



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Lucas Rodrigues da Fonseca Lopes

O conceito de *analogon* em Sartre

Maringá - PR

2019

LUCAS RODRIGUES DA FONSECA LOPES

O CONCEITO DE *ANALOGON* EM SARTRE

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia Social.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Perius.

MARINGÁ - PR

2019

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

L864c Lopes, Lucas Rodrigues da Fonseca
 O conceito de analogon em Sartre / Lucas Rodrigues da Fonseca Lopes. -- Maringá, PR,
 2019.
 94 f.

 Orientador: Prof. Dr. Cristiano Perius.
 Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências
 Humanas, Letras e Artes, Departamento de Filosofia, Programa de Pós-Graduação em
 Filosofia, 2019.

 1. Estética - Filosofia. 2. Fenomenologia - Filosofia. 3. Arte - Filosofia. 4. Sartre, Jean-
 Paul, 1905-1980. I. Perius, Cristiano, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro
 de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-
 Graduação em Filosofia. III. Título.

CDD 23.ed. 194

*Dedico este trabalho a todos aqueles que não se
contentam com as sombras e buscam a luz fora
das cavernas.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente aos meus pais, meu pai José Aparecido Lopes e minhas duas mães Ednéia da Fonseca Lopes e Eda Rodrigues da Fonseca. Obrigado por toda sabedoria e exemplos que vocês me dão até hoje. Se eu sou o que sou, isso é graças a vocês que me ensinaram desde sempre os melhores valores para uma vida digna. Não foi uma caminhada fácil, mas juntos sempre conseguimos ultrapassar todas as dificuldades e obstáculos. Não há palavras que consiga expressar o meu amor e admiração por vocês.

Sou grato,

À minha irmã Vanessa, ao meu cunhado Maykon e ao meu sobrinho João Lucas, por toda ajuda e compreensão durante esse período, pois muitas vezes tive que abdicar de alguns momentos em família para dedicar-se aos estudos. Além disso, agradeço toda paciência que tiveram comigo, inclusive quando estive nos meus piores dias. Vocês fazem parte dessa conquista também.

À minha tia Edna, que desde criança sempre me incentivou aos estudos, nunca deixando faltar nada que fosse referente a formação escolar e acadêmica de seus sobrinhos. E à minha tia Ilza, que sempre me deu todo seu apoio, principalmente quando decidi cursar filosofia. Saiba que suas palavras de conforto foram fundamentais em minha formação, elas me deram esperança e força para enfrentar todos os comentários negativos a respeito de minha escolha e sonhos.

Ao meu orientador Cristiano Perius, por sua paciência, orientação, auxílio e apoio durante o mestrado e graduação. Este trabalho é resultado de uma caminhada construída em conjunto. Obrigado.

Aos meus amigos de dentro e fora da universidade. Todos contribuíram nesse processo, seja direta ou indiretamente, mas para não deixar alguém de fora, irei nomear apenas aqueles que estiveram mais próximos de mim e me acompanharam intensamente nessa jornada: Naiara Golfeto, Alessandra Maroldi, Hugo Rizzo, Mariana Bardi, Letícia Bardi, Milena Silva, Douglas (gafanhoto), Karol (gafanhoto) e Lucas Benatti.

Aos meus amigos e companheiros de mestrado: Luís Fernando, Willian, Hugo, Carlos, Marcelo, Matheus, Bianca, Vinícius, Thais, Gabriel, Victor Gustavo, e Pablo. Vocês mostraram que a pós-graduação não precisa ser necessariamente um trabalho solitário.

Ao meu grande amigo Sergio Sartor, por me apresentar a filosofia de Jean-Paul Sartre durante a graduação, gostaria de deixar um agradecimento em especial.

À professora Sabrina, que no ensino médio despertou em mim os encantos da filosofia.

Aos professores e professoras do programa de graduação e pós-graduação do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Maringá, que contribuíram para minha formação acadêmica, profissional e pessoal. Às secretárias Rosângela e Andréia, por toda ajuda durante o mestrado.

