também cria a obra e não aquele quem apenas a frui. O sujeito ao contemplar a obra só sente prazer na medida em que cria, essa é a posição metafísica dada por Sartre; a consciência de estar livre enquanto se aprecia, e, sobretudo, de onde se obtém o gosto; há uma criação absoluta do público diante da arte, pois a criação da obra, ou do objeto estético que é transcendente, jamais pode ser individual, mas coletiva. E esse objeto depende dessa transcendência para se desvelar. O desvelamento que ocorre aqui, apesar da consciência que se tem dele, não é perceptivo, porque

⁶⁴ DUVE, T. *Kant After Duchamp*, – MIT Press, Massachusetts, 1996.

a percepção não produz de modo algum o objeto estético, quem o faz é a imaginação, que desvela e cria o objeto estético. É um argumento convincente de Sartre, considerando que o exercício estético envolve artista (ou escritor) e público, ou seja, a essencialidade do objeto estético criado e a essencialidade subjetiva de seus criadores (artistas, autores e público) nos sugerem um “livre jogo” entre esses opostos. A imaginação tem um papel fundamental neste processo, pois, para Sartre, ela sempre está engajada em alguma coisa, sempre voltada ao exterior. Porém, dado que estamos o tempo todo percorrendo em torno do imaginário, devemos entender o que este termo significa para Sartre e qual seu exercício ao tratarmos de estética. Analisemos.

III. Sartre – do nada ao ser imaginante

O homem é o ser pelo qual o nada vem ao mundo. A negação é condição de sua existência. Deste modo, o para-si se arranca ao ser para fazer sair de si a possibilidade de um não-ser. Por isso, o para-si é um auto-nadificador. Nas palavras de Bornheim: “a possibilidade que tem o homem de produzir o nada que o isola da transcendência chama-se liberdade.”⁶⁵ Portanto, a angústia é o modo de ser da liberdade, e esta se descobre na angústia. “O homem é um ser que se despede constantemente do ser, a angústia o desenraíza do que é.”⁶⁶ Com efeito, o homem está em constante busca do ser que não é, obrigando-se a sempre representar, ora, “o homem está condenado a representar e o teatro é eterno.”⁶⁷

Quanto ao em-si, não existe a menor possibilidade do nada ser introduzido nele, pois ele é a plenitude total; “o em-si não tem segredos: é maciço”, Sartre anuncia no início de *O Ser e o Nada*. Neste sentido, é correto afirmar que as coisas não tem interioridade, visto que é pela interioridade que o homem se faz ser-para-si, enquanto que sua consciência se alimenta de sua

⁶⁵ BORNHEIM, G. A. *Sartre*, Perspectiva, São Paulo, 2007, 3^a Ed., p. 46.

⁶⁶ Idem, p. 47.

⁶⁷ Idem, p. 50.

própria intencionalidade. E a consciência é o que não é, por conta da intencionalidade que se alimenta do outro, do que ela não é, mas sem ser este outro. Ora, visto que a consciência é um vazio, tudo irá resultar em exterioridade, “*tudo está fora, tudo, até nós mesmos: fora, no mundo, entre os outros.*”⁶⁸

O homem, pelo horror ao nada, tenta ser em-si para atingir uma plenitude total e fugir do nada. Mas seu projeto é frustrante. Na busca de um fundamento, o sujeito é totalmente responsável pelo seu ser, daí a *liberdade* – minha facticidade e contingência absoluta. Por conseguinte, verificamos que o “ato” fundamenta o para-si, ora, Ihe é necessário. O para-si se faz, então, enquanto instaura o presente. Na medida em que se organiza, constitui a significação do mundo.

O horror ao nada motiva o para-si à busca de um ser substancial. É o que explica a sua radicalidade da invenção de Deus, que é um ser impossível na concepção sartriana,⁶⁹ isto é, dentro de sua teoria a existência de Deus é um pensamento absurdo, a única lógica para isso é o desespero humano e sua contingência diante da existência. Isso ocorre porque o homem se sabe intransponivelmente infeliz. Mas, o pior, é que o homem não pode ser nem mesmo seu próprio sofrimento, porque este é apenas a consciência de sofrer.⁷⁰

Contra a tese kantiana, para Sartre o conhecimento é presença e não ausência, pois o para-si nada acrescenta ao ser. Sartre recusa o solipsismo, pois é no exterior, sobre o ser, que se edifica o mundo, é aí que se constrói a realidade humana. Há uma distância infinita entre o em-si e o para-si (causa também de angústia). Se tento apreender o ser, só encontro a mim mesmo com aquilo que faço do ser. Ao olhar o outro (outro Para-si), tenho a consciência de mim mesmo, por isso deixo de perceber e tomo consciência de meu ser-no-mundo. Por isso Bornheim conclui e logo pergunta: “*eu sou através do olhar do outro. “Mas como*

⁶⁸ SARTRE, *Situações I*, Cosacnaify, São Paulo, 2005, p. 57.

⁶⁹ Bornheim faz uma análise bastante clara em relação ao problema de Deus para o Existencialismo: “*Se Deus fosse provido de consciência, abrigaria o nada em seu ser, visto que a consciência é, por definição, ontologicamente intencional; ela se institui como busca de ser, como um nada de ser que persegue o outro que não ela. Se Deus fosse consciência, só teria ser pela alteridade, pelo mundo, enquanto consciente do outro que não Ele. Assim, não caberia dotar Deus de consciência, e, nesse caso, só Ihe restaria ser um objeto absoluto, o que é evidentemente absurdo: fiquemos com o absoluto da pedra, do em-si. Desse modo, a identidade termina impossível; (...)*”. (BORNHEIM, G. A. *Sartre*, Perspectiva, São Paulo, 2007, 3^a Ed., p. 307)

⁷⁰ BORNHEIM, G. A., *Idem*, p. 59-60.

sou?”.⁷¹ Daí minha condição de objeto que irá provocar em mim uma reação de vergonha e, mais uma vez, angústia, pois minha vergonha é ao mesmo tempo uma confissão. O outro, quando sei que me olha, é apenas isto: minha transcendência transcendida. Porém, através da negação, tanto minha quanto a do outro, é que ocorre a intersubjetividade. Mas apesar de certa dependência do olhar-do-outro, pois pela negação do outro me reconheço para-si, ele me põe escravo. Meu ser, a partir do olhar-do-outro, está em perigo por tender ao em-si, e minha interioridade teme ser despedida pelo olhar-do-outro; ela não se sustenta mais a partir de então. Logo, mais uma vez me reconheço como sendo o nada. Não tenho plenitude alguma como tem o em-si. Nesse sentido, sou rasgado pelo nada, degradado e envergonhado de mim mesmo.⁷² A angústia, portanto, se faz perene. Em *Huis-clos* (ou *Entre Quatro Paredes*), Sartre irá bem retratar essa angústia quando os personagens, já mortos, são condenados por renegarem a liberdade durante a vida. Estão condenados a passar a eternidade entre quatro paredes sólidas, olhando um para o outro, ou melhor, sob o efeito dos olhares devassadores do outro, tornando a presença alheia insuportável. Daí a famosa frase: “*O inferno são os outros.*”

Partindo do pressuposto de que é o homem que dá significado às coisas, desvelando-as, ele estabelece também a relação entre as coisas. Interpretemos essas coisas, conforme Sartre, como *seres-em-si*. Estes não possuem uma razão de ser, pois somos nós ontologicamente que lhes atribuímos o ser através de significados que lhes impomos. Antes de Ser-em-si, este ente apenas é Em-si, pois é pleno de si e não mantém nenhuma relação com aquilo que não é, ora, seria então apenas o “si”. Como não há relações entre os si’s por eles mesmos, ou seja, não há uma alteridade em meio a eles que possa constituir uma relação de mundo, ocorre a necessidade de outro ser estabelecer essas relações dando-lhes significados. Tarefa essa atribuída ao Para-si (o homem), este si destituído de ser, mas que confere presença a si buscando necessariamente seu si em outros seres, pois é um vazio que para fugir da onipresença do nada precisa conferir sua existência em meio às coisas. Por isso, o Para-si é uma consciência intencional, ou seja, “consciência de”: “*Dizer que a consciência é consciência de*

⁷¹ Idem, p. 87.

⁷² Idem, p. 89.

algo, significa que para a consciência não há ser, (...) precisa ser intuição reveladora de algo, a saber, de um ser transcendente."⁷³ Ele não pode buscar em si mesmo este ser, pois coincidiria com o próprio si. Destarte, vai instituir significado às coisas e a relação entre elas (essa árvore se relacionando com aquele pedaço do céu...), tornando-as "Seres-em-si". Essa síntese será também realizada com outro Para-si e mais outros, ou seja, de Para-si a Para-si. Conseqüentemente, juntamente com essa alteridade constitutiva, constrói-se aquilo que conhecemos por realidade humana. E neste sentido podemos adiantar a responsabilidade do Para-si com a história, que se inicia pelos atos de cada um dos homens: para "*(...) o Para-si, ser é escolher sua maneira de ser sobre fundo de uma contingência absoluta do seu ser-aí (Dasein)*".⁷⁴

Na medida em que o homem (Para-si) age, ele vai desvelando o mundo e os seres. Porém, somos detectores dos seres e não seus produtores, eles independem de nós para existir. Diante disso, contrariando Berkeley, Sartre argumenta que ser não é perceber, pois na medida em que olho um objeto dou a ele significado e construo sua relação com as coisas. Ao deixar de vê-lo, este ser e tudo o que está ao seu redor perdem as significações que lhes atribuo, porém, não deixam de existir, pois em hipótese alguma roubo sua existência. A árvore que vejo, junto com a paisagem que é por mim composta, me revela duas condições, digamos: uma otimista e uma infeliz. A otimista é a minha essencialidade para desvelar o em-si e compô-lo com o resto do mundo; a infeliz é que ela revela também a minha inessencialidade em relação à existência da mesma, ou seja, para que ela exista, sou um ser insignificante. Daí a busca agônica pela essencialidade das coisas, sentir-se essencial ao mundo.⁷⁵ É uma busca desesperada que, por querer deixar sua insignificância em relação ao mundo e deixar de ser essa paixão inútil, o homem busca inutilmente ser Em-si-Para-si, ou seja, ser um criador à altura de Deus.

⁷³ SARTRE, J. P. *El ser y la nada*; Ed. Losada, Buenos Aires, 1966, p. 30 (T.A.).

⁷⁴ Idem, p. 486.

⁷⁵ Vale citar aqui o que representa essa consciência para Sartre: "*A consciência é um ser cuja existência põe a essência, e, inversamente, é consciência de um ser cuja essência implica a existência, isto é, cuja aparência exige ser.*" E complementa a definição com uma aproximação a que Heidegger dá ao Dasein: "*a consciência é um ser para o qual em seu ser é questão de seu ser assim como este ser implica um ser outro que ele mesmo.*" (Idem, p. 31)

Logo, para tentar ser essencial ao mundo, o Para-si encontra na arte uma possibilidade, e nela poderá ser então essencial à existência do objeto criado. Por isso o artista ou o escritor, pode fazer uso da realidade, daquilo que já é dado, e representar livremente numa tela, num romance, ou qualquer outra linguagem, a ordem que lhe for cabível desses seres emprestados (em-si ou para-si) do mundo, ou pode criar livremente de acordo com sua intuição e imaginação. Ora, eis o papel da imaginação, ela lhe dará novas idealizações e conteúdo para poder realizar essa criação. A percepção acolhe os seres, mas é a imaginação que lhes dará uma nova forma ou relação criativa, para que então seja essencial à obra. A literatura, por ser significativa lidando com signos e significados, obviamente tem uma maior aproximação com o discurso de Sartre.

Entretanto, a consciência é um vazio, e não há nela imagem alguma, pois as imagens estão ao lado de fora, e o que a consciência faz é ir de encontro a elas. Mas de onde então vêm as imagens da imaginação? A consciência intencional irá espontaneamente *intencionar* um objeto e transcender. A imagem, na linguagem fenomenológica, é uma espécie de consciência; é uma consciência que é consciente de si enquanto intencional do objeto transcendente, ora, reconhece nela mesma uma imagem no momento mesmo em que surge. A consciência imaginante é pura espontaneidade. Se imagino algo, este algo não está em minha imaginação, pois ela é um ato para fora. Assim como a imaginação é consciência, a percepção também o é, ambas se relacionam com o objeto, apesar de não se identificarem. Sartre as considera *modos* de se relacionar com o objeto. Imaginar, perceber e conceber são três tipos de consciência pelas quais um mesmo objeto nos é dado. Destes, através da *percepção* posso ter apenas observações razoáveis e parciais do objeto, pois vejo um perfil de cada vez. Com efeito, não posso apreender o objeto de uma só vez. Já *conceber* ocorre através de um só ato da consciência, isto é, apreendo de uma única vez, pois o concebo *pensando* em essências concretas que me dão o conhecimento desse objeto. No *imaginar* também ocorre uma única apreensão, ou tenho vários perfis do objeto ou tenho ele por inteiro. Ora, a imagem está entre a percepção e a concepção.

Na imaginação e na concepção não ocorre nenhum aprendizado, como ocorre com a percepção. Nesta, cada olhar me traz novas informações podendo

criar infinitas relações possíveis com sua multiplicidade infinita de dados que vão aparecendo. Na imagem, a consciência é limitada, pois ela não pode acrescentar mais nada do que já está *concebido* nela, por isso nada apreende, está limitada às informações já processadas. Porém, a imagem é o oposto da percepção e da concepção, pois envolve o nada. Enquanto essas exercem a existência do objeto ou de sua natureza como um todo, aquela coloca o objeto no inexistente, no ausente, no plano da “*quase-observação*”.⁷⁶ Segundo Sartre, neste plano somos colocados no ato de observação que não apreende nada. Como observa Thana Mara de Souza: “*Assim, se a percepção e a concepção põem a existência do objeto ou de sua natureza, a imagem dá seu objeto como nada de ser.*”⁷⁷ Ora, é justamente porque a imagem é a negação do objeto percebido que a imaginação é mais espontânea que a percepção. Na imaginação o vazio, a espontaneidade, o nada, a negatividade e a liberdade da consciência estão propícios e com todas as condições de se afirmarem. Ora, é terreno fértil para a essencialidade da criação artística ou literária: o imaginário.

Em *O Imaginário*, Sartre dá uma demonstração de como a imaginação produz as relações das imagens através do sonho. Algo que no momento nos é bastante auxiliador. Sartre declara sonhar frequentemente que passeia por Nova Iorque sentindo um grande prazer. Cada vez que o sonho acaba, tem um certo desapontamento em entregar-se novamente à realidade, algo como acontece quando deixamos um espetáculo. Às vezes ocorre de pensar, dentro do próprio sonho, que naquela ocasião aquilo não é um sonho. Mas este ato reflexivo que lhe ocorrera estava enganado, o que o leva a colocar em cheque essa reflexão. Porém, este ato não era um ato real porque não se efetivou, era apenas um ato reflexivo imaginário operado pelo *eu-objeto* e não pela sua consciência. E quem duvidou naquele momento de estar sonhando era o eu-objeto, enquanto Sartre estava consciente de seu passeio por Nova Iorque. Ora, a consciência que sonha é determinada a produzir de uma única vez o imaginário com todas as preocupações e problemas por que passou, e projeta isso de forma simbólica e irreal. Por conseguinte, o desejo de não estar sonhando toma consciência de si

⁷⁶ SARTRE, J.P. *L'imaginaire*, p. 28.

⁷⁷ SOUZA, T. M. – *Sartre e a Literatura Engajada*, p. 88.

mesmo do lado de fora, na transcendência do imaginário, e é aí que irá obter a satisfação. Sartre, contrariando Descartes, conclui que não ocorre com o sonho aquilo que ocorre com a apreensão da realidade. É apenas uma história, seja ele um sonho bom ou um pesadelo, que das duas maneiras nos apreende profundamente pelo conteúdo radicalmente distinto do cotidiano, como se fosse um leitor ingênuo que desconhece a obra e, quando se dá conta, está envolvido apaixonadamente pela ficção, não querendo, como no sonho, estar acordado para a realidade ou findar o livro. *“Do mesmo modo que o rei Midas transformava em ouro tudo o que tocava, a consciência é determinada ela mesma a transformar tudo o que ela adquire em imaginário: e esta é a característica fatal do sonho.”*⁷⁸ É deste modo que se confunde a apreensão do mundo sonhado com a realidade. E o que mais nos interessa é o que ocorre com a natureza do sonho: a realidade, enquanto dormimos, escapa e aparece embaralhada vinda de todos os lugares para a consciência que, por sua vez, tenta recuperá-la e reorganizá-la, entretanto, transformando-a então em “imaginário”. Por isso Sartre conclui:

O sonho não é a ficção tomada pela realidade, é a odisséia de uma consciência condenada por ela mesma, e em despeito dela mesma, a somente constituir um mundo irreal. O sonho é uma experiência privilegiada que pode nos ajudar a conceber aquilo que seria uma consciência que teria perdido seu “ser-no-mundo” e que seria privada, ao mesmo tempo, da categoria do real. (SARTRE, *L'imaginaire*, 2005, p. 339. T.A.)

IV. A literatura e o papel do outro na questão ético-estética

Na literatura, notamos que se o escritor escreve para o leitor, entendemos a escrita se completando pela leitura, ora, é uma prática que se constitui no plano da alteridade. A leitura, por seu turno, é uma resposta ou um atendimento ao apelo, exercendo uma função comunicativa. O escritor (particular) escreve para o público (universal), e não apenas para um indivíduo. Ora, notamos aqui um envolvimento ético e histórico, pois o escritor se compromete com a história vivida

⁷⁸ SARTRE, J.P. *L'imaginaire*, p. 339.

e redigida. Desse modo, para Sartre não há sentido em escrever abstratamente, mas concretamente, ou seja, escrever para alguém. A narração exige uma situação que, por sua vez, exigirá a liberdade, e vice-versa. Ocorre percebermos que há um encontro entre duas liberdades de forma situada, ambas produzindo. O escritor produz as significações e o leitor as assimila de forma recíproca. Estando atrelada a uma comunidade histórica, ou seja, a um meio social cuja cultura foi construída historicamente, necessariamente essa literatura implica assunto. Eis então o comprometimento da literatura ao engajamento. Vale aqui mais uma vez citarmos Thana Mara de Souza:

Não são, porém, só o escritor e o leitor que estão inseridos nessa trama da liberdade e responsabilidade: todos os homens estão. Concordando com Kant, Sartre vê na arte um imperativo – o prazer estético que o leitor sente é exigência de que todo homem, enquanto liberdade, experimente o mesmo prazer. Quando vemos algo belo, exigimos que cada um, livremente, também perceba essa beleza. (...) Do escritor ao leitor, e deste a todos os outros homens, a obra de arte é total apelo ao exercício da liberdade. (grifos meus - SOUZA, T. M. *Sartre e a literatura engajada*, 2008, p. 136)

E citando o próprio Sartre:

O julgamento estético é, então, o reconhecimento de que há uma liberdade frente a mim, a liberdade do criador e, ao mesmo tempo, uma tomada de consciência diante do objeto que está na minha frente, de minha própria liberdade e enfim, (...) uma exigência de que os outros homens, nas mesmas circunstâncias, tenham a mesma liberdade. Consequentemente, um livro concebido no plano estético é realmente um apelo de uma liberdade a uma liberdade, e o prazer estético é a tomada de consciência da liberdade diante do objeto.⁷⁹ (grifo meu)

Aqui percebemos uma congruência em relação à universalidade kantiana no que diz respeito ao juízo do gosto. Se me refiro, por exemplo, à tela *La Desserte*, de Matisse, afirmando que “*esta é uma bela pintura*”, como e por que tendo a afirmar isso em relação ao gosto dos outros? Como este juízo não pressupõe nenhum princípio de conhecimento, ou seja, não há conceitos determinados que possam prevalecer sobre meu juízo, então, através da reflexão atribuo um juízo estético sobre o objeto, que é *livre* para cada sujeito. E por saber que o outro sujeito é dotado dessa liberdade, requeiro a ele que concorde com a

⁷⁹ SARTRE, J.P. *La Responsabilité de l'écrivain*, p. 26-27, (tradução de Thana Mara de Souza *apud* Sartre e a Literatura Engajada, p.136).

certeza de meu juízo, a fim de validar este meu juízo. Porém, ciente de que não posso determinar este juízo, de que a tela de Matisse é seguramente bela, como se fosse uma imposição, tenho consciência de que a liberdade do outro pode impedir a universalidade de meu juízo. Mesmo assim, quero ter a certeza de que este meu juízo não foi uma simples escolha ou decisão casual, ele não pode ser em vão, pois é um juízo que me é dado através do exercício reflexivo e do acúmulo de minha experiência vivida. A confirmação ou concordância do juízo do outro irá constatar que em meu ânimo há uma relação assertiva entre entendimento e imaginação. Por isso, pode-se afirmar que o outro, de tal modo, corrobora com meu ajuizamento. Daí, posso compartilhar minhas reflexões acerca do juízo, gerando um envolvimento ético sobre uma complacência estética. Ora, aqui conferimos um possível vácuo em que a estética, de modo sutil, dialoga com a ética, embora não enquanto contemplação individual, mas enquanto partilhamento do gosto. Com efeito, não é a tela *La Desserte*, enquanto *percebida*, que estabelece o exercício ético entre os sujeitos, mas o ajuizamento da mesma entre a intersubjetividade dos sujeitos reflexivos.