Ao Prof. Dr. Luciano Donizetti da Silva e ao Prof. Dr. Rodrigo Hayasi Pinto, pelos apontamentos e direcionamentos dados na banca de qualificação.

Ao Prof. Dr. Luiz Damon Santos Moutinho, por aceitar participar da banca de defesa, pois sua presença é muito significativa para mim, dado que, meu interesse sobre este tema de pesquisa e pela filosofia de Sartre surgiu após a leitura de um artigo de sua autoria. Agradeço também ao Prof. Dr. André Dias Andrade, por compor também a banca e contribuir enormemente para o resultado final deste trabalho.

À Capes e à Fundação Araucária (Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná), pelo financiamento desta pesquisa.

E por fim, mas não menos importante, agradeço à Deus por toda benção, alegria, saúde, conquistas e oportunidades de crescer e ser feliz, afinal, esse é o melhor dos mundos possíveis.

Aos meus familiares tenho a dizer que, não fui o engenheiro tão sonhado da família, mas sou o primeiro Mestre.

*Não há guarda-chuva
contra o poema
subindo de regiões onde tudo é surpresa
como uma flor mesmo num canteiro.*

*Não há guarda-chuva
contra o amor
que mastiga e cospe como qualquer boca,
que tritura como um desastre.*

*Não há guarda-chuva contra o tédio:
o tédio das quatro paredes, das quatro estações,
dos quatro pontos cardeais.*

*Não há guarda-chuva
contra o mundo
cada dia devorado nos jornais
sob as espécies de papel e tinta.*

*(A Carlos Drummond de Andrade – João Cabral
de Melo Neto)*

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo explicitar a apreensão e construção do objeto estético na filosofia de Jean-Paul Sartre tomando, como ponto de partida, *O Imaginário* (1940), onde se encontra uma crítica à concepção tradicional de imagem. A fenomenologia da imagem é acompanhada por uma teoria do objeto estético, fundamentada por meio dos conceitos de consciência imaginante e *analogon*. O objeto artístico é irreal, estando para além do que é revelado pela percepção. Apenas a consciência imaginante permite a apreensão do objeto estético de uma obra de arte enquanto negação do real. O objeto deste trabalho visa os conceitos de consciência imaginante, imagem mental e *analogon* a partir de suas conexões internas, benefícios teóricos e consequências.

Palavras chave: Analogon, Consciência imaginante, Objeto estético, Jean-Paul Sartre, Obra de arte, Estética.

ABSTRACT

This paper aims to explain the apprehension and construction of the aesthetic object in the philosophy of Jean-Paul Sartre taking, as a starting point, *The Imaginary* (1940), in which there is a critique of the traditional conception of image. The phenomenology of the image is accompanied by a theory of the aesthetic object, based on the concepts of imaging consciousness and *analogon*. The artistic object is unreal, being beyond what is revealed by perception. Only the imaging consciousness allows the apprehension of the aesthetic object of a work of art as a negation of the real. The object of this paper focuses on the concepts of imaging consciousness, mental image and *analogon* from their internal connections, theoretical benefits and consequences.

Keywords: Analogon, Imaging consciousness, Aesthetic object, Jean-Paul Sartre, Work of art, Aesthetics.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à rendre explicite l'appréhension et la construction de l'objet esthétique dans la philosophie de Jean-Paul Sartre, en prenant comme point de départ *L'imaginaire* (1940), où il y a une critique à conception traditionnelle d'image. La phénoménologie d'image est accompagnée par une théorie de l'objet esthétique, fondée à travers des concepts de conscience imageante et *analogon*. L'objet artistique est irréel, il est au-delà de ce qui est révélé par la perception. Seule la conscience imageante permet l'appréhension de l'objet esthétique d'une œuvre d'art en tant que négation du réel. L'objet de ce travail vise les concepts de la conscience imageante, de l'image mentale et de l'*analogon* à partir de leurs connexions internes, leurs avantages théoriques et leurs conséquences.

Mots-clés: Analogon, Conscience imageante, Objet esthétique, Jean-Paul Sartre, Œuvre d'art, Esthétique.

Sumário

Introdução	10
1 – Consciência imaginante e imagem	15
1.1 – Construções da consciência imaginante.....	23
2 – Suporte material da imagem: O <i>Analogon</i>	38
2.1 – Palavra e imagem mental	54
2.2 – Aparição do objeto na imagem mental	56
3 – Consciência imaginante e objeto estético	60
3.1 – Nadificação e alienação.....	68
3.2 – O real nunca é belo.....	75
3.3 – Materialidade da obra.....	85
Considerações finais	88
Referências Bibliográficas	91

INTRODUÇÃO

Uma situação comum presente na vida de uma pessoa diante de alguma obra de arte é admirá-la, realizar um juízo de gosto ou de valor estético sobre tal obra. Ao que tudo indica, quando estamos diante de uma obra de arte tomamos uma atitude, um posicionamento que promove o juízo estético. O que nos permite diferenciar uma obra de arte de outras coisas? Como conseguimos realizar um julgamento estético sobre um objeto material? Lidar com a arte é abrir-se para um campo de possibilidades na qual ela pode ser tomada como a expressão do sujeito, uma forma de engajamento, um entretenimento e até mesmo um meio de fuga da realidade. A arte permite falar o que não se pode calar, tornar suportável o que não se pode evitar. Por outro lado, permite também o diletantismo, o proselitismo, a torre de marfim. Diante disso, Jean-Paul Sartre tomará seu caminho em prol de uma concepção artística rigorosa e necessária.

Nascido em Paris no ano de 1905, Sartre aos 19 anos ingressou no curso de filosofia da *École Normale Supérieure de Paris*. Em 1933, no período de sua juventude, teve contato com o filósofo alemão Edmund Husserl, isso o possibilitou um aprofundamento de seus estudos e inclusive o contato com a fenomenologia. Ao longo do tempo Sartre foi deixando sua marca no universo das letras e da filosofia, dedicando-se à literatura, ao cinema, ao teatro, à política, entre outras coisas. Sua história conta até mesmo com um prêmio Nobel de literatura, em 1964, recusado por ele.

Apesar de sua vasta produção, Sartre não criou uma obra sistemática e exclusiva sobre arte e estética. Contudo, não é algo absurdo pensar sobre este tema, dado que o próprio Sartre, em uma de suas entrevistas publicada pela revista *Obliques*, afirma a intenção de conceber um livro dedicado à arte, com enfoque na música, na pintura e na escultura (SARTRE, 1981, p. 15). Entretanto, mesmo sem uma produção específica sobre o tema, esse assunto aparece de modo disseminado em suas obras, sejam elas literárias ou filosóficas. Um exemplo disso é a sua obra *O Imaginário*¹ (1940), obra que utilizaremos como eixo principal de nossa investigação.

¹ Devido a constante citação e referência à obra “O Imaginário”, as citações nas notas de rodapé serão padronizadas da seguinte maneira: O Imaginário, pág... em seguida ao qual será colocado a correspondência ao texto original em francês *L’imaginaire*, publicado em 1986. A edição brasileira que está sendo utilizada é da editora Ática de 1996, com a tradução de Duda Machado.

Nosso objetivo não é exaurir todo o sistema filosófico e questionamentos do autor sobre a arte, mas ampliar e discutir alguns pontos de sua teoria, principalmente o modo como apreendemos e construímos o objeto estético. Partiremos em nossa análise da seguinte afirmação sobre o estatuto ontológico da arte presente em *O Imaginário*: “a obra de arte é um irreal” (SARTRE, 1996, p. 245). Sua teoria parece sugerir que, ao olharmos uma pintura enquanto objeto estético, estamos diante do fenômeno da expressão artística. Contudo, este objeto é compreendido de forma diferente quando levamos em conta apenas a tela em si mesma. Ou seja, se considerarmos um quadro apenas em sua materialidade, o objeto estético desaparece, pois o que se torna visível é apenas a tela e as tintas. Assim, para surgir a visibilidade da “figura do retrato” é necessária uma postura de distanciamento da realidade, um ato de nadificação. Trata-se de um processo da consciência que se volta apenas para o objeto intencionado (a figura do retrato) colocando aquilo que não for objeto da intencionalidade (a tela, as tintas, a matéria do quadro) em um plano de não-ser. Isto é possível em decorrência do caráter negativo da imagem, ou seja, da possibilidade desta apresentar-se como ausente diante de uma consciência posicionada como imaginante. O objeto estético se torna visível como *analogon*, isto é, um suporte objetivo para o trabalho da imaginação. Ora, para alcançarmos nosso objetivo de investigação, devemos passar pelas noções de imagem e de consciência, em especial a consciência imaginante.