Cabe agora novamente voltarmos em *Que é a literatura?*, e lembrarmos que Sartre considera a literatura genuinamente a partir do século XVIII. Conforme menciona, nos séculos antecedentes o escritor escrevia para o clero (século XVI) e para o público cortês (século XVII), a partir do século XVIII ocorre uma divisão entre o público cortês e o público burguês, este último será o público do século XIX. No século XX, Sartre reivindica a literatura engajada popular. Sob consulta a historiadores, analisaremos esses dados expostos por Sartre mais adiante.

Escrever com concretude histórica de sua época é abandonar a literatura abstrata, assumindo uma expressão de compromisso com a sua época. A beleza, como menciona Romano, deveria ser apenas “*uma força suave e insensível*”.⁸⁰ Como vimos, Sartre irá condenar o Realismo exigindo que o autor e o leitor devam se comprometer com a obra e com o mundo, responsabilizando-se pelo universal. Sua crítica a Flaubert vai além do excesso de preocupação formal com a escrita, mas a falta de engajamento e o fascínio de querer dizer muito de si mesmo, sem uma preocupação respeitável por aquele a quem se escreve,

⁸⁰ ROMANO, L. A. C. *A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*, Fapesp – Mercado das Letras, Campinas, 2002, p. 253.

tornando o autor e sua obra um tanto presunçosos.⁸¹ As obras de Flaubert, segundo a crítica de Sartre, eram carregadas de personagens que representavam as próprias pessoas que circundavam a vida do autor, no caso a burguesia. Para Sartre não há sentido em escrever prosa abstratamente, mas concretamente, ou seja, escrever para alguém e referir-se às suas condições, ou melhor, à situação. Se observarmos, conforme relatado no início desta pesquisa, é a mesma exigência e crítica que Shaftesbury já fazia no século XVII e XVIII, requerendo aos autores produções que levassem em consideração seus leitores, suas vidas e suas realidades, ou que simplesmente apelassem à liberdade subjetiva dos mesmos. Destarte, propor uma prosa para si mesmo é petrificar o outro, conflitar os para-sis e, metaforicamente, inserir a si mesmo e ao outro, livre e espontaneamente, no *inferno*.⁸²

É importante mencionar que quando Sartre se refere à literatura está se reportando à prosa e não à poesia. Esta última é coisificada, pois as palavras são objetivadas pelo poeta; o signo é convertido em coisa na poesia. O poeta manipula as palavras como se fossem cores, paisagens, retratos. Essa recusa da linguagem comum faz também da poesia uma recusa da ação, pois não requer o que é de comum à linguagem: a fala. Para Denis, a poesia é “*forma intransitiva por excelência*” e por conta disso ela “*resiste com todo seu “ser” ao engajamento*”.⁸³ Já o escritor, na prosa, ele domestica as palavras tornando-as extensão de nosso corpo, por conseguinte, elas estendem nossa ação pelo mundo. Conforme afirma Sartre: “*se o prosador cultivava demasiadamente as palavras, o eidos “prosa” se rompe e caímos numa algaravia incompreensível. Se*

⁸¹ “(...) Flaubert representa para mim exatamente o oposto de minha própria concepção de literatura: desengajamento total e uma determinada noção da forma que não é exatamente a que admiro.” E também tece crítica a Rimbaud e Baudelaire, pela falta de engajamento e estilo “essencialmente burguês”. SARTRE, J.P., *Itinerário de um pensamento (entrevista concedida à New Left Review 58, novembro-dezembro de 1969)* in Vozes do Século – Entrevistas da New Left Review, da organização de Emir Sader, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1997, p. 217 e 231.

⁸² Alusão à célebre frase: “O inferno são os outros”, em *Entre Quatro Paredes*, de Sartre, que segundo ele fora mal interpretada: “Ora, trata-se de outra coisa o que eu quis dizer. Eu quis dizer que se as relações com o outro são tortuosas, viciadas, então o outro só pode ser o inferno. (...) Os outros são, no fundo, o que há de mais importante em nós mesmos, para nosso próprio conhecimento.” (CONTAT, M. & RYBALKKA, M., *Les écrits de Sartre*, Paris, Ed. Gallimard, 1970, p. 101).

⁸³ DENIS, B. *Literatura e engajamento, de Pascal a Sartre*, Edusc, Bauru, 2002, p. 75.

*o poeta narra, explica ou ensina, a poesia se torna prosaica; ele perdeu a partida.*⁸⁴

Desse modo, Sartre considera que a literatura ela mesma é uma extensão de nossos sentidos, opondo-se à poesia que recusa a ação. Todavia, isso não quer dizer que há um desprezo de Sartre em relação à poesia, conforme fora polemizado, pelo contrário, ao invés de subestimá-la, percebe a sua grandeza mas sem exigir da poesia um engajamento, pois isso seria claramente uma “tolice”. A condição do poeta está do outro lado da condição humana, está ao lado de Deus.⁸⁵ Pois quando coisifica uma palavra, retira dela o significado e a transforma em substância, a exemplo de Rimbaud que através de um pequeno verso “conferiu à bela palavra “alma” uma existência interrogativa”⁸⁶, ou seja, a própria interrogação se torna coisa, “como a angústia de Tintoretto se tornou céu amarelo”. Como poeta, Rimbaud nos convida a ver a palavra de fora e não de dentro, conforme ocorre com a prosa. Pois a palavra sem seu significado (que parte internamente da palavra) é substância (vista de fora). Se as palavras são vistas “do avesso”, elas são um espelho do mundo e do poeta, refletem aquilo que transita pela e através da palavra sem que implique qualquer alteração do mundo. Portanto, a poesia não se compromete.

Vale destacar que a relevância do prosador para os fenomenólogos é notória. Para estes, é através da ação que se deve partir para se chegar à universalidade; é através da ação que se cria valores. Ora, o prosador, por ele estar situado, tem participação ativa na história. Para o historiador Tony Judt:

Sartre tentou pôr o máximo de peso possível no ato literário, a fim de dar ao seu autor uma gravidade existencial que, de outra maneira, lhe faltaria. O conflito com os outros tem que continuar interminavelmente, mas, ao menos, alguma autonomia, alguma liberdade terá sido autogerada “para si”. (JUDT, T. *Passado imperfeito: um olhar crítico sobre a intelectualidade francesa no pós-guerra*, 1992, p. 118.)

O sentido metafísico da criação artística, do ponto de vista sartriano, é a necessidade de nos sentirmos essenciais no mundo, ou seja, de sermos criadores

⁸⁴ SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 32 (nota 5).

⁸⁵ Idem, p. 17.

⁸⁶ Idem. Trata-se do verso:
*“Ó estações! Ó castelos!
 Que alma é sem defeito?”*

do mundo, condicionando-nos a “ser”, já que somos “inessenciais” em relação à coisa. O homem não produz o ser em-si, ele apenas produz o fenômeno (mundo). Necessariamente a minha posição está sempre situada neste mundo. Quando percebo um objeto este se torna essencial, enquanto isso, meu sujeito é inessencial. Quando crio um objeto sou o sujeito essencial em relação ao objeto que então passa a ser inessencial. É nesse sentido que Sartre afirma “(...) é só através da consciência do leitor que ele (o artista) pode perceber-se como essencial à obra (...)”. No sentido metafísico, numa tentativa de alcançar aquilo que insistentemente desejamos, que é a síntese impossível do Em-si-Para-si, queremos ser criadores absolutos sem criarmos existência, pois, neste caso, estaríamos assumindo a posição de Deus. Daí parte a problematização idealista da objetividade: um objeto criado é uma contestação ao criador. O escritor cria no domínio histórico e não oniscientemente. Na narrativa onisciente (analogamente a Deus) não há liberdade, pois seria impostura. Ora, cabe à literatura a introdução da consciência filosófica, em que o contexto da significação é recíproco ao desvelar da liberdade.

O escritor (sendo essencial) jamais poderá ler adequadamente sua obra, pois lhe faltará objetividade em relação à obra por ele conhecer o desfecho da mesma, tornado-a inessencial. Isto quer dizer que na criação artística o criador ganha a essencialidade e a obra a perde para se tornar inessencial.⁸⁷ E a partir do momento em que se cria, estará convocando a alteridade, pois aquilo que cria não pode ser lido por si mesmo, porque seu texto está repleto de seus conhecimentos, suas vontades e o próprio projeto do livro, cuja subjetividade foi ele mesmo quem a criou. Ele já conhece o texto e não faz sentido lê-lo como uma livre literatura. Ora, esta obra foi escrita para alguém, e só assim a obra se consumará. Uma cadeira fabricada por um artesão, por exemplo, pode ser usufruída pelo mesmo, pois além de sua funcionalidade tem sua objetividade concreta, porém não uma história escrita ou narrada. Por conseguinte, conclui-se que só existe arte e literatura para a alteridade. É ela quem fará a obra existir de fato. É o público quem transforma o objeto criado em elemento subjetivo. Se não fosse pela alteridade, um romance escrito seria “*apenas traços negros sobre o*

⁸⁷ “Assim, na percepção, o objeto se dá como o essencial e o sujeito como o inessencial; este procura a essencialidade na criação e a obtém, mas então é o objeto que se torna o inessencial.” (SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 35).

papel.”⁸⁸ A leitura feita pelo outro faz com que a obra surja em seu mais espontâneo “*ato concreto*” de liberdade.

Em *O Ser e o Nada*, Sartre expõe claramente o papel da alteridade e sua importância no plano da existência. Acusa Descartes por seu *cogito* não atingir a interioridade do outro, pois não se chega ao outro como sujeito. O sujeito ao voltar para si descobre que ele é para outro (consciência para outro), pois há um deslocamento da consciência. O *ser-para-si* é sempre o *ser-para-outro* (o outro eu que não sou eu). Todavia, notamos que esse eu que não sou eu não é objeto, mas sujeito, ora, é um objeto tratado como se fosse sujeito (pois a objetivação é condição necessária à ontologia), e ontologicamente ele está definido *a priori* como sujeito. Agora podemos mudar de curso e afirmar que estar com o outro é estar definitivamente no plano moral, o que marcará singularmente a questão da alteridade na concepção estética de Sartre.

A criação em si é um momento incompleto e abstrato. A literatura, no caso, revela o homem ao homem, pois há nela uma função comunicativa. O criador sartriano cria a partir da nadificação, ele nega o ser-em-si. Assim sendo, um ser para ser afetado passivamente deve existir para receber a ação. Para Sartre, o papel do público é fator determinante na constituição da obra. Quando em *Huis-Clos* Sartre menciona que “*o inferno são os outros*”, já sinaliza a importância da alteridade em suas obras e teorias; o homem vive em constante relação de conflito com o outro não só pela sua presença, mas também a partir do momento que este lhe atribui valores não reconhecidos. Neste sentido, o ser em cada um (ser-para-outro) está sob a condição da liberdade do outro. Na questão literária, a obra é um apelo ao leitor; é através dele que a obra ganhará objetividade; igualmente, a leitura faz a obra ser. O leitor é co-criador da obra quando deixa a imaginação interpretar e dar continuidade à obra. Com efeito, o escritor não deve induzir o leitor, pois só assim a literatura se efetiva, de outra forma estaria canonizando a obra. Destarte, o escritor deve ir a fundo em suas inspirações, em suas pesquisas e desenvolvimento de texto, pois quanto mais sensibilizar o leitor, mais estará invocando a sua imaginação.

O leitor cria um objeto puramente imaginário, objeto este estético e irreal. Então, conforme já observado, afirma-se que é somente no irreal que o homem,

⁸⁸ SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 35.

enquanto criador, pode se fazer Deus. Para o escritor, a escrita é a constituição da subjetividade, o que para o leitor também é, mas com apelo à intersubjetividade. Segundo Suzuki, no idealismo de Kant essa cortês solicitação objetiva só tem cabimento com a espontaneidade da reflexão, pois não se deve impelir, mas somente sugerir à liberdade do leitor a fim de, daí então, vivificar a atividade reflexionante.⁸⁹ O juízo do leitor, portanto, em concordância com Sartre, definitivamente deve ser livre. Porém, essa liberdade, quando da atividade reflexionante, implica em certa distorção ao aceitar a universalidade estética quase que como um imperativo. Pois é esse juízo reflexionante que Sartre imerge no imaginário a fim de interromper a passividade do leitor e o eleva a um ser ativo, se posicionando no mundo para nele agir concretamente como parte de sua existência. Para Kant, a universalidade do belo requerida pelo gosto não deve ser entendida como um imperativo, mas um juízo possível na reflexão de cada um.

A liberdade é um absoluto que não pode ser limitado. Na leitura tenho a liberdade da criação, o que corresponde dizer que ler é uma ação. O escritor não pode jamais ser coercitivo, ou seja, deve reconhecer a liberdade do leitor para não torná-lo passivo, assim não deve servir-se das paixões, pois estas induzem o leitor a regras.

Em Kant, o belo não chega a ser um apelo a minha liberdade, mas se restringe a solicitar o jogo livre entre a imaginação e o entendimento. O juízo estético, para o mesmo filósofo, não traz conhecimento; já em Sartre a literatura é um desvelamento do mundo, pois não percebo os signos, mas os atravesso me lançando ao outro real, podendo então trazer conhecimento. Neste sentido se observa, também, descon siderações de Sartre em relação ao belo natural kantiano, pois o que Sartre impõe acima de tudo é a condição criativa. No que diz respeito à fruição, o apelo do livro se dirige ao subjetivo do leitor, pois se este fosse objetivado, a obra iria contra a sua liberdade e ganharia caráter utilitário, ou hipotético. Como Sartre exemplifica, o caráter utilitário de um objeto o coloca ao nível de um imperativo hipotético (a esse imperativo, Kant o define como: *ação boa como meio para qualquer outra coisa*).⁹⁰ O uso do martelo, por exemplo, já tem um fim dado, como utensílio, pois posso utilizá-lo para pregar algo na parede

⁸⁹ SUZUKI, M. *O gênio romântico*, Iluminuras, São Paulo, 1998, p. 42.

⁹⁰ KANT, I. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* in *Os Pensadores*, Kant, Ed. Abril, São Paulo, 1974, p. 219.

ou até mesmo destruir um vidro. A arte não possui caráter utilitário e contingente, pois não *serve* (não presta serviço) à liberdade do público, mas a requisita. Lembremos que o que é útil pode ser bom e agradável, mas não belo. É aqui oportuno mencionar Lebrun: *“em estética, o agradável, o útil e o bom são colocados sob a mesma rubrica: ‘Eles concordam no fato de que são sempre ligados por algum interesse ao seu objeto’”*.⁹¹ Já o belo é diferente.

Na literatura, para Sartre, não há um fim dado, pois depende da liberdade do leitor para que este possa também criá-la. Contudo, não apenas criá-la, como também fazer aparecer o autor extraindo aquilo que há de mais profundo em seus pensamentos, de maneira que o próprio leitor se ponha no lugar do autor, sem que se sobreponha a ele; é o que Sartre irá chamar de comunicação narcisista,⁹² narcisista por parte do autor que aparece, e do leitor que revela a si mesmo este universo profundo de significados e significações derramados pelo autor e que agora está a desfrute do leitor. Logo, na visão sartriana, a literatura é um apelo ao leitor, um apelo de uma liberdade a outra liberdade, e a obra se totaliza diante da dupla criação entre autor e leitor. É neste sentido, mais uma vez, que Sartre eleva a obra à condição de imperativo categórico, por ser ela uma “tarefa a cumprir”; há um apelo à liberdade do outro. O “imperativo”, então, aparece na obra de Sartre por isso, porque a obra só se realiza pela alteridade; logo envolve uma relação de liberdade a liberdade. E aqui novamente a ética se insere pelo veio do propósito artístico. Uma vez começada a leitura, a criação subjetiva é solicitada por um imperativo: *“(...) imperativo transcendente, porém consentido, assumido pela própria liberdade, é aquilo que se chama valor. A obra de arte é valor porque é apelo.”*⁹³ Para Kant, o ser racional, ao agir em relação a outros seres racionais, age em relação a si mesmo (dignidade). Para Kant também ocorre na arte uma relação comunicativa entre os homens. O gênio, por exemplo, se depara com a questão intersubjetiva do gosto, que pode influir no ato da criação da obra, e assim resultar num possível senso comum do público. Na literatura, o apelo à liberdade incondicionada do leitor implica o sentido moral que Sartre traz à literatura, porquanto está implícita a criação do escritor e a criação contínua do leitor, e daí se origina uma relação ética intersubjetiva, contrapondo o ponto de

⁹¹ LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*, Martins Fontes, São Paulo, 1993, 2ª edição, p. 427.

⁹² SARTRE, J.P. *Situations*, IX, Gallimard, França, 1972, p. 60.

⁹³ SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*, Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 41.

vista kantiano. Porém, isso não quer dizer que Kant tenha sido indiferente à questão da intersubjetividade, pelo contrário, enfatiza que através do gosto o egoísmo é superado e é através do gosto que ocorre a correspondência do juízo do belo, seja ele um senso-comum ou um gosto particular reivindicando universalmente a concordância de juízo. As investigações de Hannah Arendt a esse respeito nos é bastante proveitoso neste momento. Examinemos.

V. A intersubjetividade kantiana através da reflexão

Quando a sensação, como o real da percepção, é referida ao conhecimento, ela chama-se sensação sensorial e o específico de sua qualidade pode ser representado como exaustivamente comunicável da mesma maneira, desde que se admita que qualquer um tenha um sentido igual ao nosso; mas isto não se pode absolutamente pressupor de uma sensação sensorial. Assim esta espécie de sensação não pode ser comunicada àquele a quem falta o sentido do olfato; e mesmo quando ele não lhe falta, não se pode contudo estar seguro de que ele tenha de uma flor exatamente a mesma sensação que nós temos. (KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, 2ª edição, § 39, p. 137-138.)

E ainda: “(...) se se quiser empregar o termo “sentido” como um efeito da simples reflexão sobre o ânimo, pois então se entende por sentido o sentimento de prazer.”⁹⁴ A fim de evitar uma confusão habitual, iniciamos este capítulo com duas citações que diferem as sensações para Kant. De acordo com a primeira citação, pode-se afirmar que a sensação sensorial ali mencionada é a sensação objetiva que se reporta ao conhecimento. Diferente é a sensação, ou *sentido*, descrito na segunda sensação, que não tem nenhuma ligação cognitiva. Com efeito, notamos que existem dois tipos de sensação: a sensação objetiva (que está atrelada a representatividade do objeto, exigindo uma receptividade sensorial do mesmo) e a sensação subjetiva (que é o sentimento de prazer; este não pode de maneira alguma constituir uma representação de um objeto).

Primeiramente se nos perguntarmos por que o fenômeno mental do Juízo é derivado da *sensação* do gosto e não de sensações mais objetivas do gosto,

⁹⁴ Idem, § 40, p. 142.

como a visão, que possibilita uma análise mais comparativa perante os outros, concluiremos que o paladar e o cheiro são as sensações mais privadas. Isto porque essas sensações não sentem um objeto, mas puramente derivam da própria sensação. Essas sensações propriamente ditas, do paladar e do olfato, não são de fácil assimilação, pois não podemos recordá-las como recordamos com exatidão um objeto visto ou uma melodia escutada. Conforme exemplo de Arendt, lembraremos do cheiro de uma rosa ou do gosto de uma refeição somente se os provarmos novamente, mas não espontaneamente na imaginação. Ora, o paladar e o olfato são sensações que não podem ser representadas, não haveria como, por exemplo, transformá-los em arte subjetivamente. Por outro lado, observamos que estas duas sensações remetem ao Juízo, isto porque possuem, por natureza, um caráter discriminatório que parte do particular ao particular; pois há de se encontrar sua particularidade diante de todos os objetos dados pelas sensações objetivas. Assim, entendemos que a causa de prazer ou desprazer está presente nas sensações olfativas ou gustativas de forma imediata, o que é quase semelhante afirmar estar de acordo ou em desacordo ao gosto particular. Isso porque as sensações visuais e auditivas não são imediatas, pois implicam algum pensamento ou reflexão. Outrossim ocorre com o tato. Essas três sensações, na medida em que são submetidas à subjetividade, anulam a objetividade existente. Com efeito, concluímos que as sensações olfativas ou gustativas são sensações internas, ou seja, sentimo-las porque estão em nós e partem de nós, ou melhor, na particularidade de cada um. Somos imediatamente afetados. Por tal motivo, não se pode discutir sobre um gosto verdadeiro; o que nos remete a frase comumente pronunciada: *“gosto não se discute”*. Conseqüentemente, isso pode nos persuadir a pensar que as sensações não são comunicáveis em hipótese alguma. Arendt, em leitura a Kant, nos apresenta duas soluções: a faculdade de imaginação e o senso comum. A imaginação é entendida como a faculdade de ter presente aquilo que está ausente; ela ocorre através de uma sensação não objetiva afetada pela interiorização da mesma. E o senso comum é uma convenção dada pelo fato de que o belo nos interessa somente em sociedade. Daí o exemplo que Kant nos traz de que um homem vivendo sozinho numa ilha deserta não adornaria nem seu lar e nem a ele mesmo, ou mesmo o fato de que as pessoas não se contentam com um objeto

que agrada a elas mesmas e não aos outros.⁹⁵ No gosto renunciamos a nós mesmos em favor dos outros. Daí o porquê do egoísmo ser suprimido e a moralidade, mais uma vez, timidamente aparecer no quesito estético.