Em 1935 Sartre é convidado por um antigo professor para escrever um texto com a mesma temática de sua *agrégation*: a imagem². Um tema que despertava o interesse do filósofo, pois está ligado à ideia de consciência. O texto que Sartre se dispôs a escrever era composto por duas partes, sendo o primeiro momento dito “crítico” e o outro “científico”, entretanto, só a primeira parte foi aceita pela Alcan e publicada em 1936 sob o título de *A Imaginação*. Apenas quatro anos depois apareceria a segunda parte, com o título de *O Imaginário*. Comenta Simone Beauvoir:

Sartre redigia a parte crítica do livro sobre A Imaginação, que lhe solicitara o Professor Delacroix, para Alcan; iniciara uma parte muito mais original em que reestudava desde a raiz o problema da imagem, utilizando as noções fenomenológicas de intencionalidade e de hylé; foi então que acertou as primeiras ideias-chaves de sua filosofia: a absoluta vacuidade da consciência, seu poder de “nadificação” (BEAUVOIR, 1984, p. 209).

² JÚNIOR, Bento Prado, MOUTINHO, Luiz Damon Santos. Texto de apresentação da obra *O Imaginário* presente na edição brasileira. Editora Ática, 1996. Pág. 07.

No estudo que leva o título de *A Imaginação*, o objetivo de Sartre é realizar uma crítica a toda concepção clássica da imagem que confunde imagem e percepção, classificando-a como uma cópia inferior do que é percebido. Apresenta então o problema da imagem abordado por Descartes, Leibniz, e Hume³. Sartre afirma que apesar das diferenças entre as teorias, elas partilham de um ponto em comum, uma “metafísica ingênua”.

Nessas três soluções a imagem guarda uma estrutura idêntica. Permanece *uma coisa*. Modificando apenas a sua relação de acordo com cada pensamento e ponto de vista, mas que em suma “a imagem nada mais é do que uma coisa e que todas elas são igualmente possíveis e igualmente defeituosas (SARTRE, 1978, p. 44).

“Essa metafísica consiste em fazer da imagem uma cópia da coisa, existindo ela mesma como uma coisa” (*Idem*, p.36). Isto é, fazer da imagem uma espécie de simulacro na consciência em que o objeto “em imagem” tenha as mesmas qualidades do que o objeto “em pessoa”. A imagem seria uma coisa inferior que teria existência própria e se ofereceria para a consciência como outra coisa. “Em uma palavra, a imagem é uma coisa menor” (*Idem*, p. 37). A metafísica ingênua não postula um objeto que pode ser percebido e também imaginado, mas que existem dois objetos em um mesmo plano, possuindo uma identidade de existência.

Apenas com Husserl, por meio da fenomenologia e principalmente através do conceito de intencionalidade, dá-se a modificação e a superação da concepção clássica da imagem. Com isso, toda abordagem sobre a consciência e imagem ganha uma nova forma, pois a consciência agora é uma realidade certa que não pode ser reduzida a um conteúdo sensível. A concepção de intencionalidade renova a noção de imagem (*Idem*, p. 99). Para Husserl toda consciência é sempre consciência de alguma coisa, gerando naturalmente uma distinção radical entre a consciência e aquilo de que se tem consciência. “Assim tudo é claro e lúcido na consciência: o objeto encontra-se diante dela com toda a sua opacidade característica, mas ela, ela é pura e simplesmente consciência de ser consciência desse objeto, esta é a lei de sua existência” (SARTRE, 2018, p. 23). Logo, o objeto da consciência, qualquer que seja, está fora dela, ele é transcendente.

O psicologismo partindo da fórmula ambígua “o mundo é a nossa representação”, faz com que se desvaneça a árvore que percebo em uma miríade de sensações, de impressões coloridas, tácteis, térmicas, etc., que são “representações”. De sorte que, finalmente, a árvore aparece como uma soma de conteúdos subjetivos e é ela própria

³ Nosso objetivo aqui não é apresentar detalhadamente e expor a teoria desses autores sobre a imagem, nem a crítica endereçada a cada um deles. O foco é apenas um esboço da ideia de Sartre a respeito da concepção dita “clássica” da imagem.

um fenômeno subjetivo. Ao contrário, Husserl começa por colocar a árvore **fora de nós** (SARTRE, 1978, p. 99).

Ao estabelecer uma relação intencional da consciência com um certo objeto, a imagem deixa de ser um conteúdo psíquico, ela não está mais na consciência como um elemento que ocupa um espaço. “Não há, não poderia haver imagens na consciência. Mas a imagem é um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa.” (*Idem*, p. 106). A imagem passa de seu estado inerte para uma relação com o objeto transcendente. “A imagem de meu amigo Pedro não é uma vaga fosforescência, um rastro deixado em minha consciência pela percepção de Pedro: é uma forma da consciência organizada que se relaciona, à sua maneira, a meu amigo Pedro” (*Idem*, p. 100). Não há mais dois objetos em um mesmo plano, mas maneiras possíveis de visar determinado objeto. Assim, Husserl faz com que a metafísica ingênua desapareça, a consciência deixa de ser algo que absorvia e digeriria os objetos, transformando-os em um composto de “conteúdos de consciência”. “Todos acreditávamos que o Espírito-Aranha atraía as coisas para sua teia, cobria-as com uma baba branca e lentamente as deglutia, reduzindo-as à sua própria substância.” (SARTRE, 2005, p. 55).

Através do caminho aberto por Husserl é possível uma nova teoria da imagem: “o caminho está livre para uma psicologia fenomenológica da imagem” (SARTRE, 1978, p. 105). Discussão tal qual é desenvolvida na obra *O imaginário*, a parte dita “científica” do corpus sobre a teoria da imagem. Sartre afirma o seguinte:

Permitimo-nos empregar a palavra “consciência” num sentido um pouco diferente daquele que ela recebe de maneira comum. A expressão “estado de consciência” implica, para as estruturas psíquicas, uma espécie de inercia, de passividade, que nos parece incompatível com os dados da reflexão. Usaremos o termo consciência não para designar a mônada e o conjunto de suas estruturas psíquicas, mas para nomear cada uma dessas estruturas em sua particularidade concreta. Falaremos, portanto, de consciência da imagem, de consciência perceptiva, etc.⁴.

Apesar de não ser o foco do autor uma investigação estética, as informações que ele nos oferece principalmente em *O Imaginário* são suficientes para que possamos avaliar o alcance de suas questões sobre a arte. Desse modo, nossa análise, visa acompanhar como

⁴ O Imaginário, pág. 13. “*Nous nous permis d’employer le mot de « conscience » dans un sens un peu différent de celui qui est reçu à l’ordinaire. L’expression « état de conscience » implique, pour les structures psychiques, une sorte d’inertie, de passivité qui nous paraît incompatible avec les données de la réflexion. Nous userons du terme « conscience », non pour désigner la monade et l’ensemble de ses structures psychiques, mais pour nommer chacune de ces structures dans sa particularité concrète. Nous parlerons donc de conscience d’image, de conscience perceptive, etc.*” L’imaginaire, pág. 13.

Sartre desenvolve algumas noções sobre a consciência de imagem e suas implicações, para construirmos então uma reflexão sobre o objeto estético.

Como método de trabalho nos apropriaremos do caminho teórico no qual a arte é abordada paralelamente à imagem em *O Imaginário*, além de outros títulos do mesmo autor que destacam questões referentes à arte e à estética.