Para Kant, bem como para Sartre, o belo não está na percepção (o que resultaria no agradável), mas no próprio ato de julgar. Ora, se nos reportarmos às sensações visuais, auditivas e tateáveis, todas nos são dadas através de representações. E representações nos submetem à imaginação, que, por sua vez, nos prepara o terreno para a “reflexão”. Eis o juízo reflexionante. É ele, por conseguinte, quem refutará a objetividade – desinteresse na positividade – para empreender, pela imaginação, o prazer. Haja vista, ocorre uma passagem da sensação objetiva para a sensação subjetiva e é a reflexão que irá conduzir essa passagem através da imaginação. Porém, como vimos, diferentemente irá ocorrer na tese de Sartre que refuta a idéia de que a imaginação apenas seja um meio da reflexão. Pois para ele é na imaginação que se apreende o belo, e somente nela se vivencia a experiência da beleza.

Arendt, tendo em vista o interesse objetivo pelo belo apontado por Kant, considera que somos seres com a necessidade de vivermos em sociedade, e isso irá refletir no juízo do gosto. Consoante mencionamos acima, citemos as palavras de Kant, no parágrafo 41:

Um homem abandonado em uma ilha deserta não adornaria para si só nem uma choupana nem a si próprio, nem procuraria flores, e muito menos as plantaria para enfeitar-se com elas, mas só em sociedade ocorre-lhe ser não simplesmente homem, mas também um homem fino à sua maneira (o começo da civilização); pois como tal ajuíza-se aquele que é inclinado e apto a comunicar seu prazer a outros e ao qual um objeto não satisfaz se não pode sentir a complacência do mesmo em comunidade com outros.(KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1995, § 41)

De tal modo, devemos superar nossas condições especiais de subjetividade por respeito ao próximo: “o elemento não-subjetivo nas sensações não-objetivas é a intersubjetividade. (Você pode estar sozinho para pensar; mas precisa de companhia para apreciar uma refeição).”⁹⁶

⁹⁵ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Ed. Forense Universitária, 2ª edição, § 41.

⁹⁶ ARENDT, H. *Lectures on Kant's Political Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1992, p. 67. (T.A.) Arendt se apoia aqui nos comentários que Kant faz na *Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático*: “Comer sozinho é nocivo para um douto filosofante: não é restauração, mas exaustão (principalmente quando se torna glotonaria solitária), trabalho

A faculdade do juízo situa-se entre o entendimento e a razão. Em geral

(...) é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. No caso de este (a regra, o princípio, a lei) ser dado, a faculdade do juízo, que nele subsume o particular, é determinante (...). Porém, se só o particular for dado, para o qual ela deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente reflexionante.⁹⁷

A faculdade de juízo determinante somente subsume, dadas as leis transcendentais universais fundamentadas pelo entendimento. Como a lei lhe é dada *a priori* não há necessidade de pensar uma lei para si mesma, como seria o caso do juízo reflexionante. Este não pode retirar o princípio da experiência e nem prescrevê-lo à natureza, pois “*a reflexão sobre as leis da natureza orienta-se em função desta*”.⁹⁸ Por isso o juízo reflexionante pode dar a si mesmo um princípio como lei. Embora sejam juízos distintos, eles se complementam para a esquematização *a priori* dos conceitos da natureza e aplicação desses esquemas nas sínteses empíricas. Sem isso, nenhum julgamento de experiência seria possível.

O conceito de um objeto chama-se fim. O fim determina a união da coisa com as coisas, o que Kant denominará de “conformidade a fins”⁹⁹ (*Zweckmässigkeit*) da forma dessa coisa. A conformidade a fins da natureza na sua multiplicidade, como um particular conceito *a priori* de origem na faculdade de juízo reflexiva, é o princípio da faculdade de juízo. O princípio transcendental, e não empírico, representa *a priori* a condição universal. Ora, o fundamento para julgar deve buscar *a priori*, nas fontes do conhecimento, uma necessidade lógica.

A natureza especifica suas leis universais para a nossa faculdade de conhecimento, conforme o princípio da *conformidade a fins*, ou seja, as leis universais são adequadas ao nosso entendimento humano que tem por objeto encontrar o universal no particular. Podemos determinar limites no uso racional das faculdades de conhecimento, mas não no campo do empírico, porque neste o

extenuante, não jogo vivificante dos pensamentos. (p. 176-177)

⁹⁷ KANT, I. *Crítica da Faculdade de Juízo*, tradução de Valério Rohden e Antonio Marques, Ed. Forense Universitária, 2ª edição, p. 23 (alteração de tradução: *reflexivo* p/ reflexionante).

⁹⁸ Idem, p. 24.

⁹⁹ KANT, I. *Crítica da Faculdade de Juízo*, tradução de Valério Rohden e Antonio Marques, Ed. Forense Universitária, 2ª edição, p. 25.

juízo não possui uma legislação própria, mas princípios para então procurar leis que lhes são cabíveis.

Toda intenção (*a priori*) está ligada ao sentimento (determinado) de prazer. A razão para o prazer é a união entre duas ou várias leis da natureza empírica. Todas as capacidades ou faculdades do ânimo podem ser reduzidas em três: faculdade de conhecimento; faculdade de sentimento de prazer e desprazer; e faculdade de desejo (ou *apetição*, conforme tradução de Valério Rohden). Para a faculdade de conhecimento apenas o entendimento é legislador. Para a faculdade de desejo apenas a razão é legisladora *a priori* segundo o conceito de liberdade. Eis que entre a faculdade de conhecimento e a faculdade de desejo encontra-se o sentimento de prazer. Mas também o juízo é uma faculdade, justamente por ser sempre irreduzível ou original. Com efeito, por estar situada entre o entendimento e a razão, a faculdade de juízo é uma faculdade de conhecimento, e legisla na faculdade de sentir; é daí que provém o juízo estético. Nas palavras de Deleuze: “(...) o juízo estético é reflexivo; não legisla sobre objetos, mas somente sobre si mesmo; não exprime uma determinação de objeto sob uma faculdade determinante, mas um acordo livre de todas as faculdades a propósito de um objeto refletido.”¹⁰⁰

Lebrun compara, numa “visão aproximativa”, essa noção de juízo estético kantiana com a noção fenomenológica de neutralização, pois a suspensão da posição de existência ocasiona uma mudança de atitude em relação ao olhar que não se volta mais para a coisa, como objeto, mas para a manifestação advinda deste.¹⁰¹ Sartre, em *O Imaginário*, retoma essa experiência estética desinteressada quando menciona que a obra de arte é um irreal. Apoiemo-nos em seu exemplo da tela de Charles VIII. Primeiramente sabemos que esse Charles VIII, ora pintado, é apenas uma representação. Mas totalizando essa imagem com o restante da tela e mais as habilidosas pinceladas e combinações de tinta desenvolvidas pelo artista, tem-se uma pintura próxima do real. Através dessa tela se concebe o objeto estético. Mas para obter essa experiência, a consciência irrealizou, ou seja, desconsiderou os componentes que formam a imagem de Charles VIII numa operação radical na qual Sartre, como vimos, denomina de

¹⁰⁰ DELEUZE, G. *A filosofia crítica de Kant*, Edições 70, Lisboa, 1963, p. 67.

¹⁰¹ LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*, Martins Fontes, São Paulo, 1993, 2ª edição, p. 433.

nadificação, assim se constituirá a consciência imaginante.¹⁰² A tela, por conseguinte, em sua totalidade funciona como um *analogon*¹⁰³;

(...) é o que se manifesta através dele [do quadro] é um conjunto irreal de coisas novas, objetos que eu nunca vi e nem os verei jamais, mas que não são menos que objetos irrealis, objetos que não existem no quadro, e em nenhuma parte do mundo, mas que se manifestam através da tela e que são apoderados dela por uma espécie de *possessão*. E é o conjunto desses objetos irrealis que eu qualificaria de belo.¹⁰⁴

O juízo estético é real, porém, um modo de apreensão do objeto irreal. E este juízo serve para constituir, através da tela, o objeto imaginário. Para Sartre é daí que vem “o famoso *desinteresse da visão estética*”.¹⁰⁵ E “*eis por que Kant pôde dizer que era indiferente que o objeto belo, apreendido na medida em que é belo, fosse provido ou não de existência.*”¹⁰⁶

O elemento subjetivo da representação que não pode ser conhecido é ele mesmo o prazer ou desprazer ligado a esta representação mesma. A *conformidade a fins*, em Kant, precede o conhecimento de um objeto, e isto somente se sucede quando sua representação for imediatamente combinada com o sentimento de prazer (representação estética da *conformidade a fins*), todavia Kant questiona se há mesmo uma representação da *conformidade a fins*.

O prazer adere ao sujeito da representação e não ao objeto, pois o sujeito se abstrai do elemento cognitivo para se ater ao reflexivo. Por isso, o prazer pode apenas expressar a finalidade subjetiva do objeto. A imaginação (faculdade das intuições *a priori*) situa-se a par do entendimento para então despertar o sentimento de prazer. O objeto, por sua vez, torna-se fim para a faculdade de juízo reflexionante. Tal juízo é estético à *conformidade a fins* do objeto, sem mesmo fundamentá-lo ou conceituá-lo. Se ajuizarmos a forma desse objeto e não sua matéria, sem a intenção de retirar conceitos dele, mas na pura e simples reflexão como forma de um prazer, este prazer estará submetido à representação desse objeto, não só para o sujeito que o observa, mas para todos aqueles que julgam. Por conseguinte, este objeto denomina-se belo e a faculdade de julgá-lo

¹⁰² SARTRE, J.P. *L'imaginaire*, p. 362.

¹⁰³ Um representante analógico do objeto visto. Idem, p.46.

¹⁰⁴ Idem, *Ibidem* (T.A.).

¹⁰⁵ Idem, *Ibidem*.

¹⁰⁶ Idem, *Ibidem*.

chama-se gosto, por ser este um juízo universal. Mas o que vem a ser o refletir para Kant?

Kant considera o Juízo ou como uma “*mera faculdade de refletir (...) sobre uma representação dada*” (neste caso seria o Juízo Reflexionante) ou como uma “*faculdade de determinar um conceito (...) por uma representação empírica dada*” (e este seria o Juízo Determinante).¹⁰⁷ *Refletir*, para Kant, é: “*comparar e manter juntas dadas representações, seja com outras, seja com uma faculdade-de-conhecimento, em referência a um conceito tornado possível através disso.*”¹⁰⁸ Kant também denomina o Juízo Reflexionante como faculdade-de-julgamento, pois ambos devem encontrar o particular no universal. Porém, o refletir carece de um princípio, e *refletir sobre objetos dados da natureza* exige o seguinte princípio: “*para todas as coisas naturais se deixam encontrar conceitos empiricamente determinados*”. Se o Juízo Reflexionante procura de forma sistemática por conceitos, se utilizando, por exemplo, de gêneros e espécies para efeito comparativo de formas naturais, “*o Juízo pressupõe um sistema da natureza também segundo leis empíricas, e isto a priori, conseqüentemente por um princípio transcendental*”.¹⁰⁹ Por isso sempre pressupomos aos objetos ou fenômenos dados uma forma que nos é cognoscível, só possível pelas leis naturais. Sem essa pressuposição todo o refletir seria em vão. O Juízo *esquematiza-se a priori* e aplica esses esquemas a toda síntese empírica.

No final da analítica do belo, Kant chega à conclusão de que o gosto é uma faculdade de julgamento de um objeto em referência à legalidade livre da imaginação. Essas condições da reflexão (concordância do objeto com as faculdades do sujeito) são universais *a priori*. Os juízos empíricos, que não são conceitos empíricos, mas sentimentos de prazer, são válidos para todos, como se estivessem associados a um predicado do conhecimento do objeto. Os fundamentos do prazer estão na condição universal subjetiva dos juízos reflexionantes, ou seja, na concordância conforme os fins de um objeto, seja este de arte ou de natureza, com o relacionamento que fazem com as faculdades de conhecimento entre si. As faculdades de conhecimento são exigidas para todo

¹⁰⁷ KANT, I. *Primeira Introdução à Crítica do Juízo*, Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1974, p. 270.

¹⁰⁸ Idem, p. 270.

¹⁰⁹ Idem 271 (nota 4).

conhecimento empírico (faculdade da imaginação e faculdade do entendimento), por isso cabe aí a crítica ao juízo do gosto, pois este não é de modo algum determinante *a priori*. Consequentemente, Kant verifica que o juízo estético ocorre não somente em um juízo de gosto em relação ao belo, mas também quando um sentimento espiritual é despertado: o sublime. Daí irá dividir a crítica do julgamento estético em duas seções: o Belo e o Sublime. Porém, não vem ao caso avançarmos aqui no que se refere ao Sublime, dada a extensão dessa abordagem.

Por fim, o *entendimento*, faculdade que na condição de conhecimento teórico, é legisladora *a priori* em relação à natureza; enquanto objeto da natureza, legisla sobre os fenômenos, mas apenas quando estes são considerados na *forma* da sua intuição. As categorias do entendimento constituem leis gerais e se manifestam sobre a natureza como objeto de experiência possível. A *razão*, por sua vez, é legisladora *a priori* em relação à liberdade e a causalidade (supra-sensível no sujeito) para um conhecimento incondicionado prático. O conceito de natureza não determina nada nas leis práticas da liberdade, e nem às leis teóricas da natureza determinam sobre as leis da liberdade. A faculdade de juízo vai então possibilitar a passagem do domínio do conceito de natureza para o conceito de liberdade. E este é um ponto que nos interessa para pensarmos a liberdade no juízo do gosto kantiano com a liberdade criativa do público perante a obra, na fruição sartriana, conforme analisaremos a seguir.

Ocorre nos sentimentos de prazer e desprazer a faculdade de juízo que independe de conceitos, pois se refere à faculdade de desejo. Na faculdade de desejo a razão, que é prática, exerce suas atividades sem que haja a mediação de prazer. Observa-se, à vista disso, que o juízo estético é um princípio constitutivo em relação ao sentimento de prazer e desprazer sobre determinado objeto (de natureza ou de arte). O prazer está fundamentado nas faculdades de conhecimento, o que não quer dizer que deva trazer conhecimento, por isso, o conceito pensado é adequado à conexão existente entre os conceitos de natureza e de liberdade, o que provoca a receptividade do ânimo ao sentimento moral. A estética manifesta um interesse especial pelo belo, interesse esse que nos remete a ser moral, pois prepara o advento da lei moral e o interesse prático puro. Aqui

observamos que Kant manifesta um encontro da estética com a ética. Examinemos com uma exposição mais minuciosa do prazer e do gosto.

VI. O sentimento de prazer e o juízo do gosto

Segundo Kant, o juízo do gosto é um juízo subjetivo, pois não é lógico, mas estético, e não vai do entendimento ao conhecimento, mas da faculdade de imaginação ao sujeito que é afetado pela sensação, causando-lhe, com efeito, o sentimento de prazer e desprazer. Este sentimento nada tem a contribuir ao conhecimento, pois tem apenas a qualidade de manter no sujeito a relação entre a representação dada e a inteira faculdade de representações, ademais, é uma faculdade do ânimo que, por conseguinte, se torna consciente de seu estado. Kant define que o sentimento de prazer e desprazer tem três relações com as representações: o agradável, o bom e o belo.

A sensação, para Kant, se divide em subjetiva ou objetiva, esta é a empírica (como, por exemplo, a cor) e aquela é onde nada, além da satisfação (que é ela mesma sensação de prazer), é representado. A satisfação não depende do interesse pela existência ou não da representação de um objeto, o que importa é a simples contemplação. Além disso, Kant, um pouco controverso, salienta que devemos nos colocar a parte da questão da existência da coisa para podermos julgar sobre o gosto. Porém, posteriormente, irá conferir um interesse empírico pelo objeto prevalecendo que é daí que se parte e se preserva o gosto quando o mesmo objeto é causa de prazer.

Em se tratando da satisfação, Kant aponta o *agradável* como correspondente à satisfação. O agradável não apenas satisfaz como também gratifica. Se meu juízo sobre um objeto me agrada ele também me provoca um desejo por este, gerando uma inclinação. Aliado a isso, surge o *bom* como aquilo que satisfaz pela razão através do conceito. O bom tem um caráter utilitário: *bom para*. O bom pode ser um *meio* ou *bom em si*; em ambos há um conceito de um fim. A satisfação está na razão de querer a existência de um objeto ou de uma

ação, o que é designado como *interesse*. Ora, para que se considere algo como bom, devo ter um conceito disso, porém, para considerá-lo belo não necessito conhecê-lo. O agradável se assemelha ao bom, daí ser usual afirmar que o gratificante é bom. Mas esta afirmação é incorreta, pois o agradável e o bom são coisas distintas. O agradável se dá através dos sentidos, por conseguinte, pela razão. O bom é o objeto da vontade, que é a faculdade de desejo determinada pela razão, portanto, ele é condicionado. Por isso, conclui-se que ter satisfação por algo, querê-lo e tomá-lo como interesse é a mesma coisa.

Retomando aos três modos de satisfação, podemos definir que o agradável gratifica, o belo satisfaz (dá prazer) e o bom é estimado (aprovado). O belo e o bom acontecem somente para os homens enquanto animais racionais. O belo é o único *desinteressado* e livre entre os três; ele designa inclinação, favor (única complacência livre) e respeito. Como o interesse pressupõe uma necessidade ou a produz, a moral produz uma necessidade, e o gosto moral joga com objetos da satisfação sem se prender a eles. A questão aqui é que Kant reconhece uma liberdade distinta da liberdade moral: a liberdade do julgar e do sentimento de prazer, ou seja, a liberdade estética. Cabe aqui a análise de Lebrun:

Neste momento em que a palavra “estética” designa ainda uma região psicológica e já uma disciplina filosófica, em que de adjetivo ela torna-se substantivo, seu próprio deslizamento é o indício da descoberta de uma liberdade de uma outra envergadura que a liberdade moral.¹¹⁰

Portanto, a liberdade estética apontada por Kant, nos dá indício de uma aproximação com a liberdade que Sartre requer para que haja a fruição. Pois ambas se atribuem à condição subjetiva e imaginária. Para Kant a liberdade estética se volta mais para o juízo do gosto, que é dado através da reflexão, é uma liberdade investigativa e apreciativa, não está no plano da prática, e também é a liberdade que ocorre na reivindicação pela universalidade do gosto. Para Sartre esta liberdade estética representa a criação, tanto por parte do autor da

¹¹⁰ LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*, Martins Fontes, São Paulo, 1993, 2ª edição, p. 433. Aqui Lebrun se refere ao advento da Estética como disciplina no Esclarecimento. Pois o sentimento de prazer, refletido por Kant, marca a chegada de uma liberdade bastante “*insólita*”, pois “*Desafio supremo às descrições do senso comum, ele libera o homem de toda determinação no próprio nível das inclinações, e não além dele.*” (Idem, *Ibidem*)

obra, como para o sujeito que a contempla, pois este ao contemplar tem a liberdade de criar continuamente enquanto a aprecia.

É correto afirmar que o juízo do gosto é meramente contemplativo, não é nem teórico nem prático. Também não é juízo de conhecimento porque, embora se efetive através do sensível, não se relaciona com o interesse pela existência do objeto. O gosto é independente de todo interesse, cabe a ele a faculdade de julgar um objeto ou método de representação mediante satisfação ou insatisfação sem que haja o interesse. Assim, pelo exposto, o objeto da satisfação é o que Kant denomina *belo* no primeiro momento da Analítica do Belo.¹¹¹ Com relação ao prazer e o desinteresse, Deleuze faz a seguinte leitura: “...o *prazer estético* é tão independente do interesse especulativo como do interesse prático e define-se a si próprio como inteiramente desinteressado.”¹¹² Kant denominará de *finalidade sem fim* o juízo estético não lógico e sem conhecimento. É um prazer desinteressado na positividade.

Para Kant, o gosto pode ocorrer de duas maneiras: *gosto dos sentidos* (juízos privados: o *agradável*) e *gosto da reflexão* (juízos geralmente válidos – públicos: o *belo*). Em ambos a estética julga o aspecto do prazer e desprazer causado pela representação de um objeto.

Um juízo objetivo e universal válido é também válido subjetivamente. Ele vale para tudo o que está sob um conceito dado e vale para todas as representações de objetos que estejam sob este conceito. A universalidade estética, que tem validade universal subjetiva, não está vinculada ao objeto, mas sim aos que julgam. Na lógica, todos os juízos de gosto são singulares, enquanto eles trazem uma universalidade estética, os juízos provocados pelos sentidos são estéticos e singulares. O bom tem universalidade lógica, porém não meramente estética em razão de ter validade como conhecimento de objeto, válido para qualquer um. Neste sentido, do juízo do gosto parte uma ‘voz’ universal sem mediação de conceitos, a fim de que haja possibilidade de um juízo estético válido para qualquer um.

O *estado de ânimo*, livre das faculdades de representação, e encontrado na relação entre as faculdades de representação, é responsável subjetivamente

¹¹¹ KANT, I. Crítica da Faculdade de Juízo, tradução de Valério Rohden e Antonio Marques, Ed. Forense Universitária, 2ª edição, p. 55.