1 – CONSCIÊNCIA IMAGINANTE E IMAGEM

Nossa análise, nesta primeira parte, visa acompanhar como Sartre constrói e desenvolve algumas considerações sobre a consciência de imagem. Para Sartre, a consciência é dotada de uma translucidez que é própria do modo de Ser-Para-si, caracterizado pela falta de ser.

[...] a consciência está purificada, está clara como uma ventania, não há mais nada nela a não ser um movimento para fugir de si, um deslizar para fora de si; [...], pois a consciência não tem “interior”; ela não é nada senão o exterior de si mesma, e é essa fuga absoluta, essa recusa de ser substância que a constitui como uma consciência (SARTRE, 2005, p. 56).

O Para-si define-se como pura presença, como um “estar diante de...”. Em seu movimento intencional, define-se como um “atirar-se a...”. O Para-si se identifica com aquilo que ele não é e se projeta a um ser em busca de um possível. Se consciência é sempre consciência de alguma coisa, então, para compreendermos o objeto estético na filosofia de Sartre, é necessária uma investigação sobre o modo como a consciência se posiciona perante os objetos. Ora, o objeto artístico não é um objeto qualquer. Por esta razão, é fundamental, para Sartre, o conceito de *analogon*. Este conceito remete diretamente à noção de consciência imaginante e ao caráter negativo da imagem. O que é a consciência imaginante?

Longe de tratar a consciência como passividade, a imagem, para Sartre, não pode ser tomada como algo que ocupa um lugar na consciência, nem mesmo como ideia fraca ou percepção enfraquecida. Além disso, um erro muito comum é pensar que a imagem estava na consciência e que o objeto da imagem estava na imagem. Este erro é denominado de “Ilusão da Imanência”. Segundo Sartre, sua expressão encontra-se mais clara em Hume: “As percepções que penetram com mais força e violência podem ser chamadas de impressões... Por ideias, entendo as imagens fracas oriundas das primeiras no pensamento e no raciocínio”⁵. O erro está em fazer da consciência apenas um lugar povoado de simulacros, no qual todas as qualidades e quantidades que pertencem ao objeto devem também estar presentes na ideia deste objeto. Sartre rejeita a Ilusão da Imanência, pois, percebendo ou imaginando um objeto, ele permanece sempre fora da consciência como objeto real exterior a ela. Assim, o objeto não

⁵ Hume, *Traité de la nature humaine*, pág. 09, apud SARTRE, 1940. Pág. 18 “*Les perceptions qui pénètrent avec le plus de force et de violence, nous pouvons les nommer impressions... par idées, j’entends les faibles images des premières dans la pensée et le raisonnement*”. O Imaginário, pág. 18 Tradução: Duda Machado.

existe através da imagem, sua imagem é apenas uma ideia que se forma a partir do que aparece no mundo exterior. É falso pensar a imagem como sendo o seu próprio objeto, visto que a imagem é uma consciência de forma semelhante à percepção. Por conseguinte, não é correto afirmar que o objeto da percepção está na percepção. Como o autor demonstra em seu texto:

Quando percebo uma cadeira, seria absurdo dizer que a cadeira está em minha percepção. Minha percepção é, segundo a terminologia que adotamos, uma certa consciência, e a cadeira é um objeto dessa consciência. No momento, fecho os olhos e produzo a imagem de cadeira que acabo de perceber. A cadeira, dando-se imediatamente como imagem, não poderia mais do que antes entrar na consciência. Uma imagem de cadeira não é, não pode ser, uma cadeira. Na realidade, quer eu perceba, quer eu imagine a cadeira de palha na qual estou sentado, ela permanece sempre fora de minha consciência⁶.

Percebendo ou imaginando, os objetos da percepção e de minha imagem são idênticos, e eles permanecem sempre fora da consciência, inalterados. A diferença está nos modos como a consciência se relaciona com estes objetos, isto é, a forma como ela os intenciona⁷. Em ambos os casos a cadeira, por exemplo, é visada em sua individualidade concreta. Deste modo, quando percebo uma cadeira, ela é visada como um ser-no-mundo e não como uma representação ou um conteúdo mental, pois é próprio da consciência lançar-se em direção a um ser que está fora dela. Assim, a cadeira não está na consciência no sentido de um simulacro, algo que penetra imediatamente na consciência e que não mantém nenhuma relação com a cadeira existente. Portanto, a imagem é uma relação da consciência com o objeto, é o modo como os objetos aparecerem à consciência ou um modo como a consciência apreende um objeto⁸. Ao posicionar uma imagem, é a consciência que se organiza como

⁶ O Imaginário, pág. 18. *“Quand je perçois une chaise, il serait absurde de dire que la chaise est dans ma perception. Ma perception est, selon la terminologie que nous avons adoptée, une certaine conscience et la chaise est l’objet de cette conscience. A présent, je ferme les yeux et je produis l’image de la chaise que je viens de percevoir. La chaise, en se donnant maintenant en image, ne saurait pas plus qu’auparavant entrer dans la conscience. Une image de chaise n’est pas, ne peut pas être une chaise. En réalité, que je perçoive ou que j’imagine cette chaise de pailler sur laquelle je suis assis, elle de demeure toujours hors de conscience.”* L’imaginaire, pág. 20.

⁷ Perceber ou imaginar são atos intencionais da consciência, podemos observar isso também na definição de intencionalidade segundo CABESTAN: *“Percevoir c’est toujours percevoir quelque chose, imagine, imaginer quelque chose, aimer, aimer quelqu’un ou quelque chose, etc. Ainsi, quelle qu’elle soit, la conscience se rapporte toujours à un objet mais chaque fois selon une modalité spécifique qu’il revient à l’analyse intentionnelle de dévoiler.”* Dictionnaire Sartre. Ellipses, Paris, 2009. Pág. 106. A relação entre consciência e mundo em Sartre deriva do princípio da intencionalidade na qual toda consciência é sempre consciência de alguma coisa.

⁸ A primeira parte do *O Imaginário* é denominada de “O certo”, pois, de modo semelhante a Descartes que atinge a certeza do Cógito por meio da reflexão, da dúvida metódica, Sartre aqui afirma que num ato de reflexão é possível ter a certeza de que se tem uma imagem por meio dos dados certos que ela entrega, dados que seriam a

imaginante e, ao perceber, a consciência mobiliza o sujeito que percebe. Cada forma de consciência tem por intenção certos modos de disposição em relação a objetos, tanto o objeto percebido como o objeto imaginado compartilham desta característica, entretanto, eles diferem em seu modo de existir.

Ao posicionar um objeto na percepção, sua apreensão se realiza de forma mais lenta, sendo preciso que seja feita de diversas formas, pois este objeto aparece como uma série de projeções nas quais, cada vez que se dirige ao objeto, um de seus lados acaba sendo invisível. Contudo, ainda que o objeto entre por inteiro em minha percepção, o que é me dado é somente um lado de cada vez. Só se conhece um cubo, por exemplo, a partir do momento em que são aprendidas suas seis faces. É próprio da percepção que o objeto apareça a partir de uma série de perfis, uma vez que o objeto em si é a síntese de todas suas aparições, é preciso dar a volta aos objetos, ver sua infinidade de faces, “Esperar que o açúcar derreta” (SARTRE, 1996, p. 21). Diferente de quando intencionamos algum objeto pela concepção, que seria pensa-lo por meio de conceitos. Por exemplo, pensar o cubo através de seu conceito é pensar nos seus seis lados e oito ângulos ao mesmo tempo. Pensa-se em algo e ele já se apresenta como uma totalidade. Num ato de consciência posso restabelecer aparências, porém, sem nenhuma aprendizagem. Uma diferença entre pensamento e percepção é que não podemos perceber um pensamento e nem pensar uma percepção, são fenômenos distintos, pois, no primeiro caso, o saber consciente de si mesmo é o centro do objeto e no segundo, a unidade sintética de aparências guia o aprendizado.