¹¹² DELEUZE, G. *A filosofia crítica de Kant*, Edições 70, Lisboa, 1963, p. 54.

pela comunicabilidade universal existente na representação. Este estado, quando na relação livre entre a faculdade de imaginação e o entendimento, provoca a comunicabilidade que unifica as representações para um conhecimento. Essa relação (imaginação/entendimento) irá se desencadear na reivindicação pela universalidade do gosto, e ela só é possível através da sensação. Por sua vez, o ajuizamento subjetivo do objeto proporciona o prazer do mesmo e, com efeito, fundamenta o prazer. Uma relação objetiva só pode ser pensada; subjetivamente, pode ser sentida no *efeito* sobre o ânimo. E como a beleza exige referência ao sentimento do sujeito, Kant conclui, no segundo momento, que o “*belo é aquilo que, sem conceito, apraz universalmente.*”¹¹³

O fundamento do juízo de gosto é a *finalidade*. O fim é o objeto de um conceito, e a causalidade deste conceito é a finalidade. É impossível estabelecer *a priori* a ligação do sentimento de prazer e desprazer de qualquer representação com sua causa. O prazer tem causalidade em si para conservar o estado da representação e o exercício dos poderes do conhecimento. O belo exerce algo sobre nós de modo que o contemplemos lentamente porque, concomitantemente, fortalece e reproduz a si mesmo. Diante disso, permanecemos passivos em relação ao belo.

A mistura de *atrativo* e *emoção* é o critério para a aprovação dos gostos. Mas quando o juízo do gosto não tem nenhuma dependência ou influência dessa mistura, chama-se juízo de gosto puro. O juízo de gosto só pode ser puro quando não se envolve com satisfações empíricas em seu fundamento de determinação. Juízos estéticos, no ponto de vista de Kant, podem ser empíricos ou puros. Os empíricos (juízos de sentidos), que são materiais, assentam o agrado ou o desgosto. Já os puros (juízos de gosto), formais, contemplam a beleza de um objeto. O atrativo é necessário à beleza e suficiente por si só para ser denominado belo. O problema é que os atrativos afetam prejudicialmente o juízo de gosto quando postos como fundamento de julgamento da beleza. As sensações só são belas quando puras, pois as suas determinações dizem respeito à forma, e esta é responsável por constituir o objeto de juízo de gosto puro. Ora, a sensação de cor, por exemplo, não pode ser digna de contemplação

¹¹³ KANT, I. Crítica do juízo, in Os Pensadores – Kant (II), Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho, Ed. Abril Cultural, p. 221.

e nem considerada bela, pois o que determina isso é a forma relacionada a ela, e, além disso, as cores pertencem ao atrativo. As cores e os sons contribuem para despertar e conservar a atenção pela representação do objeto. Por isso, como vimos acima, os ornamentos (molduras) e enfeites causam dano à beleza genuína, pois caem no âmbito do atrativo, pois remetem à percepção. A forma tem como significado a reflexão de um objeto singular na imaginação, ou seja, ela é o que a imaginação reflete de um objeto em oposição ao elemento material sensitivo que este objeto provoca enquanto está aí e age sobre nós.

Kant afirma que a emoção não pertence à beleza, pois ela está vinculada ao *sublime*. Por conseguinte, o juízo de gosto puro não tem nem atrativo nem emoção, e a consequência é que nenhuma sensação irá fundamentar e determinar este juízo. O belo tem por julgamento uma finalidade formal que independe da representação do bem, pois enquanto belo, não tem fim utilitário (que seja externo a ele), mas tem o fim em si mesmo (interno); ao contrário de um fim objetivo de algo que exige o conceito deste. A concordância do conceito com o diverso é o que Kant chama de perfeição qualitativa. O belo não possui conceitos para que possa ser representado. O sujeito que julga age como se a beleza estivesse intrínseca e inseparável do objeto. Ora, é por isso que irá requerer aos demais sujeitos a concordância de seu ajuizamento do gosto.

VII. Forma e finalidade sem fim

Se a satisfação determinada pelo juízo do gosto é desprovida de interesse, poderíamos com isso questionar se há algum fim quando do sentimento de prazer provocado pelo belo. Kant define a finalidade como efeito de excitar harmoniosamente as faculdades humanas. Porém, não façamos confusão entre o fim e a finalidade, pois todo fim sempre comporta um interesse como motivo de julgamento, trazido pelo objeto do prazer, mas com uma destinação útil; já a finalidade está vinculada ao sujeito em sua sensação de prazer experimentada. O fim se detém nas propriedades do objeto, e o juízo estético, por sua vez, é

puramente subjetivo, resultante do livre jogo entre a imaginação e o entendimento. Ora, o fim pode ser a satisfação adquirida pelo objeto, mas de caráter utilitário e de interesse; a finalidade se atém à apreensão da forma do objeto pelo sujeito e o sentimento de prazer e desprazer exercido no sujeito, de modo a julgar esteticamente o objeto. Com efeito, Kant afirma que o juízo estético não tem outro fundamento senão a forma da finalidade de um objeto. É daí que deduz, também, que a satisfação determinada pelo juízo do gosto é uma finalidade sem fim.

Do formal, na representação, não se tem nenhuma finalidade objetiva. O fim que existe, por abstração, é subjetivo naquele que intui uma forma dada à imaginação. Isso não significa uma qualidade de perfeição, porque não é pensado nenhum conceito de fim. Sendo juízo estético, o juízo de gosto repousa sobre fundamentos subjetivos. Estes não podem designar conceitos e tampouco um fim determinado. Conforme já observado, o juízo estético não traz conhecimento de um objeto, pois não é juízo lógico, destarte, não traz nenhum conceito. A faculdade dos conceitos, quer sejam claros quer sejam obscuros, é dada através do entendimento. Por fim, o juízo de gosto requer o entendimento como faculdade de determinação do juízo e de sua representação. Assim, podemos concluir que a beleza é uma finalidade subjetiva formal.

Para Kant, há duas espécies de beleza: a beleza *livre* e a beleza *aderente*. A beleza livre não pressupõe conceito do que é o objeto, ao contrário da beleza aderente que pressupõe a perfeição. A primeira requer que seja *beleza de alguma coisa*; a outra adere a um conceito (beleza condicionada) de um objeto. As belezas naturais livres (flor, animais, paisagens, etc.) são belas por si, sem necessitarem de conceitos de determinação, pois aqui o juízo de gosto é puro. A *beleza de algo* (aderente) pressupõe um conceito de fim que determine o que a coisa deva ser, e este conceito qualifica a sua perfeição; ocorre aqui uma mistura entre o agradável e a beleza, o que acaba por extrair a pureza do juízo de gosto. A satisfação com a beleza livre acontece imediatamente com a qual o objeto é dado e não pensado, pois não exige conceitos.

A mistura do belo com o bom, uma satisfação estética unida à satisfação intelectual, provoca uma prescrição de fins a objetos determinados. O gosto unificado à razão tem sua validade universal objetiva, isso por se utilizar de um

modo de pensamento. Ora, a partir daí, nos é dada, através dos sentidos (juízo de gosto puro) com o que é pensado (juízo de gosto aplicado), a faculdade do poder de representação.

Não há regra de gosto objetiva que determine através de conceitos o que é belo. Este se dá pelo sentimento do sujeito (fundamento de determinação) e não por um conceito de objeto. Através da idéia, que é um conceito da razão, pode-se ter um protótipo do gosto. Esse protótipo será o ideal do belo, todavia, um ideal da imaginação que não repousa sobre conceitos e sim sobre a exposição. Para se chegar a um ideal de beleza, deve-se fixar a beleza em um conceito de finalidade objetiva, portanto, já sabemos que não será um juízo de gosto puro. Da beleza aderente aos fins determinados não se pode representar nenhum ideal. É oportuno destacar que o homem é o único ser suscetível de ideal de beleza por determinar ele mesmo seus fins.

Para que as regras de julgamento sejam possíveis as *idéias-normas*, conforme denomina Kant, são acionadas. Entretanto, essas não são idéias tiradas de proporções da experiência (idéia de cavalo, por exemplo), conforme regras determinadas. A idéia-norma retira todos os elementos possíveis da experiência para a construção, na imaginação, de uma figura que definirá um gênero particular: suas medidas e qualidades, sobretudo, suas finalidades, que a tornarão aptas e a condicionarão ao julgamento estético. A idéia-norma não é ela mesma o ideal do belo e nem é um protótipo da beleza, mas a forma que irá constituir a condição para que algo seja belo, ou seja, a regra. Para Sartre, ocorre um processo semelhante dado através de sua concepção de *analogon*. Mas o que fica evidente, tanto para Kant quanto para Sartre, é o papel da imaginação como condicionador da beleza.

Kant estabelece que nenhum atrativo-de-sentidos pode ser misturado à satisfação pelo objeto, trazendo a ele um grande interesse. Um julgamento nunca pode ser puramente estético; e um julgamento de *ideal* de beleza não pode ser considerado um juízo de gosto. No terceiro momento da *Analítica do Belo*, conclui que: “*Beleza é a forma de finalidade de um objeto, na medida em que, sem representação de um fim, é percebida nele.*”¹¹⁴

¹¹⁴ KANT, I. Crítica do juízo, in Os Pensadores – Kant (II), Ed. Abril Cultural, p. 234.

Mas o que dizer da satisfação que se tem diante do belo e a pretensão que esta seja universal? A satisfação é a consequência necessária de uma lei objetiva. Essa necessidade pensada em juízo estético é denominada *exemplar*, como se valesse universalmente para a concordância de todos. É uma necessidade não apodítica, pois um juízo estético não é objetivo e nem de conhecimento. Quando se declara que algo é belo, *deseja-se* que todos *devam* estar de acordo porque todos têm o mesmo fundamento que os condiciona e os limita no julgar. O juízo de gosto só pode ser emitido pela pressuposição do senso-comum, sendo julgado segundo conceitos.

Os juízos e conhecimentos se correspondem para chegar à concordância em relação ao objeto. A comunicabilidade universal de um *sentimento* pressupõe um senso-comum que é a condição necessária para a comunicabilidade universal de nosso *conhecimento*. O sentimento do belo, quando expressado por uma pessoa, requer um consentimento de todos os outros. Estes *devem* concordar para validar o *exemplar*, constituindo uma “mera” norma ideal.

Na Observação Geral à primeira parte da Analítica, Kant faz menção à regularidade nas formas, o que irá esclarecer sua teoria sobre o gosto. A regularidade é algo que atrai a satisfação do homem, porém ela é determinada por conceitos, como aqueles que definem um cubo ou uma pirâmide. Mas Kant destaca que a permanência na regularidade enfastia o gosto, porquanto, à semelhança da natureza, em que prolonga o estado de contemplação humana pela sua irregularidade aparente, as figuras artísticas cambiantes, a diversidade e o uso criativo da perspectiva convidam a imaginação a jogar com o atrativo e despertar uma permanente contemplação do gosto. Tarefa esta atribuída ao gênio.

Uma das conclusões que se tira da Analítica do Belo, consoante observação do próprio Kant, e de significativa importância para esta pesquisa, é que o gosto é uma faculdade de julgamento de um objeto em referência à legalidade livre da imaginação, e que o entendimento, por sua vez, está submetido à imaginação. Outra conclusão é que o belo, para Kant, é desinteressado e possui uma finalidade sem fim, o que aqui já se pode adiantar uma problemática que Sartre irá tecer acerca dessa *finalidade sem fim*. A título de esclarecimento, é válido que citemos Rosa Gabriella de Castro Gonçalves:

A expressão “finalidade sem fim” indica que quando se julga belo um objeto, isso acontece porque se percebe nele uma legalidade, mas que esta legalidade é livre, ou seja, apreende-se a unidade de uma multiplicidade sem que esta unidade tenha por fundamento um conceito e, portanto, não existe uma legalidade objetiva e conceitual que unifique a multiplicidade no objeto.”¹¹⁵ E ainda: “(...) além de excluir os fins objetivos, a finalidade sem fim exclui os fins subjetivos, ou seja, aqueles que têm alguma relação com o interesse.”¹¹⁶

Para Kant:

Todo fim, se é considerado como fundamento de satisfação, traz sempre consigo um interesse, como fundamento-de-determinação do juízo sobre o objeto do prazer. Portanto, não pode estar no fundamento do juízo-de-gosto nenhum fim subjetivo. Mas também nenhuma representação de um fim objetivo, isto é, da possibilidade do próprio objeto segundo princípios da vinculação final, portanto nenhum conceito do bom, pode determinar o juízo-de-gosto; porque é um juízo estético e não um juízo-de-conhecimento, que, portanto, não diz respeito a nenhum conceito da índole e da possibilidade interna ou externa do objeto, por esta ou aquela causa, mas meramente à proporção dos poderes-de-representação entre si, na medida em que são determinados por uma representação.¹¹⁷

Conforme analisamos, ocorrem, no juízo, duas operações mentais: a imaginação e a reflexão. Na primeira, o juízo sobre objetos no campo da experiência - que nos afeta pela sensação imediata da percepção - age sobre a ausência de tais objetos tornando-se uma sensação interna na medida em que os mesmos são trazidos mentalmente. Ora, ao se criar uma representação de algo que está ausente, a subjetividade irá agir sobre a objetividade que aos poucos quase se desintegra. É daí que se provém o gosto, da sensação individual e subjetiva de cada um. Desta operação da imaginação o objeto ora percebido, ora imaginado, é preparado para a operação da reflexão, que é então o momento do julgamento do objeto, ou seja, o momento em que a reflexão julgará se o mesmo causa prazer ou desprazer. Aqui a comunicabilidade é requerida como consentimento de aprovação do objeto dado; eis que daí poder-se-á obter o senso comum (*sensus communis x sensus privatus*).

¹¹⁵ GONÇALVES, R. G. C., *Tese de doutorado – Forma e gosto na crítica do juízo*, Universidade de São Paulo, 2006; p. 24.

¹¹⁶ Idem, p. 25.

¹¹⁷ Kant, I. *Crítica da Razão Pura e outros textos filosóficos*, São Paulo, Abril, 1974, p. 316-317.

Partindo do pressuposto que cada um possui as mesmas condições sensoriais, é correto afirmar que as sensações são comunicáveis e que a capacidade do juízo é possível a qualquer um, assim como a capacidade de pensar. Por outro lado, quando partimos da sensação interior, conforme descrito acima, não podemos considerá-la pública, mas sensação particular ou privada. Para Arendt, nesse momento nenhum juízo está envolvido: “*nós somos meramente passivos, nós reagimos, não somos espontâneos conforme quando imaginamos algo à vontade ou refletimos sobre isso*”.¹¹⁸ E, conforme a autora menciona, no pólo oposto a essas sensações encontramos os juízos morais, ditados pela razão prática. Já o juízo do belo resulta da apreensão de um objeto através da imaginação. Nesse juízo as experiências comuns são requeridas de forma a pressupor em cada outro ser o mesmo juízo. Dessa forma o juízo do belo está baseado no senso comum e é um juízo expressivamente intelectual.

Será, então, que a partir disso podemos responder a questão da moralidade trazida por Kant na analítica do belo? Por que motivo controverso Kant, na *Crítica do Juízo*, irá apontar o belo (ou a arte) como símbolo da moralidade? Teria, posteriormente, essa perspectiva alguma relação com a liberdade sartriana no processo de fruição artística entre o autor e seu público?

Vejamos.

VIII. Kant e o belo como símbolo do moralmente bom

Para Kant, apenas a beleza natural é capaz de despertar aquilo que ele descreve como interesse intelectual pelo belo. Apesar do juízo do gosto ser desinteressado, isso não significa que não possa haver um interesse pelo belo. Ora, não façamos confusão entre uma coisa e outra, pois dizer que o belo possa ser motivo de interesse não é o mesmo que dizer que o interesse seja o motivo do belo. O prazer estético não está atrelado à existência do objeto, mas este prazer

¹¹⁸ ARENDT, H. *Lectures on Kant's Political Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1992, p. 70. (T.A.)

deriva desta existência, ou seja, ocorre um prazer pela existência do objeto, vontade da sua presença como fundamento à permanência de um sentimento. Ora, se temos uma vontade, esta pode ser determinada *a priori* pela razão. Percebemos aqui, por estranho que pareça, um interesse empírico que pode estar supostamente baseado em nossa sociabilidade ou comunicabilidade universal. Se somos seres inerentemente sociais, necessariamente nos *interessamos* pela comunicabilidade universal de nossos juízos e sentimentos, conseqüentemente, lembramos que Kant assim afirma o gosto: “*uma faculdade de ajuizamento de tudo aquilo pelo qual se pode comunicar o seu sentimento a qualquer outro*” (grifo meu).¹¹⁹ Além disso, Kant reconhece um interesse empírico (baseado na inclinação pela existência do objeto) e um interesse intelectual (relacionado às determinações *a priori*); e, com efeito, também à comunicabilidade (por sermos seres *inerentemente sociais*).

Vale ressaltar que o interesse pelo belo da arte não fornece absolutamente nenhuma prova de uma maneira de pensar que se afeiçoe ao moralmente bom ou sequer inclinado a ele. Isso é atribuído ao belo natural. Kant afirma que tomar um interesse imediato pela beleza da natureza (não simplesmente ter gosto para julgá-la) pode significar o reflexo de uma boa alma; “(...) e que se esse interesse é habitual e liga-se de bom grado à contemplação da natureza, ele denota pelo menos uma disposição de ânimo favorável ao sentimento moral.”¹²⁰

Em Kant, o prazer pelo belo deriva de sua forma e a existência deste também apraz. Para o mesmo filósofo, ocorre uma superioridade do belo natural em relação ao belo artístico. Ao comparar juízos estéticos com juízos morais, conclui que ambos dizem respeito à forma: a forma dos objetos no primeiro caso e a forma das máximas no segundo. De mesmo modo, ambos envolvem uma satisfação que é tomada como uma lei para todos, sem se aterem anteriormente a algum interesse. Esses juízos diferem pelo fato de o juízo estético se basear num sentimento e o juízo moral se fundamentar sobre conceitos, e também porque o juízo moral pode dar lugar a um interesse. Ora, de que modo podemos entender nesse domínio o chamado “interesse pelo belo”?

¹¹⁹ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2005, 2ª Ed., p. 143.

¹²⁰ Idem, p. 145.

No idealismo kantiano, este interesse é um interesse intelectual, ou seja, é um interesse *a priori* e imediato: *a priori* porque a vontade racional se refere por si mesma ao belo, e imediato porque a existência do belo se torna interesse unicamente pela sua existência, sem que haja qualquer fim. Com efeito, o interesse que se liga à existência do belo natural nos provoca uma admiração pela beleza da natureza ao mesmo tempo em que desejamos a sua existência.

Como já vimos, amar a beleza natural, para Kant, revela sentimentos morais elevados no homem a ponto de este se inclinar ao bem moral e prenciar então uma alma boa. A natureza – e talvez Sartre concordasse com isso, por não se referir aqui à beleza artística, em que o belo é objeto de *criação* e *fruição* entre artista (produtor) e público (receptor) - revela ao prazer estético uma finalidade sem fim; o que causa prazer à vontade racional e lhe confere a nossa destinação moral. O ânimo, por sua vez, só pode refletir sobre a beleza da natureza interessando-se por ela, pois a razão tem de tomar um interesse pelas manifestações da natureza a fim de admitir concordâncias legais de seus objetos (conformidade a fins) em relação a nossa satisfação, independente de qualquer interesse.¹²¹

No entanto, o que dizer da beleza artística? Pode ela também simbolizar a moralidade? Cabe a nós avaliarmos o teor instigante que agora Kant nos endereça em sua terceira Crítica: uma proximidade da estética com a ética, provindo da beleza da natureza ou da beleza artística. Esse nexos *a priori* e mesmo necessário entre o belo e o interesse moral, apesar de anteriormente ter sido excluído da constituição do belo e do prazer estético, doravante ressurge, inteiramente restituído.

Podemos ora notar dois tipos de satisfação causada pela representação da conformidade a fins dos objetos da natureza: a satisfação pela forma desses objetos e uma satisfação pela existência dos mesmos, e a partir daí notamos um interesse do sentimento moral por este tipo de beleza (o natural). Ocorre que para fazermos uma relação entre beleza natural e sentimento moral é preciso considerar aquela como se fosse beleza artística, no sentido de parecer ser o

¹²¹ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2005, 2ª Ed., p. 146.

fruto de uma vontade livre e racional.¹²² O belo artístico pode suscitar a idéia da finalidade da natureza. A finalidade da forma é comum aos dois tipos de beleza. De acordo com Henry Allison, se levarmos em consideração que, para Kant, a bela arte deva parecer natureza, poderíamos argumentar que a apreciação da bela forma nas obras de arte desperta em nosso ânimo um potencial maior de contemplação também nas formas na natureza, ou seja, um olhar mais refinado e apreciativo atento às várias formas que a natureza pode oferecer. É o que nos leva a pensar em semelhante finalidade da natureza atribuída à obra de arte.¹²³ Ora, de acordo com esse argumento, também caberia ao belo artístico uma suposta simbolização da moralidade. Essa é uma suposição que pode fazer jus à análise de outros autores. Para Paul Guyer, por exemplo, o prazer estético requer mais que a mera harmonia das faculdades.¹²⁴ Visto que quando observamos com frequência aquilo que é artificialmente belo, podemos sentir certa familiaridade com a obra, por conseguinte, um interesse ou mesmo conhecimento pela mesma pode ser manifestado. Contudo, as já esperadas formas, dadas através da experiência contínua, podem criar fastio e até mesmo uma diminuição do prazer, conforme Kant afirmara. É aqui que a beleza artística pode intervir conduzindo-nos às formas inesperadas, ao novo, à criação inusitada realizada unicamente pelo gênio. Como também as buscamos na natureza, o cultivo dessas novas formas, totalizadas em sua plenitude como objetos belos, pode então simbolizar o moralmente bom.¹²⁵ E aqui podemos aproximar Guyer a Allison no que diz respeito à forma no juízo estético de Kant.

¹²² “O pensamento de que a natureza produziu aquela beleza tem que acompanhar a intuição e a reflexão; e unicamente sobre ele funda-se o interesse imediato que se toma por ele”. (Idem. p. 145).

¹²³ ALLISON, H., *Kant's Theory of Taste*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001 pp. 213-215.

¹²⁴ GUYER, P. *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977, 2nd ed., p. 349.

¹²⁵ É oportuno ilustrar essa explicação com o pensamento trazido por Thierry de Duve quando comenta que na obra de arte moderna e contemporânea, num pós- kantismo, esse fastio, causado pela contínua repetição de semelhanças em antigos movimentos da arte, é intenso. Eis que surge o “diferente” ou o “inesperado”. A busca desesperada pelo novo faz perder então a orla artística, não mais discernindo o que podemos considerar ou denominar arte, perdendo, por conseguinte, o antigo senso comparativo e imitativo que legitimava as obras, trazendo, com isso, anormalidades no que diz respeito às formas. Conforme Duve menciona, na arte moderna a preocupação foi outra, o que se via em evidência era o tubo de tinta. (DUVE, T. *Kant After Duchamp*, – MIT Press, Massachusetts, 1996, p. 140-143, 175) Essa leitura vem coadunar com a ênfase proposta por Guyer no sentido em que a busca pela nova forma é universal e

Todavia, o que devemos levar em conta é que o cultivo do gosto e a experiência da beleza realmente contribuem para o desenvolvimento da moralidade e contribuem também à necessária transição entre natureza e liberdade. O belo natural indiretamente sugere uma finalidade que faz relação à moralidade e dá origem ao interesse intelectual pelo belo na natureza. Mais que o entendimento comum, o gosto pode ser considerado um *sensus communis*, por envolver a capacidade de abstrair os fatores privados na reflexão e avaliar as características formais de uma representação num ponto de vista universal.¹²⁶ Desse modo, as qualidades que fundamentam a conexão com a moralidade são as mesmas que permitem que o gosto seja descrito como um *sensus communis*.

Kant é bastante claro em relação às condições universais que são requeridas ao gosto, leiamos:

Em qualquer um este prazer necessariamente tem que se assentar sobre idênticas condições, porque elas são condições subjetivas da possibilidade de um conhecimento em geral, e a proporção destas faculdades de conhecimento, que é requerida para o gosto, também é exigida para o são e comum entendimento que se pode pressupor em qualquer um. Justamente por isso também aquele que julga com gosto (contanto que ele não se engane nesta consciência e não tome a matéria pela forma, o atrativo pela beleza) pode postular em todo outro a conformidade a fins subjetiva, isto é, a sua complacência no objeto, e admitir o seu sentimento como universalmente comunicável e na verdade sem mediação de conceitos. (KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, 2005, p. 142)

Este acordo de todos nos remete à idéia de um senso comum. É preciso, entretanto, estar atento à idéia do *sensus communis* como fundamento da conexão entre beleza e moralidade. Kant afirmará que o belo, seja ele natural ou

intrínseca ao homem. E a própria forma, no sentido de *novo*, pode ela estar delimitada pelo juízo. O que dizer, por exemplo, da “pintura pura”, estilo abstrato trazido por Kandinsky, cujo artista reivindicava que a arte abstrata demandaria para sempre uma “necessidade interior”? Em suas telas dizia trazer o tato através das cores, ou o som musical das cores liberto da limitação das formas, a fim de se ter um acesso direto à alma, pois as formas quando dadas conscientemente produzem um objeto puramente cerebral e sem alma. A alma do artista só é revelada quando essa necessidade interior aparece, deixando a métrica das formas e as adaptando profundamente a seu conteúdo (KANDINSKY, N. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Mediations, Paris, 1969). A “pintura pura” é estudada por Danto e Greenberg. Este último, enquanto crítico de arte, fazia uma analogia com a *Crítica da Razão Pura*, de Kant. Kant denominou de “modo puro de conhecimento” aquele em que “não há mistura de qualquer coisa de empírico”, ora, isso ocorre quando se trata de um conhecimento puro *a priori*. Para Greenberg, toda pintura modernista seria uma crítica à pintura pura, que é a pintura enquanto pintura. (DANTO, A.C., *Após o fim da arte*, Edusp, São Paulo, 2010, p. 75).

¹²⁶ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2005, 2ª Ed., p. 142.

artístico, se relaciona com a moralidade apenas na medida em que pode simbolizá-la:

O belo é símbolo do moralmente bom; e também somente sob este aspecto (uma referência que é natural a qualquer um e que também se exige de qualquer outro como dever) ele apraz com uma pretensão de assentimento de qualquer outro, em cujo caso o ânimo é ao mesmo tempo consciente de um certo enobrecimento e elevação sobre a simples receptividade de um prazer através de impressões dos sentidos e aprecia também o valor de outros segundo uma máxima semelhante do seu Juízo. (KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, 2005, p. 197-198)

A razão, por sua vez, exige um juízo de gosto que pressuponha um assentimento universal, uma busca de unanimidade no modo-de-sentir. E posteriormente, como um dever-ser, ocorre uma necessidade subjetiva da confluência do sentimento de todos com o sentimento particular de cada um, o que pode significar somente a possibilidade de um acordo; isso seria a unificação resultante no senso comum.¹²⁷

O apelo do gosto a uma intersubjetividade válida pode nos dar indícios de uma referência à razão prática. Requerer de outros o sentimento de prazer do julgamento estético sobre um objeto, conforme salienta Kant no § 40 da Terceira Crítica, vem a ser quase um dever. Mas isso não quer dizer que se pode explicar este sentimento em termos epistemológicos ou num juízo reflexionante. Conforme Guyer sugere:

(...) nós devemos apelar a algum tipo de interesse para explicar essa imputação. Tal interesse, obviamente, não pode ser um interesse particular válido ou um interesse individual; ora, a única possibilidade é que a imputação da concordância do gosto no prazer deve ter um fundamento em um interesse de moralidade. (GUYER, P. *Kant and the Claims of Taste*, 1977, 2nd ed., p. 312. (T.A.))

Isso não quer dizer que essa conexão da estética com a moral destrói a autonomia do gosto. Muito pelo contrário, ela apenas assegura sua possibilidade de requerer universalidade e necessidade. A bem da verdade, a dedução do juízo do gosto concerne à justificativa da expectativa de concordância no gosto. E a moralidade se atribui, sobretudo, na demanda por essa concordância. Tal demanda, assim como a expectativa, está na esfera cognitiva. Para Guyer,

¹²⁷ KANT, I. *Da arte e do gênio* in *Os Pensadores, Kant*, Ed. Abril, São Paulo, 1974, p. 331.

podemos ter essa pretensão do juízo para com os outros hipoteticamente ou categoricamente. E a analogia da estética com a ética poderia ocorrer para justificar a pretensão e imputação de sentimentos particulares aos outros. De certa forma, isto imbricaria a referência exigida por Sartre no que diz respeito à relação entre o autor, sua obra e o público diante desta, que, por conta do imperativo categórico, seria o meio e o homem o fim a quem se destina a obra, ou até mesmo a exigibilidade universal requerida pelo gosto.

Quando declaramos algo como “belo”, requeremos aos outros que compartilhem da mesma opinião. Por quê? Pois quando tomamos nosso próprio sentimento como um sentimento comum a todos, desejando que todos concordem da mesma opinião, pretendemos que assim o seja condicionalmente, como se estivéssemos a aplicar um juízo de conhecimento que, através do entendimento, valida universalmente os conceitos dos objetos. Mas o juízo do gosto é subjetivo, ora, o que irá determinar o que apraz ou não é um sentimento que se *pretenda* universalmente, e não algo objetivo que se possa atribuir conceitos. Nas palavras de Kant o gosto deve ser definido como: “*faculdade de julgar a priori a comunicabilidade dos sentimentos que são ligados a uma representação dada (sem mediação de um conceito).*”¹²⁸ (grifamos)

Na Analítica do Belo, Kant considera a necessidade da concordância de todos como se houvesse uma regra universal, embora não proceda por não se tratar de lógica, mas de sentimento. Afirma também que a necessidade exemplar não é apenas subjetiva, mas também condicional, na medida em que repousa sobre a subsunção correta de uma satisfação particular sob uma regra. Ao crermos que nesta regra temos um fundamento que é comum a todos, solicitamos o assentimento de todos, como se exigíssemos a universalidade do gosto:

Angaria-se o assentimento de todos, porque se tem para isso um fundamento que é comum a todos; assentimento este com o qual também se poderia contar, se simplesmente se tivesse sempre certeza de que o caso estaria corretamente subsumido sob aquele fundamento como regra da aprovação.¹²⁹

¹²⁸ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2005, 2ª Ed., p. 142.

¹²⁹ KANT, I. *Da arte e do gênio* in *Os Pensadores, Kant*, Ed. Abril, São Paulo, 1974, p. 329.

A questão que aqui se evidencia é a de saber que tipo de princípio poderia garantir tal necessidade subjetiva. O juízo ele mesmo deve ser um princípio que determina aquilo que é estimado por meio de um sentimento, não por conceitos, e que, ao mesmo tempo, possui validade universal. Com efeito, tal princípio só pode ser visto como um senso comum, pois “*somente sob a pressuposição de que haja um senso-comum (...), somente sob a pressuposição, digo eu, de um tal senso-comum, pode o juízo-de-gosto ser emitido*”.¹³⁰ Ora, concluímos que o senso comum, ao pretender possuir um sentido universal que requer a validade para todos, se posiciona como uma norma ou princípio que soa como uma voz universal. Porém, perguntamos se essa analogia com a moralidade, trazida por Kant, tem por objetivo conduzir a imputação de prazeres aos outros, enquanto requeremos-lhes a mesma concordância de nosso juízo para com um objeto, ou se a imputação do gosto por mim exigida é uma faculdade que irá influir nos prazeres alheios, considerando-lhes já de gostos formados, mas podendo alterar seus gostos acatando o meu juízo.

Partindo em defesa de Kant, poderíamos doravante levantar uma questão a Sartre: esse próprio ‘querer’ o assentimento de todos em relação ao belo, o ‘projetar’ visando ao *sensus communis*, não poderia ser ele mesmo um imediato imperativo categórico? Não seria o gosto um meio de comunicabilidade entre os homens? Isto valeria dizer que o imperativo categórico também seria aplicável entre a intersubjetividade do público e não somente, como irá requerer Sartre, no ato da criação da obra, *i.e.*, especificamente no caso de Sartre, não apenas do escritor para o leitor, mas de leitor para leitor, ainda mais considerando que aí está pautada a liberdade de cada um. Se busco validar universalmente meu juízo, na medida em que tenho consciência de que o outro possui as mesmas condições de julgo que as minhas, estou usando de meu juízo para, no mínimo, buscar o senso comum. Esta relação comunicativa, portanto, uma ação sociável, pode ser associada ao imperativo categórico, pois o outro é a finalidade de minha ação de juízo, requeiro um juízo universal sem a idéia de que o mesmo tenha um fim objetivo ou utilitário. Eis aqui, portanto, um imperativo ético. Como já observado em conformidade a Guyer, independente se essa *pretensão universal*

¹³⁰ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2005, 2ª Ed., p. 330.

seja hipotética ou categórica, acrescentamos que ela pode ser, sobretudo, um imperativo kantiano.

Agora podemos avaliar como Sartre insere a questão ética, sobretudo na literatura,¹³¹ empregando termos kantianos, ao mesmo tempo em que rejeita algumas de suas afirmações. Passemos então para essa outra vertente: uma análise estética do ponto de vista histórico de Sartre, sua teoria existencialista e suas considerações sobre a arte e a literatura que irão fazer frente ao corpo teórico kantiano.

IX. Sartre - existencialismo e liberdade na emancipação literária

Para que entendamos a questão ética de Sartre inserida na literatura, e, mais ainda, sua disparidade teórica em relação à filosofia de Kant, é pertinente fazer um breve relato da Fenomenologia e os fundamentos ontológicos existencialistas repercutidos em toda a sua filosofia.

Até a modernidade o conhecimento era dividido por correntes antagônicas que dificultavam a relação entre as teorias, fossem elas ontológicas ou gnoseológicas. A relação entre sujeito e objeto sempre foi a grande questão que dividiu a filosofia entre realismo e idealismo. Mais tarde Kant conceberia um meio termo entre o sujeito e as coisas e redistribuiria as funções do sujeito e do objeto. De um lado a apreensão sensorial e de outro o intelecto. A partir de então, o filósofo alemão estabelece que o conhecimento se efetiva através do sujeito e *para* o sujeito, é o que se entende por fenômeno. A realidade, dada por funções lógicas do conhecimento (elementos transcendentais do conhecimento), ocorre não em si mesma, mas como aparece ao sujeito. As funções lógicas do conhecimento estão antes e independentes da nossa experiência, pois elas condicionam e organizam a experiência. Há um comprometimento entre o sujeito e o objeto dado pela representação, o sujeito é a consciência que apreende o

¹³¹ Mesmo Sartre separando a arte da literatura, esta ainda está num plano estético, pois está submetida, do mesmo modo que as outras artes, à atmosfera da imaginação.

fenômeno, e o objeto é o fenômeno apreendido pela consciência. A *apreensão* é a assimilação das coisas pelo sujeito; ora, Husserl irá encontrar aqui um paradoxo: do modo que se teorizava, principalmente em relação a Kant, a apreensão ocasionaria um desaparecimento do objeto ou uma total incorporação deste pelo sujeito. Husserl percebe um desequilíbrio no modo que a apreensão é então analisada, pois, neste sentido, as coisas perderiam a realidade pelo processo de apreensão. Considera, então, que é necessário voltar às coisas mesmas. As coisas se contaminam o tempo todo pela consciência do sujeito. Elas se adaptam, quer por ordem lógica, quer por ordem social, à consciência do sujeito. Husserl quer recuperar um conhecimento de mundo mais autêntico, buscando a purificação da relação entre sujeito e objeto através da própria consciência. A apreensão mantém essa separação. As coisas precisam de uma autonomia própria. A consciência visa às coisas através da intencionalidade (consciência de). Com efeito, sou consciente das coisas fora de mim. A consciência, como bem define, Thana Mara de Souza, “é essa *recusa de ser substância e necessidade de existir como consciência de outra coisa que não ela.*”¹³² Husserl define que a consciência é um ato; e o ato de conhecer era por ele denominado como Ego.

Sartre irá perceber uma distinção entre consciência e exterioridade, o que seria uma relação bipolar. Para Sartre a consciência é translúcida, ou seja, vazia. É como um vento livre que se lança nas coisas. A consciência e o mundo surgem simultaneamente. Para Husserl, as coisas não poderiam se dissolver na consciência, o que contraria Descartes, que considerava a consciência como coisa pensante. Para Sartre, o primeiro passo da filosofia deveria ser expulsar as coisas da consciência. A consciência posicional do mundo posiciona os objetos e se posiciona diante deles. De um lado temos o *para-si* (*ser-para-si*), que é um vazio no qual a consciência se projeta para fora, ou seja, o “si” está na exterioridade. Do outro lado temos o *em-si* (*ser-em-si*), um ser denso e substancial. Ora, Sartre entende que o *em-si* é o Ser e a consciência é o Nada, pois não acredita, como Husserl, que haja um ego na consciência, esta depende do *ser-em-si*. No *para-si*, somos um movimento visando chegar a nós mesmos, um movimento que nunca se completa. O nada é um *buraco no ser*, uma queda

¹³² SOUZA, T. M. – *Sartre e a Literatura Engajada*, p. 83.

do em-si rumo ao si, para constituir o para-si. O *para-si* (consciência) não se constitui como ser, mas se constitui como negação do *ser-em-si* (ser pleno). O homem, como núcleo instantâneo da consciência, é ser-para-si (é o que não é e não é o que é), ora, precisa, obrigatoriamente, escolher-se, pois dispõe de absoluta liberdade perante todas as coisas. Nisso, a liberdade o distingue do em-si, que é o que é. Nossa consciência é consciência de ser, mas não o ser consolidado, pois a consciência não é coisa alguma, pois o sujeito é aquilo que ele se faz ser. A consciência é um constante transcender-se, ou seja, é um ir para fora de si a fim de superar a si próprio. Por conseguinte, a realidade humana é aquilo que cada um projeta ser, ou seja, somos aquilo que ainda não somos. Doravante, caímos no epítome que foi o centro da filosofia existencialista: a Liberdade. O movimento (projetar-se) é a liberdade, o que significa dizer que o sujeito se constitui de liberdade, pois a única coisa de que não tem liberdade, ressaltamos, é a de não poder optar em suas decisões. Daí a máxima sartriana: “o homem está condenado a ser livre”. Desse modo, o projeto existencial se estende ao plano histórico. E é nesse contexto que a ética se insere no existencialismo. Somos aquilo que fazemos com o que fazem de nós. O que equivale a dizer que somos livres para constantemente nos libertar. Neste sentido, enquanto somos lançados num mundo onde já existe uma *situação*, que faz de nós seres puramente contingentes, precisamos agir para fazermos-nos presentes ao mundo. Esta é a *facticidade* do para-si; uma condição para a sua liberdade.

Sartre não aceita das outras correntes filosóficas, e nem mesmo do marxismo, que a consciência seja um reflexo das condições objetivas. O indivíduo é determinado pela história e também responsável pela história. Ele é a singularidade que filtra as determinações da história. Se o sujeito se abdica de tal responsabilidade, está por trair a própria existência, pois estaria negando sua liberdade (a isso Sartre denomina de má-fé). Assim, conclui que abdicar-se da liberdade é então se abdicar do próprio ser, daquilo que somos ontologicamente. É neste sentido que Sartre irá cobrar a ação dos indivíduos e o engajamento na literatura, pois acima de tudo, o homem “é o meio pelo qual as coisas se

manifestam.”¹³³ A liberdade é também requerida na relação entre o artista, o escritor e o público. Essa liberdade criadora está limitada a criar dentro da ordem fenomenológica, não podendo constituir, como Deus o faria, essências e existências de um mundo que tem prioridade ontológica: o ser-em-si, que é a negação do ser do homem na positividade. É partindo daí que Sartre enxerga na arte a potencialidade do homem em se manifestar diante do mundo e conferir existência às coisas dadas em seu mundo fenomênico, ou seja, criar e dar sentido ao mundo, que se traduz pela criação do ser. Este é o motivo essencial de qualquer arte, para Sartre. É um sentido metafísico e, portanto, universal.

Todavia, para que a fruição ocorra tanto na arte como na literatura, é necessário que haja liberdade como pré-requisito de condição existencial entre os sujeitos. É este o princípio do engajamento. Neste âmbito, cercear a liberdade de expressão, censurar a livre leitura ou qualquer obra, que está ali para se manifestar através da liberdade de negar o existente por meio da intencionalidade imaginante da consciência, é impedir a condição existencial subjetiva intrínseca ao ser, o que para Sartre seria inadmissível, pois a liberdade é a maior grandeza que o ser humano possui, pois o homem está submetido à liberdade e esta está submetida à estrutura ontológica da subjetividade. E é constituindo o ato, escolhendo e definindo suas ações que o homem se faz ser-no-mundo. Essa é a condição da situação, a invenção de si e de seu tempo e um compromisso com o futuro, através da escolha absoluta, que é a liberdade exercendo a liberdade. Conforme destaca Franklin Leopoldo e Silva, a escolha é um momento radical

(...) porque nela não está implicada necessariamente a realização; uma escolha é sempre um começo de ação que pode ou não se realizar ou que pode realizar-se de modo inteiramente diverso de seu propósito inicial, pois a decisão compromete o futuro enquanto projeto. (...) Contingência e negação permitem o exercício da liberdade pela qual o “homem inventa o homem”.¹³⁴

Façamos aqui uma remissão a Kierkegaard, aquele que para alguns foi considerado o “*pai do existencialismo*”:

¹³³ SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 33.

¹³⁴ SILVA, F.L. *Literatura e experiência histórica em Sartre: o engajamento*, in *Revista Dois Pontos*, vol. 3, número 2 – Sartre, outubro de 2006, p.76.

Quando, no Gênesis, Deus declara a Adão: “Porém, os frutos da Árvore do Bem e do Mal não comerás,”¹³⁵ está claro que, no íntimo, Adão não entendia essa frase; como poderia, se a diferenciação apenas se fixou após saborear o fruto? (KIERKEGAARD, S.; *O conceito de angústia*, 2007, p. 53.)

A proibição é um despertar do desejo. Uma forma de sair da ingenuidade, ou melhor, da ignorância, é romper com o proibido, ora, é desobedecer para saldar a liberdade e pôr-se, de certo modo, a saber. Mandar significa também proibir de não fazer outra coisa senão aquilo. Porém, se o homem é pura liberdade, pois é ela que constitui o ser, a censura é um convite à desobediência. O homem desobedece para se fazer existir e se constituir como ato. Por meio de sua ação e pelo seu juízo, sua vida se faz presente, ainda mais em seu papel crítico e contraditório. O Poder autoritário joga contra o poder da possibilidade (Poder x poder). Na luta pelo esclarecimento, pode haver uma possível falência daquele que impõe pela força ou hierarquiza a repressão contra a razão. Adão e Eva conheceram a liberdade por conta da proibição. O que Kierkegaard chamou de “a aflitiva possibilidade de poder.”¹³⁶ A partir dali, ambos aprenderiam a diferença entre o Bem e o Mal, além da morte e a sexualidade, pois como poderiam não provar do fruto que lhes daria ciência de um novo entendimento? Inocentemente, não conheciam o que era a morte para serem assim ameaçados. Ora, a coibição foi um limitar do saber. E, além disso, Eva, ao ser questionada pelo Criador por que experimentou do fruto daquela árvore, replicou que foi seduzida pelo entendimento, ou seja, agiu para sair da ingenuidade. Com isso, se trouxermos essa alegoria bíblica ao pensamento existencialista de Sartre, poderíamos concluir que o erro inicial de Deus foi usar da proibição do conhecimento aos únicos seres racionais, imprimindo-lhes depois o castigo (a morte, a vergonha, o trabalho, a dor, etc...). Por isso para Kierkegaard a vida é *castigo*. E aí está a razão do sofrimento humano, fruto do profano e princípio da Angústia. Viver, para este filósofo dinamarquês, é sofrer.

Para Sartre, a consciência *de* mundo é uma abstração; sendo que a consciência *no* mundo é o fato originário de onde a filosofia deve partir, a fim de

¹³⁵ “*pois no dia em que a comer, certamente morrerás*”, Kierkegaard suprime esta continuação da frase retirada do Gênesis, Primeiro Evangelho da Bíblia.

¹³⁶ Idem, *Ibidem*.

elucidar o Ser-no-mundo da existência concreta. O mundo percebido, para Sartre, não é uma abstração; forma e conteúdo não se separam. Isto significa dizer que há uma diferença entre definir e perceber.

No projeto sartriano a filosofia trata do universal e não do particular. O universal não é um conceito e nem uma abstração, ele possui um caráter concreto que ao comunicar com o particular invoca uma consciência histórica. O homem, como existente, está em via de se fazer. Sendo assim, é uma questão para si mesmo, ou seja, uma constante interrogação nunca inteiramente respondida, sempre a constituir-se. Na contingência humana são os predicados que constituem o homem; sua subjetividade é o que o determina, conforme manifesta a máxima existencialista sartriana de que “*a existência precede a essência.*”¹³⁷ A recusa do primado da essência vai de par com a recusa do primado do conhecimento. O “primado da existência sobre a consciência” é o objeto de uma afirmação de princípio do existencialismo.¹³⁸ O existencialismo não sustenta a prioridade do universal abstrato, ora, não sustenta a separação entre a generalidade abstrata e a particularidade concreta. Eis que é do concreto total que o existencialismo quer partir e no concreto absoluto que quer chegar.¹³⁹

X. A fruição estética

Antes de explorarmos diretamente a abordagem de Sartre, faremos uma apreciação crítica que nos é essencial sobre a importância da comoção causada pela arte, independente de época ou circunstâncias. Falemos sobre um sentimento universal que parte do particular, como uma força movedora de sentimentos capaz de transformar valores e comportamentos do homem. Tal processo podemos entender como fruição. Ora, como entender a experiência estética em seu aspecto comunicativo e receptivo?

¹³⁷ SARTRE, J. P. *O existencialismo é um humanismo*, in *Os Pensadores*. Abril Cultural, São Paulo, 1978, p. 5.

¹³⁸ SARTRE, J. P. *Questão de método*, in *Os Pensadores*. Abril Cultural, São Paulo, 1978, p. 125.

¹³⁹ Idem, p. 119.

Na experiência estética, há um momento crucial na passagem do objetivo ao subjetivo de que nos interessa falar aqui - o que para Sartre seria a passagem do real ao imaginário - como se, tanto o criador, quanto o sujeito que contempla a obra, estivesse, nesse hiato, abandonando o mundo acidental para mergulhar no mundo do ilimitado. Essa negação carrega uma sensibilidade aguda a ponto de despertar sentimentos ocultos, emoções e valores neste que contempla a obra. Emoções essas que significam para Sartre o todo da consciência e da realidade humana no plano existencial, ou seja, o homem assume suas emoções como forma organizada de representar sua existência.¹⁴⁰ A coisa física, o mundo empírico, servirá de suporte (*analogon*) para um objeto irreal do imaginário. Se me ateno ao pedaço de pano emoldurado e colorido pendurado na parede jamais terei a pintura em si; Carlos VIII jamais surgirá na obra se eu não deixar de perceber. Do mesmo modo, se em uma peça teatral eu me ateno ao corpo nu da personagem, atraído fisicamente pela percepção do mesmo, não atingirei o objeto estético da personagem, e nem mesmo da obra como um todo. Neste sentido, o objeto estético só irá aparecer “*no momento em que a consciência, operando uma conversão radical que supõe a nadificação do mundo, se constituirá ela mesma como imaginante*”.¹⁴¹ Jauss, concordando e citando a fenomenologia do imaginário de Sartre, sustenta que a negatividade do real caracteriza a obra literária e a produção das belas artes como objetos irrealis a fim de constituir o mundo (cita Sartre: “*superar o real constituindo-o como mundo*”).¹⁴² Nesse momento de ruptura com o objetivo, o ato estético desvincula o sujeito do objeto, tornando aquele vulnerável ao estado contemplativo e de absorção, mas sem o interesse empírico do real, apenas em gozo e desejo de permanência nesse estado, ainda que consciente de sua finitude. É o momento, denominado já pela antiguidade clássica, da catarse. Embora seja um momento de intensa absorção, esse efeito catártico fora aproveitado para efeito de retórica. O uso do mesmo em um aprimorado discurso público, em que a linguagem pode ser utilizada como

¹⁴⁰ SARTRE, J.P. *Esboço para uma teoria das emoções*, L&PM, Porto Alegre, 2006, p. 26-27.

¹⁴¹ SARTRE, J.P. *L'imaginaire*, p. 362 (T.A.). Por isso, também, o artista, tanto enquanto pintor, ou enquanto ator, deve manifestar sua obra de modo a não tender a imaginação do público à percepção. A imersão na obra ocorre pela sutileza de sua boa elaboração ao envolvimento profundo do público diante do objeto estético.

¹⁴² JAUSS, H. R.; *Aesthetic experience and literary hermeneutics – theory and history of literature, volume 3*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, p. 13-14 (T.A.).

instrumento de sedução do ânimo, quase elevada a nível poético, confere certo poder sobre o *pathos* e o *ethos*, a ponto de modificar as crenças dos indivíduos, conforme lucidamente acusa Jauss,¹⁴³ apontando também que essa vantagem abusiva e retórica da linguagem fora suprimida pela revelação manifesta e ascendente do gênio,¹⁴⁴ que se afasta dessa habilidade utilitária da linguagem e rompe com o interesse pelo uso das palavras como ferramentas. A mesma ruptura irá ocorrer do subjetivo ao objetivo no sentimento de prazer do ser contemplativo, e é nesse momento que ocorre o desvelar do mundo. Ao mesmo tempo em que a fruição ocorre, pode haver um interesse no desinteresse, isto é, enquanto gozo do prazer imaginário, cuja positividade é abandonada, se obtém subjetivamente um desejo de permanência nessa experiência estética, e até mesmo, pelo objeto que causa esse prazer.

A sensibilidade do sujeito é vulnerável, pois tanto o autor quanto o sujeito contemplativo, esteticamente desinteressados, experimentam a si mesmos como sendo possíveis outros. Num processo de abstração apurado paulatinamente, o juízo desperta o senso crítico e a significância essencial do *ser-no-mundo*. É aqui que a discussão contemporânea da arte terá seu solo, mais precisamente, para Sartre, pois através da experiência estética a superação do real se torna possível, a fim de constituí-lo como mundo. Sobretudo, porque o prazer estético se constitui livremente. Essa negatividade pode ser transposta através da formação histórica da estética, em que a experiência tanto se encontra na receptividade, como também em sua produtividade. Se nos apoiarmos no historiador e crítico Arnold Hauser, é comum observarmos que através da arte e da literatura sempre encontramos algum tipo de emancipação social na história; o que também nos revela que a própria arte se emancipou, ganhando autonomia. Sartre irá bem perceber, em sua abordagem histórica, essa proximidade um pouco incômoda entre a ética e a estética, cuja análise nos elucida que a *mimesis* renascentista perde terreno cada vez mais no campo das artes. Isso por conta da superação do homem diante da natureza e sua história no plano social. Sartre reivindica a mudança social e sua significância no mundo. Para ele, através da literatura essa mudança torna-se possível.

¹⁴³ Idem, p. 25.

¹⁴⁴ Idem, p.26.

Conforme vimos, Sartre separa a literatura da arte. Essa divisão pode ter ocorrido historicamente com o próprio florescer da literatura, na medida em que, através da escrita, nascia também o leitor, livre e com poder de conhecimento. Sartre, trazendo a questão da fruição entre autor e leitor - pois para ele literatura é comunicação - levanta a questão: 'para quem se escreve?'. Para tanto, irá procurar fazer o reconhecimento do leitor de sua época, diagnosticando historicamente a escrita e a leitura, embora reivindicando sempre um leitor universal; uma espécie de teoria da dialética da leitura e da escrita. Irá reconhecer o letrado em seus vários estágios: o clérigo desde o século XII, limitado a escrever somente em seu meio, de forma a persuadir e conservar o pensamento voltado ao divino, sem controle da nobreza que ainda não era dotada desse conhecimento; somente a partir do século XVII é que a escrita e a leitura são consideradas atividades destacáveis entre a aristocracia. Vejamos.

XI. A condição histórica da literatura

Em *Que é a Literatura?*, Sartre expõe seu pensamento sobre uma análise histórica da condição do escritor a partir do século XVI, considerando que a literatura ela mesma tenha tido seu início a partir do século XVIII. Diferentemente de Cassirer, que afirmava haver um surgimento da estética no século XVIII, para Sartre houve uma passagem da estética do classicismo para a estética do Iluminismo.¹⁴⁵ Desde o período do século XII até meados do século XVI o escritor pertencia ao clérigo e escrevia para o clero. "*Saber ler era possuir o instrumento necessário para adquirir o conhecimento dos textos sagrados e de seus inumeráveis comentários; saber escrever era saber comentar.*"¹⁴⁶ A escrita tinha função de preservar a questão da espiritualidade, por isso a tarefa era encarregada aos clérigos. Não havia então um controle sobre os escritores por parte das autoridades e nem mesmo uma visão crítica do público. Antes, com um

¹⁴⁵ FIGUEIREDO, V. B. *Cassirer e Sartre sobre o esclarecimento* in *Kriterion* 112, Belo Horizonte, p. 206.

¹⁴⁶ SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 67.

povo analfabeto, o escritor pusilânime se situava numa condição alienada, vulnerável a obrigações que lhe eram impostas. Por isso, era uma literatura concreta e alienada. No século XVII, a leitura deixa de ser prioridade dos clérigos e é também privilégio de uma *sociedade* na qual está inserida não só o clero, mas também parte da corte, a magistratura e a burguesia rica. O leitor é considerado “homem de bem” exercendo uma função de censura denominada *gosto*. Por isso há uma corrida das classes superiores para também adquirir a especialidade de escrever e saber discutir e criticar uma obra. Embora tenha sido uma era frutífera para os escritores, Sartre aponta que, apesar de haver nesse período um público mais extenso, ainda assim este era restrito e delimitado, pois se falava dos camponeses, por exemplo, mas não ao camponês, de tal modo que as massas ainda permaneciam em consciência alienada ao seu próprio mundo. Com efeito, o escritor apenas exercia a função que lhe era determinada, ou seja, suas publicações eram rigorosamente controladas. Não havia público virtual, mas um público real. A relação entre escritor e leitor era apenas uma cortesia, pois ambos partilhavam da mesma opinião, por menos verdadeira que fosse. Para Sartre os escritores do século XVII eram apenas “clássicos”.¹⁴⁷ A elite enxerga a si própria na obra e não o “outro” (camponês ou artesão). No entanto, a literatura ganha liberdade pela negatividade no próximo século.

No século XVIII a literatura aos poucos se afasta do público cortesão e começa a se enveredar para a classe burguesa. Um público passivo que aspira por idéias, mas não as produz. Ainda neste século, principalmente no início, as obras publicadas vinham com selos de “aprovações” impressas pelos censores reais, que autorizavam e qualificavam cada obra alertando e instruindo como a mesma deveria ser lida.¹⁴⁸ Mesmo assim, aos poucos, o escritor ganha autonomia perante um público que sabe ler, porém, ainda não sabe escrever, e, conseqüentemente, não tem sua opinião formada. Doravante o escritor é requisitado por duas classes: o público cortês e a burguesia. O escritor está inserido numa margem que o coloca dentro e fora das classes para que desenvolva seu exercício, tornando-se um *parasita* em relação ao capital.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Idem, p. 73.

¹⁴⁸ DARNANTON, Robert, *História da leitura*, in BURKE, P (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*, Editora Unesp, São Paulo, 1991, p. 220-221.

¹⁴⁹ SARTRE, J. P. *Que é a literatura*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 80.

Porém, ciente de sua marginalização, encontra-se só e escreve sobre sua solidão.¹⁵⁰ Seu gênio desperta a formação de idéias, críticas, recusas, e toma um caminho abstrato que intensifica sua individualização em busca da verdade. O escritor então cria seus próprios caminhos e reinventa uma literatura abstrata rompida com a história. E aqui a crítica que Shaftesbury fazia aos autores de sua época, consoante observamos na introdução desta pesquisa, que vem validar a investigação sartriana acerca do egotismo predominante na literatura do século XVIII, ou seja, aqueles autores criavam uma metodologia literária em que o próprio eu era o ponto de referência de investigações e experimentos psicológicos. Mesmo assim, ainda tende a servir mais a classe burguesa que aspira esclarecimento e se encaminha a uma revolução política e não ideológica. O escritor sofre então uma mudança radical de público, “*seus livros são livres apelos à liberdade dos leitores*”.¹⁵¹

Com a derrocada da nobreza, Sartre afirma que a burguesia adquire agora um domínio sobre o escritor. Este passa a exercer uma atividade remunerada. A literatura, sendo financiada por uma classe de interesses, adquire um papel utilitário, consagrada, talvez, como a consciência da classe opressora, reduzindo-se muitas vezes em literatura psicológica. Por conseguinte, emancipado do público cortesão, mas não do burguês, pois para Sartre, o escritor ainda escreve para um público virtual.

Apesar dessa afirmação austera de Sartre em relação ao público erudito do século XVIII, é interessante mostrarmos os relatos de Robert Darnton¹⁵², que também fazem jus às profundas pesquisas de Hauser, que reflete, sob outra ótica, uma pré-democratização da leitura já nesse século. Baseado nas estatísticas da época, Darnton, em conformidade a Sartre, afirma que foi no século XVIII que o público se tornou ávido pela leitura. Mas a diferença é que aponta remanescentes da leitura junto à classe trabalhadora. Muito embora a leitura fosse hábito da

¹⁵⁰ “Os Devaneios do Caminhante Solitário” de Rousseau é um bom exemplo. O escritor passa a escrever para ele mesmo, seus sentimentos são expostos, independente das classes que o cercam. Sua solidão é revelada através da obra. Para o historiador literário Robert Darnton, baseado em correspondências de comerciantes encontradas entre os anos de 1774 a 1785, Rousseau foi o responsável por despertar uma nova sensibilidade romântica do público, revolucionando o modo de ler. DARNTON, Robert, *História da leitura*, in BURKE, P (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*, Editora Unesp, São Paulo, 1991, p. 201-202.

¹⁵¹ SARTRE, J. P. *Que é a literatura*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 86.

¹⁵² Robert Darnton é professor de história da literatura na Universidade de Princeton e diretor da Biblioteca da Universidade de Harvard.

classe burguesa, pois eram esses que adquiriam os livros, a classe proletária também começa a ler nessa época, o que não coaduna com a opinião de Sartre, mas nos dá, através de dados, a idéia de como a literatura intervia e pode intervir na construção social que tanto Sartre insiste em sustentar.

Neste século ocorreu uma queda na produção de livros impressos em latim para dar lugar às novelas. Isso representa um visível declínio da literatura religiosa. Estudos apontam que por volta de 1770 a *Wertherfieber* eclodiu produzindo uma popularização da leitura pela Europa. Para Darnton, o estudo alemão mais completo já realizado foi feito por Walter Wittmann nos inventários a partir do final do século XVIII em Frankfurt am Main: “*Indicou que os livros pertenciam a 100% dos funcionários graduados, 51% dos comerciantes, 35% dos mestres artesãos e 26% dos artífices.*” Ora, percebemos que a graduação já era fator determinante para a formação de um público leitor, quanto menor a formação necessária ao ofício, menor também o número de leitores dessa classe. E ainda, com referência a França antes de 1789, a leitura

(...) envolvia literatura popular, críticas violentas, cartazes, cartas pessoais e até os leitores nas ruas. Os parisienses liam em suas caminhadas pela cidade e liam através de suas vidas, mas seus processos de leitura não deixaram evidência suficiente nos arquivos, para que o historiador possa seguir de perto seus calcanhares. (DARNTON, 1991, p. 209-210)

Estudos relatam que após 1760 as bibliotecas se democratizam. O ensino da leitura entre as classes inferiores é ensinado de uma classe a outra, e, aos poucos, entre os próprios membros das classes inferiores. Esses dados indicados por Darnton revelam que a literatura popular se principiava antes da indicada por Sartre e requerida por este no pós-guerra. Porém, isso não obscurece, de forma alguma, a investida de Sartre em seu apelo. Ao contrário, o relato de Darnton reforça que a literatura obteve participação singular na emancipação social da França. E é nesses termos que a literatura contribui à liberdade do homem. Denis é outro autor que reconhece a importância histórica do escritor engajado, citando alguns nomes que representaram heroicamente e perigosamente marcos de transformação no percurso da literatura:

Voltaire moído de pancadas ou encarcerado na Bastilha, Hugo exilado em Guernesey, Zola condenado pelo “Eu acuso”, Péguy submetido

permanentemente pelas eventualidades da precariedade material, os escritores da resistência torturados e deportados, todas essas imagens impregnam a representação do escritor engajado, porque elas permitem apreciar o valor do engajamento pelo metro do perigo concretamente enfrentado. (DENIS, B. *Literatura e engajamento, de Pascal a Sartre*, 2002, p. 50)

Para Sartre, foi no século XIX que finalmente a literatura ganha um público real que quer se desprender da burguesia e lançar-se aos seus próprios ideais, ganhando autonomia. O escritor experimenta seus próprios métodos e por isso novas técnicas surgem. Parte daí a nova concepção do drama e do romance. Porém, o escritor esbarra no problema da falta de cultura das massas, mais uma vez tem de recorrer ao público burguês porque é ele quem o lê e quem alça a sua glória. Não querendo assumir posição em uma sociedade de classes, mais uma vez, o escritor se vê sozinho e escreve para si mesmo. Sartre acusa o século XIX como sendo o século em que os escritores apelavam para um sucesso futuro, como Baudelaire que, embora pessimista e acreditar viver numa era decadente, considerava seu prestígio póstumo. O escritor dessa época usufruía dos bens da sociedade burguesa, mas vivia uma vida distinta desta, pois na maioria das vezes não podia acompanhá-la em todos os seus consumos. Sartre entende a arte, nesta época, como forma mais elevada de consumo puro.¹⁵³ A literatura serviria como forma de negar este mundo, não fosse a predileção da sociedade pela coisa consumível, que só é bela quando consumida e morta após seu desfrute.

Sartre critica os monólogos afirmando que estes, ao passar do realismo para o idealismo absoluto, o que mais fazem é destruir a literatura (lembramos das semelhantes críticas de Shaftesbury). Faz também uma dura crítica aos surrealistas por extraírem os sentidos das palavras retirando o significado que elas exercem. Quando se escreve assim, na visão de Sartre, subestima-se o leitor e toda a influência que este pode exercer sobre a obra. Neste sentido, a literatura não deve se alienar perante o público, ainda mais quando concebido por uma classe, pois assim não atinge a consciência de sua autonomia.

Embora Sartre reconheça certa emancipação do público do século XIX, faz também uma severa crítica à literatura da época, gerando algumas controvérsias. É nesse século que a fruição entre escritor e leitor começa a

¹⁵³ SARTRE, J. P. *Que é a literatura*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 99.

florescer através da própria narrativa. Para Jauss, baseando-se em Proust e Baudelaire, fora neste século que a experiência estética, a produtiva e a receptiva, teve sua parcela na *função cognitiva* da arte. E isto é importante comentarmos aqui para mostrar que naquele século a fruição artística dava seus primeiros indícios de uma nova experiência estética. Do lado produtivo, a “lembrança” se tornou um instrumento preciso da cognição estética, como, por exemplo, para Proust. Para este autor a representação da memória era também o real, uma única esfera remanescente da origem do belo, o que significa uma espécie de *déjà vu* necessário requisitado pelo autor como imanência de uma experiência vivida numa distância temporal entre um pensamento original e um reconhecimento posterior por parte do leitor. O artista ou o escritor, com efeito, revela sua experiência perdida, ou melhor, escondida pela percepção perdida, para trazer à luz essa experiência, como se fosse vivenciada pela primeira vez por aquele que contempla. Este, em que a experiência estética permanece suspensa no horizonte da primeira leitura, poderá perceber, atrás da aparência contingente de um tempo perdido, a totalidade de um passado único e um mundo ‘recuperado’ que imperceptivelmente se desenvolveu através dessa experiência. Ora, o que observamos é um fundamento de uma comunicação possível de como “ver o universo com os olhos do outro”; o que nos faz reconhecer o quão diferente o mundo pode parecer aos outros, um mundo cuja alteridade, sob os olhos da lembrança, pode ser revelada apenas pela experiência estética, e isto quer dizer que apenas através da arte essa experiência se torna comunicável.¹⁵⁴

Para Sartre, a literatura, não obstante obter naquela altura um público real - e isso a reflexão de Jauss corrobora -, fora declinante no século XIX e, mais ainda, negação absoluta no século XX, rompendo todos os laços com a sociedade, não obtendo sequer algum público. Sartre, citando Paulhan, apesar de este ser um opositor de seu engajamento literário,¹⁵⁵ concorda que havia neste

¹⁵⁴ JAUSS, H. R.; *Aesthetic experience and literary hermeneutics – theory and history of literature, volume 3*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, p. 88-92.

¹⁵⁵ “Discreto e influente, este (Jean Paulhan) permanece fiel às suas posições de antes da guerra: a literatura é e permanece uma atividade singular que não pode ser julgada segundo critérios políticos e ideológicos.” Paulhan foi um dentre vários intelectuais a polemizar a tese sartriana da literatura engajada, não obstante ser também um dos criadores do *Les Temps Modernes* e romper com Sartre posteriormente. (DENIS, B. *Literatura e engajamento, de Pascal a Sartre*,

século duas literaturas: “a má, que é propriamente ilegível (e muito lida), e a boa, que não é lida”.¹⁵⁶

Por outro lado, Sartre reivindica uma sociedade sem classes para que a literatura possa ser totalizada em sua essência. Pois se o autor escreve sobre o homem no mundo, o público deveria se identificar com o universal concreto. O escritor, por conseguinte, deveria escrever para a totalidade contemporânea à sua época, não para um leitor abstrato e sem data; uma literatura escrita como testemunho da eternidade é, para Sartre, motivo de orgulho aristocrático.¹⁵⁷ Seu tema e seu público devem validar-se, de modo que, falando do público, falaria dele mesmo e falando dele mesmo, falaria do público, exprimindo suas angústias e esperanças em nome da humanidade. Sartre esclarece a condição da literatura em sua contemporaneidade: “o problema que se coloca hoje para o escritor é o de saber quais os meios de que ele pode dispor para dar ao leitor a idéia de que o destino humano está exclusivamente nas mãos do próprio homem.”¹⁵⁸ Através do livro é que os leitores podem situar-se, alienar-se do real e enxergar sua situação e a do mundo. Ler é um ato livre e reflexivo. Ora, é da competência do autor escrever para um público livre que pode exigir mudanças no quadro social e político. A literatura é, para Sartre, a forma subjetiva pela qual a sociedade deve buscar uma revolução permanente, pois como mencionou: “as palavras (...) são pistolas carregadas.”¹⁵⁹ Através da leitura o leitor passa a existir numa outra concepção, assume novas dimensões e integra-se ao espírito livre da obra, de modo que Sartre pergunta:

Depois disso, como se pode querer que ele (o leitor) continue agindo da mesma maneira? Ou irá preservar na sua conduta por obstinação, e com conhecimento de causa, ou irá abandoná-la. Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, para mudá-la. (SARTRE, *Que é a literatura?*; 2004, p. 20)

Entretanto, Sartre não aceita que o autor imponha seus ideais, como uma doutrina, ao leitor. Para que a obra tenha efeito literário, e para que haja fruição, o

Edusc, Bauru, 2002, p. 281-282).

¹⁵⁶ PAULHAN, *apud* SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 115.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 118.

¹⁵⁸ SARTRE, *in* : “Sartre faz a defesa da literatura popular” – *O Estado de S. Paulo*, 27 de agosto de 1960 *apud* ROMANO, L. A. C. *A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*, Fapesp – Mercado das Letras, Campinas, 2002, p. 263.

¹⁵⁹ SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 21.

apelo deve ser feito à liberdade do leitor, para que este tenha consciência reflexiva e indeterminada como condição essencial da ação, a fim de realizar e manter a liberdade. E, consoante sua própria afirmação, se tudo isso pode parecer utopia no século XX, não haveria momento melhor para reivindicá-lo. Cabe aqui apreciarmos a observação de Romano:

Devemos lembrar ainda que no mundo em que Sartre escrevia era menor a presença dos meios de comunicação de massa na vida diária das pessoas, por isso se acreditava que a literatura, devido ao seu grande público, devesse mostrar a realidade do leitor numa linguagem a mais acessível possível, para que esse, iluminado pela reflexão provocada pela representação que encontra na obra literária, pudesse contribuir para a transformação do mundo ao modificar sua ação nele. (ROMANO, L. A. C. *A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*, 2002, p. 258)

Se aqui resgatarmos as três categorias introduzidas por Jauss (*poiesis*, *aesthesis* e *catharsis*) - cuja análise literária parte da reação ou receptividade do leitor - para entendermos a experiência estética, observaremos que seus argumentos são bastante próximos e contribuem para entendermos o processo comunicativo entre o autor e o leitor, concomitante a toda discussão estética percorrida até aqui.

Para Jauss, a experiência do prazer estético que nos libera “de” e “para” alguma coisa pode ocorrer de três formas: pela consciência produtiva, na produção de “mundo” conforme sua própria obra (*poiesis*); pela consciência receptiva, atrelando-se à possibilidade de renovação da percepção de realidade externa e interna (o que neste caso seria a *aesthesis*), e finalmente – e aqui a subjetividade se abre para a experiência intersubjetiva – no consentimento ao juízo requerido pela obra (*catharsis*), ou mesmo, na identificação com normas práticas. Essas três categorias não devem ser concebidas hierarquicamente ou reduzidas uma a uma, pois elas ocorrem envolvendo funções independentes. “O artista criativo pode adotar as funções de observador ou leitor através de sua própria obra.”¹⁶⁰ Por isso, o fato de o artista não poder produzir e absorver,

¹⁶⁰ JAUSS, H. R.; *Aesthetic experience and literary hermeneutics – theory and history of literature, volume 3*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, p. 35. (T.A.) É importante notar que Sartre é algumas vezes mencionado nesta obra, cujos fragmentos, dão ênfase à obra *Que é literatura?*. O que não quer dizer que haja uma teoria da receptividade já definida por Sartre, mas que, em meio à relação comunicativa que este faz acerca do autor e leitor, a análise de Jauss nos parece bastante colaborativa e em conformidade à tese sartriana.

escrever e ler num único e mesmo momento, fará com que ele experimente a mudança de atitude da *poiesis* à *aesthesis*. Na receptividade do texto, para o leitor contemporâneo e gerações futuras, o hiato entre receptividade e *poiesis* aparece nas circunstâncias em que o artista não pode atar a recepção à intenção com a qual ele produziu sua obra: em sua progressiva *aesthesis*, somada à sua interpretação, a obra acabada mostra a plenitude de significados que em muito transcende o horizonte de sua criação. A sequência da *poiesis* à *catharsis* deve absorver o destinatário da obra que, por sua vez, está sob a influência da totalidade do texto, podendo doravante se tornar o produtor. Dessa forma, a função catártica não seria o único meio de uma comunicação efetiva da experiência estética. Pode também surgir da *aesthesis*. No ato contemplativo o espectador pode compreender o que contempla como sendo uma comunicação acerca do mundo do outro, a alteridade está intrínseca neste processo. Mas a *aesthesis* pode também se passar por *poiesis*, pois o espectador, quando contempla, pode considerar o objeto estético como incompleto, abandonando seu processo contemplativo e se tornando um co-criador da obra, completando a concretização da forma da obra, seu conteúdo e sua significância. E isso corresponde à fruição que Sartre insiste em posicionar, entre o autor da obra e aquele que a contempla há um processo de criação contínuo. A obra nunca é um objeto totalizado, finito ou encerrado, pelo contrário, ela é sempre um ato a se fazer, um ato múltiplo de criação. Assim, se o leitor acompanha sua atividade receptiva refletindo em seu próprio desenvolvimento, a experiência estética pode ser incluída no processo da criação estética de identidade. Mais uma vez, Jauss muito bem explica: “A validade dos textos não derivam da autoridade do autor, seja quais forem suas razões, mas do confronto com nossas histórias de vida. Aqui nós somos os autores, todos são os autores de suas histórias.”¹⁶¹ E ainda cita um aforismo de Goethe, elevando-o à condição de precursor da teoria da receptividade (teoria essa que percebemos em Sartre):

Existem três tipos de leitores: primeiro, aquele que sente prazer sem julgar; terceiro, aquele que julga sem prazer; e há aquele que está no meio, que julga conforme se apraz e se apraz conforme julga. Este último tipo realmente reproduz a nova obra de arte.¹⁶²

¹⁶¹ ZIMMERMANN (1977), in Idem, p. 36.

¹⁶² GÖETHE, in Carta à J. F. Rochlitz, de junho de 1819, apud JAUSS, H. R.; *Aesthetic experience*

Esse diálogo entre produtividade e receptividade é evidente no pensamento de Sartre acerca da arte e, sobretudo, da literatura. Analisemos a seguir alguns aspectos cruciais que põe Sartre a se distanciar da teoria kantiana.

XII. Kant e Sartre, a estética moderna sob o olhar contemporâneo

Em *O Imaginário*, publicado em 1940, portanto, anterior a *Que é a Literatura?* (1947), Sartre menciona que a “obra de arte é um irreal”.¹⁶³ Daí segue-se, como vimos, que o artista lida com as coisas (cor, tela) e o escritor, por seu turno, lida diretamente com signos. A música, como também já vimos, ao contrário de uma tela ou da dramaturgia, não remete a nada senão a si própria, ela é irreal enquanto escutada e contemplada. Em *O Imaginário*, Sartre se utiliza da fotografia para pressupor o *analogon* material. Para se lembrar de Pierre, recorre a três meios: tenta imaginá-lo; depois busca uma fotografia; e então recorre a uma caricatura de Pierre. Nessas três formas ele se serve do *analogon* de Pierre. E podemos observar que é a intencionalidade que age nos três momentos, pois conforme não podemos percebê-lo, visamos uma matéria que servirá ao *analogon*.

O significado é transcendente aos signos, mas ele depende desses para se situar. Este significado fará referência direta ao autor; daí a sua responsabilidade. Os sons e as cores nada designam, ou seja, não representam nenhum sentido transcendente como fazem os signos das palavras. Uma árvore pintada remete diretamente a uma árvore, pois o pintor não pinta o signo para ser

and literary hermeneutics – theory and history of literature, volume 3, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, p. 36. (T.A.)

¹⁶³ SARTRE, J. P. *O imaginário, psicologia fenomenológica da imaginação*; Ed. Ática, p. 245. É interessante observar que a distinção que Sartre fazia entre literatura e arte ainda não era clara, quando dessa sentença. Muito embora ainda não mencione a literatura nesta obra, é fácil notar que justamente por não mencioná-la, situava a literatura no real, ao contrário das artes que requerem a atitude irrealizante no imaginário para fim de contemplação estética. Somente sete anos depois publicaria *Qu'est-ce que la Littérature?*, em que, ao entender as palavras como signos e significados, poria definitivamente a literatura à parte das artes, e, por conseguinte, exigiria o engajamento dos escritores.

anterior ou posterior ao significado, ele pinta e suas cores é que dão a forma do objeto pintado. A cor por si só irá depender de sua forma para se contextualizar. Na linguagem escrita ou falada, não há transcendência entre signo e significado. O signo se esvai diante do significado, por isso ao ler um livro atravesso os signos e eles somem, como se fosse a visualização de uma paisagem através de um vidro; não percebo o vidro a não ser quando interrompo minha contemplação para notá-lo. Da mesma forma *“há prosa quando (...) nosso olhar atravessa a palavra como o sol ao vidro”*.¹⁶⁴

Em Kant, a imaginação dialoga com o entendimento para despertar o sentimento de prazer. A faculdade de juízo reflexionante tem como fim o objeto. Tal juízo não fundamenta ou conceitua o objeto. Para Kant, se ajuizarmos a forma desse objeto e não sua matéria, sem a intenção de retirar conceitos dele, mas na pura e simples reflexão como forma de um prazer, este prazer estará submetido à representação desse objeto, não só para o sujeito que o observa, mas para todos aqueles que julgam. É por isso que Kant irá denominar este objeto de belo e o remeter a um juízo universal chamado gosto.

Para Kant, conforme já mencionado, a obra existe de fato e depois ela é vista. Mas isso não quer dizer que o espectador, ou mesmo o leitor, se encontre passivo diante da obra, como se essa lhe fosse determinante. Para Kant aquele que contempla a obra exerce seu juízo reflexionante agindo espontaneamente sobre a obra. E isso nos dá alguma margem para aproximá-lo ao processo produtivo do leitor em Sartre que, por sua vez, discorda de Kant em relação à obra ser um fim em si mesmo, pois essa exige ainda a criação por parte de quem contempla a obra, contando com uma colaboração mútua no processo criativo. Uma obra, seja ela artística ou literária, conforme concebe Sartre, *depende* de um público.

Para Kant, a ética não se insere na arte, nem mesmo na literatura. Fundamentando a formação da Estética de sua época, que ora dialogava com a lógica (Baumgarten), ora dialogava com a moralidade (Shaftesbury), Kant sugere que a arte deva ser livre espontaneidade da criação para que o público frua desinteressadamente. Aqui é importante analisarmos a investigação de Cassirer,

¹⁶⁴ Sartre cita Paul Valéry; SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 19.

pois este, ao discorrer sobre a estética do Esclarecimento, observa atentamente que há um problema no tipo de doutrina acerca da relação comunicativa entre autor e espectador. A obra de arte está sempre orientada para o espectador, pois se o artista cria “para” alguém, pode sofrer a influência deste no processo produtivo, provocando, com isso, a espetaculosidade da obra.

Entendamos melhor o pensamento de Sartre, apoiando-nos novamente na apreciação feita por Jauss, para demonstrar que, tanto a finalidade sem fim (em Kant), quanto à negligência do autor perante o público (em Cassirer), ambas as óticas podem estar equivocadas.

Como vimos, em Kant, belo é aquilo que causa prazer universalmente e que é livre de conceitos, por isso é o único modo de satisfação desinteressado e livre. O sujeito que julga pressupõe que a beleza está intrínseca ao objeto e que o juízo é lógico, contudo, o belo é somente estético.

Consoante a *Crítica do Juízo*, o criador (gênio) não deve depender de regras pré-determinadas e nem impô-las, muito pelo contrário, o gênio é um talento natural (faculdade inata do artista), original e serve de modelo a outros que o seguirão. Kant afirma que a natureza prescreve, através do gênio, as regras à arte, e suas habilidades não se deixam comunicar, pois morrem com ele. A regra absorvida pelo gênio não pode, a partir daí, ser prescritiva, caso contrário, o juízo sobre o belo seria determinável segundo conceitos. Existem diferenças kantianas no que se refere à arte: quando indica ações requeridas para torná-la possível, Kant denomina de arte mecânica, que seria a arte da diligência e do aprendizado. Por outro lado, a arte que tem intenção de prazer é a arte estética (arte do gênio). A esta, Kant divide em: arte agradável e bela-arte. A agradável seria o prazer que acompanha as representações enquanto sensações, o que seria o gozo (servem para o entretenimento momentâneo – como, por exemplo, os *hobbies*).¹⁶⁵ Já a arte bela seria o prazer acompanhando as representações, mas enquanto modos de conhecimento. Seria, então, um modo de representação dotado de uma finalidade sem fim, que promove a cultura da faculdade do ânimo para a comunicação social (universalidade); o que resultaria em um prazer reflexivo.

¹⁶⁵ É curioso observar que, na *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, Kant dedica um subitem a falar do prazer e da dor no passatempo e no tédio, no qual o *agradável* fica bem elucidado em seu conceito. p. 130-136.

Sartre distingue sua opinião da de Kant, pois recusa que a obra seja uma finalidade sem fim (momento da consciência), em nome de que:

a imaginação, como as demais funções do espírito, não pode usufruir de si mesma; está sempre do lado de fora, sempre engajada num empreendimento. Haveria finalidade sem fim se algum objeto oferecesse uma ordenação tão regulada que nos convidasse a admitir para ele um fim, quando nós próprios fôssemos incapazes de lhe atribuir algum fim. (SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 40)

O que Sartre contesta é que para Kant o leitor frui e não cria. Sartre defende insistentemente a questão da alteridade na obra de arte ou, mais especificamente, na literatura, ela depende da criação contínua do agente contemplativo. A intersubjetividade do belo kantiano é distinta da proposta por Sartre. Na *Crítica do Juízo*, Kant nos dá a entender que é o autor, enquanto gênio, o porta-voz do discurso intersubjetivo, pois a comunicabilidade mais ocorrente e explícita na terceira Crítica aparece no juízo do gosto que, este, daí sim, pode interagir no processo criativo do artista, mas não que o determine.

O juízo, se encarado como comunicabilidade, nos possibilita a sociabilidade, podendo então exercer um apelo ético ao julgo. No entanto, para Kant, a comunicabilidade livre referente à obra de arte acontece de modo desinteressado, e isso faz com que o público frua também entre si o belo. Porém, é preciso cautela nesse entendimento, pois esse processo comunicativo difere daquele da vida prática, onde há fins e interesse. É uma comunicabilidade em vista do consentimento de sentimento de prazer.

Kant afirma que um juízo de gosto não é juízo de conhecimento, mas sim juízo estético. O prazer não é conhecimento, por isso há uma ausência de necessidade mundana. Na representação dada, o sujeito afetado sente a si mesmo, e seus fundamentos subjetivos não podem ter nenhum conceito e tampouco um fim dado. Para Kant, a arte possui uma finalidade sem um fim objetivo, pois a finalidade é subjetiva (fim em si mesmo). O fim objetivo de algo exige o conceito deste. Já o fim que existe por abstração é subjetivo naquele que intui uma forma dada na imaginação. O sensorial é distinto do reflexionante. A finalidade sem fim atribuída por Kant é um juízo estético não lógico e sem conhecimento, por isso, conforme já afirmado, é um prazer desinteressado. Daí se tem a neutralização que vai da passagem do objetivo ao subjetivo

desinteressadamente. Os juízos estéticos para Kant, conforme realça Lebrun, são juízos reflexionantes; seu princípio de determinação será sempre uma sensação e nunca um conceito, e é a ela que se infere o sentimento de prazer.¹⁶⁶ A representação ligada ao prazer não pode ser representação de nada, é o que Lebrun entende por eco em si mesmo no sentimento de prazer. A finalidade sem fim não é a percepção do objeto, é um momento da consciência, um objeto sem finalidade. O belo não é predicado da objetividade. Ao contrário da *finalidade formal* platônica, em que o característico é realçado em vista da perfeição, a *finalidade sem fim* de Kant deixa de perceber para poder imaginar (eis uma concordância com Sartre), pois perceber o objeto é caracterizá-lo e conceitualizá-lo, ou seja, destruir sua totalidade e qualidade estética. O caráter de não-perfeição, não-percepção e não-utensílio da obra de arte nos pressupõe, por conseguinte, a condição necessária do prazer estético. Aliás, a questão da percepção e do julgar foi o ponto de ruptura entre Kant e Baumgarten, pois para este, julgar é perceber.¹⁶⁷

Observemos, portanto, que para ambos os filósofos há, na arte, desinteresse e liberdade estética. Conforme observa Franklin Leopoldo e Silva: “O caráter incondicionado da obra de arte, invocado por Kant, é para Sartre o apelo à liberdade.”¹⁶⁸ E se o artista ou o escritor invoca a liberdade daquele que aprecia a obra, há aí uma relação ético-estética; a universalidade da liberdade.

A neutralização dos fenomenólogos suspende a posição de existência das coisas (fenômenos). Em Sartre há um recuo em direção ao elemento subjetivo; a irredutibilidade é a representação do nada. Ora, para ele, o objeto estético remete à apreciação, que só ocorrerá quando o real for anulado numa conversão da consciência realizante para a consciência irrealizante, visto que, para Sartre, o objeto estético exige uma redução: a passagem da percepção à imaginação. Por isso, conforme já salientado, para Sartre o leitor não pode estar a

¹⁶⁶ LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*, Martins Fontes, São Paulo, 1993, 2ª edição, p. 417-418.

¹⁶⁷ BAUMGARTEN, A. G. *Estética – a lógica da arte e do poema*, Vozes, Petrópolis, 1993, p. 88 §607-608. Para Baumgarten, “a crítica em seu sentido mais amplo é a arte de julgar” e “o gosto é o julgamento dos sentidos”, ora, o mau gosto, considerado uma falha do julgamento dos sentidos, são “ilusões sensíveis.” (idem, ibidem). Aos olhos de Baumgarten, o objetivo da estética, como *nova ciência*, visa à perfeição do conhecimento “sensitivo”; que, em muitos momentos, será entendido como conhecimento intuitivo.

¹⁶⁸ LEOPOLDO E SILVA, F. Idem, p. 20.

serviço da obra a ponto de se tornar passivo a mesma, contra sua liberdade de imaginar. Deve haver uma pureza equivalente tanto para o leitor quanto para o escritor. O ato de ler é um criar, que, por sua vez, é um agir. E isso define a diferença da intersubjetividade requerida por Sartre em relação a Kant, a criação dada tanto pelo autor quanto pelo leitor implica em uma ação prático-moral, ambos conscientes de sua *situação* no mundo. A intersubjetividade estética kantiana não exige ação, mas reflexão.

Em conformidade a Kant, para Sartre o prazer estético não produz gozo sensual. Daí conclui que no belo há uma inibição do interesse e que “o real não é jamais belo”,¹⁶⁹ por isso Sartre irá mencionar que “a extrema beleza de uma mulher mata o desejo de tê-la.”¹⁷⁰ Pois sua beleza está no irreal, i.e., no imaginário, por isso conclui: “Para desejá-la seria necessário esquecer que ela é bela, porque o desejo é um mergulho no coração da existência, no que há de mais contingente e mais absurdo”.¹⁷¹ É isso o que Sartre chama de “redução imaginante”, é o recuo ao imaginário a fim de se obter a contemplação estética. É de forma análoga que Kant afirma o belo como “prazer desinteressado”. Não deixar de perceber, para Kant, poderá no máximo causar um prazer sensorial, mas não o prazer do belo. Como demonstra Lebrun: “(...) quando sou capaz de fazer abstração de seu valor informativo, a sensação é dita “pura” e o juízo de gosto é tornado possível.”¹⁷² Ora, apreciar uma cor e dizer que ela é bela é um juízo errôneo, pois é se ater a sensação da cor e não à totalidade que ela apenas contribui a configurar. Seria como escutar um som nunca antes escutado e poder ter a imagem verdadeira daquilo que está emitindo esse som, saber de onde ele vem. Isso, podemos observar, é uma redução a um exclusivo dado sensorial que pode ser falacioso, e não mais uma redução à imaginação como um todo. Mais uma vez nos apoiamos nas palavras precisas de Lebrun, “refletir é cessar de conhecer ou de acreditar que se conhece, para entregar-se a uma interpretação espontânea dos conteúdos.”¹⁷³ Lebrun concorda com Sartre ao tomar o exemplo

¹⁶⁹ SARTRE, J.P. *L'imaginaire*, p. 371 (T.A.).

¹⁷⁰ Idem, p. 372.

¹⁷¹ Idem, *Ibidem*.

¹⁷² LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*, Martins Fontes, São Paulo, 1993, 2ª edição, p. 456.

¹⁷³ Idem, p. 458. E ainda vale acrescentar: “A sensação enquanto tal não é um ingrediente necessário da consciência reflexionante; ela é apenas a “hylé”, apreendida fora da forma que a torna, não significativa ainda, mas sugestiva”. (p. 459)

do tapete vermelho de uma tela de Matisse. Em *O Imaginário* Sartre acusa que isoladamente esse gozo sensual do vermelho não tem nada de estético, pois é pura e simplesmente o prazer dos sentidos. “(...) só se pode gozar verdadeiramente o vermelho, apreendendo-o como vermelho de tapete, portanto como um irreal... É portanto no irreal que as relações entre cores e formas adquirem seu sentido verdadeiro.”¹⁷⁴ Para Kant a constituição de um juízo estético está atrelada à finalidade sem fim. É o que nos faz permanecer sem pressa durante um ato contemplativo, porque temos consciência dessa finalidade, e essa consciência é o próprio prazer, segundo Kant (porém não para Sartre).¹⁷⁵ E não é a representação que o prazer vem a repetir, mas o sentimento de sua presença enquanto objeto. Daí a distinção entre forma e conteúdo, dada por Kant. A beleza se atribui à forma, e, necessariamente, o agradável ao conteúdo do objeto, pois subjetivamente depende desse, para constituir-se enquanto objeto estético.

Ambos também concordam que há um apelo à universalidade: no juízo do gosto (Kant) e na criação (Sartre). Por outro lado, levando em conta as diferenças conjunturais entre estes autores, a relação intersubjetiva ocorria em condições também distintas. Como vimos, para Sartre o escritor deve se preocupar com o seu tempo, escrever para sua época, ou seja, engajar-se, pois todos esses anos de história o trouxeram até ali e é este o seu único momento de comprometer-se. Para Kant, se considerarmos a influência que obteve de Rousseau e a situação dos leitores do século XVIII, conforme já visto, tudo indica que o escritor deveria escrever para além de sua época, como nota Márcio Suzuki:

(...) a situação de Kant, longe da vida parisiense, sem ter notícia “quente” das desventuras de Jean-Jacques ou ser imediatamente afetado por elas, (...) tudo isso parece favorecê-lo em relação aos “leitores vulgares do seu século”¹⁷⁶, mas sujeitos aos preconceitos da opinião, alçando-o quase à

¹⁷⁴ Sartre (*L'Imaginaire*) apud LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*, Martins Fontes, São Paulo, 1993, 2ª edição, p. 458-459 (tradução de Lebrun).

¹⁷⁵ KANT, I. *Analítica do Belo*. In *Kant II*. Col. “Os Pensadores”. Trad. Rubens Rodrigues T. Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 223. Sartre, como vimos, recusa a finalidade sem fim; para ele, não há fim e nem finalidade, há sim um processo de criação contínua entre autor e público.

¹⁷⁶ “Não se deve escrever para tais leitores, quando se quer viver além de seu século” (ROUSSEAU, J.J. *Discurso sobre a ciência e as artes*. Paris, Plêiade, 1964, vol. III, p. 3). Vale ressaltar que tanto a época de Kant como a de Sartre passava por intensas crises e revoluções políticas sob diferentes condições. E que a filosofia kantiana teve influência singular na nova corrente idealista romântica que ali surgia, sobretudo na forma profunda e abstrusa de se escrever e no movimento *Sturm und Drang*, conforme salienta o historiador da

condição de leitor ideal, capaz de ler “no silêncio das paixões”¹⁷⁷ (menção à Diderot).

Com efeito, se examinamos o engajamento da escrita proposta por Sartre, fica difícil de entendermos o que a atemporalidade de um clássico significava para ele. Seria apenas uma obra que carrega em si um relato histórico a ser examinado pelo sentimento e imaginário? Se assim fosse, a perplexidade de leitores diante da literatura clássica não resultaria na genialidade que reconhecemos em seus autores. E diremos que o próprio elogio de Shaftesbury em relação aos Clássicos e seus épicos, não poderia estar equivocado. Daí concordamos com Kant quanto a singularidade do gênio. É porque este, quando surge, traz consigo o dom de provocar sentimentos, independente de sua época, e pode mudar uma concepção inteira daquilo que se estabelecia paradigmático no cânone artístico. Mas não interpretemos inapropriadamente a filosofia de Sartre, pois o que ele mais requer aos autores de sua contemporaneidade, mais que provocar sentimentos, talvez seja simplesmente o “provocar”. Talvez uma cortês provocação, para não confundirmos com insulto, seja a espécie de apelo que um escritor deva fazer à liberdade do outro em via de mobilizá-lo a também criar sobre a obra, sobretudo em época que urge a abstração a fim de se entender o caos de seu tempo. E entendamos, em relação aos clássicos, que Sartre bania o sonho da imortalidade, pois, conforme menciona na *Apresentação de Les Temps Modernes* – texto que inicia a polêmica sartriana do engajamento – “*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 perecíveis*”.¹⁷⁸ Por conta disso, irá declarar que reverenciar os clássicos da literatura, ou evidenciar o tempo todo Pascal e Montaigne, não os tornarão mais vivos, mas tornam escritores como Malraux e Gide mais mortos.¹⁷⁹ E como o escritor só vive numa época, é a ela

arte Arnold Hauser: “A experiência da arte adquire aí a função que até então só a religião tinha sido capaz de cumprir; torna-se o baluarte contra o caos.” E cita Goethe: “a arte é a tentativa do indivíduo de “preservar-se contra o poder destrutivo do todo.” (p. 623). O legado deixado por Kant no campo estético é indiscutível e muito atual em vários aspectos.

¹⁷⁷ SUZUKI, M. *O gênio romântico*, Iluminuras, São Paulo, 1998, p. 45.

¹⁷⁸ SARTRE, *Apresentação de “Les Temps Modernes”* in Revista Praga - estudos marxistas 8, ed. Hucitec, São Paulo, 1999, P. 14;

¹⁷⁹ SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*; Editora Ática, São Paulo, 2004, p. 28-29. Malraux e Gide, escritores contemporâneos a Sartre.

que deve entregar-se, sempre levando em consideração o objeto estético, escrevendo a seu público sobre seu tempo, “*o homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam.*”¹⁸⁰ Falar a homens de seu tempo é reconhecer também a responsabilidade de sua ação que, através da liberdade, situa os seres enquanto ser-no-mundo; é dizer a respeito da universalidade do homem enquanto se pode fazer alguma coisa por ele; e é por essa razão que concluímos: a obra de arte ou literária, enquanto objeto estético e de livre criação humana, deve reconhecidamente ser posta a mercê do imperativo categórico.

Considerações finais

É dispensável comentar a importância histórica que a Estética obteve com Kant. Sua genialidade como filósofo o posiciona talvez como o pensador que mais explorou o campo estético, esmiuçando e dando uma nova concepção que se estenderia até os dias de hoje. Em Sartre, seus efeitos se desdobram ainda sobre outros fenomenólogos, como Merleau-Ponty, Camus e Simone de Beauvoir, e influenciaram também outras correntes filosóficas, assim como a literatura da época e a advinda posteriormente. É válido notar que a filosofia transcendental de Kant e o existencialismo de Sartre obtiveram um grande ganho na literatura de suas épocas, bem como na dramaturgia. A contribuição de ambos para o percurso filosófico da Estética é notória. É certo também afirmar que suas teorias geraram objeções. Mas esse é o vento que move a Filosofia, sobretudo, a Estética, para um perpétuo desdobrar da reflexão e do sentimento. Os rumos da Estética, por maiores antíteses que possuam, nunca acabam por nortear em si mesmos, como petições de princípios, pelo contrário, nos orientam a compreender e interpretar a dimensão das artes, seus valores, o despertar da intuição e, também, a importância da fruição que nela deve ocorrer.

Vimos que para Sartre, a ruptura entre arte e literatura, reivindica o engajamento a esta última, de modo que a literatura espelha ao homem a imagem

¹⁸⁰ Idem, p. 33.

crítica dele mesmo: “*mostrar, demonstrar, representar. Isso é o engajamento.*”¹⁸¹, e esse é então o papel da literatura. O escritor apela à liberdade subjetiva do leitor para que este possa também criar a obra conforme sua imaginação; a liberdade do escritor, seja ele gênio (na concepção kantiana) ou criador (consoante Sartre), deve, sob a luz do imperativo categórico, se limitar a não arbitrar ou impor uma narrativa peremptória ao leitor, ou, de modo adverso, estaria cerceando sua qualidade de gênio kantiano. Este nada mais faria do que uma produção egotista e sem valor à liberdade universal, ademais, seria um manifesto alvo da crítica shaftesburiana, pois o objeto belo “*serviria*” apenas para a satisfação de alguém em particular e não um público universal. Neste caso, dentro da concepção kantiana, a faculdade de juízo deixaria de ser estética e passaria a ser intelectual, visto que seria patologicamente o prazer ou desprazer do sentimento moral; e para Sartre, seria outra coisa que não literatura, algo utilitário que não tem mais apelo ao caráter subjetivo do leitor e lhe é indiferente a liberdade do mesmo.

Em Kant apresentamos como ocorre o envolvimento entre o objeto estético, o juízo reflexionante e o gosto, e que o belo, enquanto prazer desinteressado, pode *simbolizar* a moralidade, mas não exercê-la, pois esta encontra-se no plano prático e objetivo. A propósito, observamos várias vezes que dentro das filosofias de Sartre e de Kant a Estética dialoga com a Ética em vários momentos, apesar de ambas se situarem em dois mundos distintos e não poderem, de maneira alguma, ser confundidas (para não dizer que seria algo “*estúpido*” confundi-las, como releva Sartre em tom mais depreciativo¹⁸²). Pois a moral implica ação no mundo e a estética um recuo em relação ao mundo, face ao irreal. Há, porém, aqueles que afirmam que essas duas disciplinas podem não ser a mesma, mas são inseparáveis, Wittgenstein é um deles. E isso pode ser bastante plausível se tomarmos como base que o percurso da Estética, quando estudada pela filosofia da linguagem, se orienta nesta direção. Mas isso é matéria com vasto conteúdo a ser explorado em uma futura pesquisa.

¹⁸¹ SARTRE, J.P. *Situations, IX*, Gallimard, França, 1972, p. 31.

¹⁸² “Os valores do Bem supõem o ser-no-mundo, eles visam às condutas dentro do real e são submetidos inicialmente ao absurdo essencial da existência.” SARTRE, J.P. *L’imaginaire*, p. 371-372 (T.A.).

Referências Bibliográficas

KANT, Immanuel; ***Crítica do juízo***, in *Os Pensadores – Kant (II)*, Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho, Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1974;

_____, ***Crítica da faculdade de juízo***, tradução de Valério Rohden e Antonio Marques, Ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1995, 2ª edição;

_____, ***Primeira Introdução à Crítica do Juízo***, Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1974;

_____, ***Da arte e do gênio*** in *Os Pensadores, Kant*, Ed. Abril, São Paulo, 1974;

_____, ***The critique of practical reason***, in *Great Books of the Western World*, Encyclopaedia Britannica, Inc., translated by Thomas Kingsmill Abbott, Chicago, 1952;

_____, ***Prolegómenos a toda a metafísica futura***, Edições 70, Textos Filosóficos, Lisboa 2003;

_____, ***Crítica da razão pura***, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001, 5ª edição;

_____, ***Fundamentação da metafísica dos costumes*** in *Os Pensadores*, Kant, Ed. Abril, São Paulo, 1974;

_____, ***Antropologia de um ponto de vista pragmático***, Iluminuras, São Paulo, 2006;

_____, ***Observações sobre o sentimento do belo e do sublime***, Tradução de Vinícius de Figueiredo, Papyrus Editora, Campinas, 2000, 2ª Ed..

_____, ***Textos seletos***, Editora Vozes, São Paulo, 2005.

- SARTRE, Jean-Paul; **Que é a literatura?**; Editora Ática, São Paulo, 2004;
- _____, **L'imaginaire**; Folio Essais - Gallimard, França, 2005;
- _____, **El ser y la nada**; Ed. Losada, Buenos Aires, 1966;
- _____, **Situações I**, Cosacnaify, São Paulo, 2005;
- _____, **Situações II**, Gallimard, França, 1987;
- _____, **Situations, IV**, Gallimard, França, 1964;
- _____, **Situations, IX**, Gallimard, França, 1972;
- _____, **O existencialismo é um humanismo**, in *Os Pensadores*.
Abril Cultural, São Paulo, 1978;
- _____, **Esboço para uma teoria das emoções**, L&PM, Porto Alegre, 2009;
- _____, **Apresentação de "Les Temps Modernes"** in Revista Praga - estudos marxistas 8, ed. Hucitec, São Paulo, 1999;
- _____, **A imaginação**. L&PM, Porto Alegre, 2008;
- _____, **Itinerário de um pensamento** (entrevista concedida à *New Left Review* 58, novembro-dezembro de 1969) in *Vozes do Século – Entrevistas da New Left Review*, da organização de Emir Sader, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1997;
- _____, **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994;
- _____, **Questão de método**, in *Os Pensadores*. Abril Cultural, São Paulo, 1978;
- _____, **La náusea**, Editorial Losada, Buenos Aires, 1947;
- _____, **La P... respectueuse**, Éditions Gallimard, Barcelona, 2008;

Bibliografia secundária

- ALLISON, H. ***Kant's theory of taste***, Cambridge, Cambridge University Press, 2001;
- ARENDT, H. ***Lectures on Kant's Political Philosophy***, Chicago, The University of Chicago Press, 1992;
- ARGAN, G. C. ***Arte moderna***, Companhia das Letras, São Paulo, 2002;
- BARTHES, R. ***O prazer do texto***, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1973, 4ª. ed.;
- BAUMGARTEN, A. G. ***Estética – a lógica da arte e do poema***, Vozes, Petrópolis, 1993;
- BORNHEIM, G. A. ***Sartre***, Perspectiva, São Paulo, 2007, 3ª Ed.;
- CASSIRER, Ernst; ***La philosophie des Lumières***, Fayard, Paris, 1966;
- CHEDIN, O. ***Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation***, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1982;
- CONTAT, M. & RYBALKA, M., ***Les écrits de Sartre***, Paris, Ed. Gallimard, 1970;
- DANTO, A.C., ***Após o fim da arte***, Edusp, São Paulo, 2010
- DARNTON, Robert, ***História da leitura***, in BURKE, P. (org.). ***A escrita da história: novas perspectivas***, Editora Unesp, São Paulo, 1991;
- DELEUZE, G. ***A filosofia crítica de Kant***, Edições 70, Lisboa, 1963;
- _____, ***A Ilha Deserta***, Iluminuras, São Paulo, 2006;
- DENIS, B. ***Literatura e engajamento, de Pascal a Sartre***, Edusc, Bauru, 2002;
- DONIZETTI DA SILVA, L., ***Filosofia, literatura e dramaturgia: liberdade e situação em Sartre*** in Revista Dois Pontos, vol. 3, número 2 – Sartre, outubro de 2006;
- DUVE, T de. ***Kant after Duchamp***, October – MIT Press, Massachusetts, 1996;

- EAGLETON, T. *A ideologia da estética*, Zahar, Rio de Janeiro, 1990;
- FIGUEIREDO, Vinicius B. *Cassirer e Sartre sobre o esclarecimento* in *Kriterion* 112, Belo Horizonte, 2005;
- _____, *Kant & a crítica da razão pura*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2005;
- GONÇALVES, R. G. C.; *A especificidade do belo artístico* in *Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da USP*, vol. 34, São Paulo, 2004;
- _____, *Tese de doutorado – Forma e gosto na crítica do juízo*, Universidade de São Paulo, 2006;
- GUYER, P. *Kant and the claims of taste*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977, 2nd ed.;
- HAUSER, Arnold; *História social da literatura e da arte – tomo II*, Editora Mestre Jou, São Paulo, 1972;
- JAUSS, H. R.; *Aesthetic experience and literary hermeneutics – theory and history of literature, volume 3*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982;
- JUDT, Tony. *Passado imperfeito: um olhar crítico sobre a intelectualidade francesa no pós-guerra*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1992;
- KANDINSKY, N. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Mediations, Paris, 1969;
- KIERKEGAARD, S.; *O conceito de angústia*, Hemus, Brasil, 2007;
- KORSMEYER, C.; (Edited by) *Aesthetics: the big questions*, Blackwell Publishing, Singapore, 2006;
- LEBRUN, Gerard; *Kant e o fim da metafísica*, Martins Fontes, São Paulo, 1993, 2ª edição;
- LEOPOLDO E SILVA, Franklin; *Ética e literatura em Sartre – Ensaios introdutórios*; Ed. UNESP, SP, 2003;

- _____, **Literatura e experiência histórica em Sartre: o engajamento**, in Revista Dois Pontos, vol. 3, número 2 – Sartre, outubro de 2006;
- LEVY, B.H., **Le siècle de Sartre**, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 2000;
- MOURA, Carlos A. R.; **Husserl: significação e existência** in revista *Um passado revisitado. 80 anos do curso de filosofia da PUC-SP*. Muchail, Slama T. (org.) São Paulo, 1992;
- MOUTINHO, L. D. S.; **Sartre – existencialismo e liberdade**, Editora Moderna, São Paulo;
- _____, **A lógica do engajamento - Literatura e Metafísica em Sartre**, in Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da USP, número 39, Ed. Barcarolla, 2009;
- REIS, P. e CERÓN, I. P. **Kant – crítica e estética na modernidade**, Editora Senac São Paulo, São Paulo, 1999;
- ROMANO, L. A. C. **A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960**, Fapesp – Mercado das Letras, Campinas, 2002;
- RUSSO, Luigi; **Il Gusto – Storia di una idea estetica**, Aesthetica Edizioni, Milão, 2000;
- SHAFTESBURY, A. A. Cooper, **Solilóquio ou conselho a um autor**, tradução Lígia Caselato;
- _____, **Los Moralistas**, Tradução de Delia A. Sampietro, Universidad Nacional de la Plata, Argentina, 1961;
- SOUZA, T. M. **Sartre e a literatura engajada**, Edusp, São Paulo, 2008;
- SUZUKI, Márcio; **O gênio romântico**, Iluminuras, São Paulo, 1998;
- THODY, P. **Sartre, uma introdução biográfica**, edições Bloch, Rio de Janeiro, 1974;
- WERLE, M. A. **O lugar de Kant na fundamentação da estética como disciplina filosófica** in Revista Dois Pontos – Kant – vol. 2, número 2, outubro de 2005;

DICIONÁRIO KANTIANO: *Vocabulaire Kantienne (Anthropologique, Esthétique, Pratique et Théorique).*

Versão Final aprovada pelo Orientador em ____/____/____. Ass.: _____.