Na percepção o saber é construído lentamente, enquanto que na concepção, o saber é imediato, assim, como podemos pensar a imagem? Conforme Sartre: “A imagem é um ato sintético que une a elementos mais precisamente representativos um saber concreto, não imaginado”⁹. Segue-se que a imagem não produz um ganho de conhecimento, mas ela é organizada como os objetos que se aprende, ela se apresenta como aquilo que ela é, desde seu aparecimento até seu fim. Logo, a imagem é uma consciência que se localiza entre a percepção e a concepção.

essência da imagem. “É necessário repetir aqui o que se sabe desde Descartes: uma consciência reflexiva nos entrega dados absolutamente certos; o homem que, num ato de reflexão, toma consciência de “ter uma imagem” não poderia se enganar” O Imaginário pág. 15. “*Il est nécessaire de répéter ici ce qu'on sait depuis Descartes: une conscience réflexive nous livre des données absolument certaines; l'homme qui, dans un acte de réflexion, prend conscience «d'avoir une image» ne saurait se tromper.*” L’imaginaire. pág. 15.

⁹ O Imaginário, pág. 21. “*l'image est un acte synthétique qui unit à des éléments plus proprement représentatifs un savoir concret, non imaginé*” L’imaginaire, pág. 21.

Se na percepção ocorre um conhecimento a cada revelação de suas projeções, na imagem encontra-se apenas aquilo que se colocou. Segundo Sartre, ao olharmos uma folha de papel pousada sobre a mesa, quanto mais se olha, mais ela nos fornece seus detalhes, seja a margem superior curvada da folha, ou o traço mais escuro em determinada linha, por exemplo. Podemos reter em nossa imaginação uma imagem pelo tempo que quisermos e só encontraremos o que tivermos colocado ali. Na percepção, por outro lado, nada pode aparecer sem que mantenha com as outras coisas uma infinidade de relações. O que o autor nos mostra é que esta infinidade de relações é o que permite seus elementos se sustentarem entre si, constituindo a essência da coisa. Por conseguinte, na imagem há uma pobreza essencial, pois, os seus elementos não mantêm nenhuma relação com o resto do mundo, somente entre si. Cito Sartre: “Duas cores, por exemplo, que manteriam na realidade certa relação de discordância, podem coexistir na imagem sem que tenham entre si nenhuma espécie de relação”¹⁰. Os objetos só existem enquanto pensamos.

O objeto como imagem é contemporâneo da consciência que tomo dele, e ele é exatamente determinado por essa consciência: não compreende nele nada além daquilo que tenho consciência; mas, inversamente, tudo que constitui minha consciência encontra seu correlativo no objeto¹¹.

Toda imagem é sempre correlativa a um ato de consciência, ela é sustentada por esse ato que a cria e somente existe através dele. Ela aparece de modo imediato enquanto tal, na imagem não se tem uma objetividade. Saber isso, nos ajuda a recusar a teoria de que a imagem seria uma percepção confusa, pois, se imaginar fosse uma percepção fraca, não seria possível distinguir uma imagem da coisa real existente. Todavia, por mais que o objeto da imagem se apresente como algo a ser apreendido através de uma multiplicidade de atos sintéticos, semelhante ao objeto da observação, de acordo com o autor, a imagem nada ensina, ela não pode dar a impressão do novo ao lançar luz sobre outra face do mesmo objeto, movimento característico da percepção. Eis que surge então o fenômeno característico da imagem, a *quase-observação* (*Idem*, p. 24), uma atitude que, diferentemente da percepção, nada ensina. “Nem observação (percepção), nem saber consciente de si (concepção), a

¹⁰ *Idem*, pág. 22. “*Deux couleurs, par exemple, qui entretiendraient dans la réalité un certain rapport de discordance peuvent coexister en image sans qu’elles entretiennent entre elles aucune espèce de rapport.*” *Idem*, pág. 26.

¹¹ *Idem*, pág. 24. “*L’objet en image est donc contemporain de la conscience que je prends de lui et il est exactement déterminé par cette conscience: il ne comprend en lui rien de plus que ce dont j’ai conscience; mais, inversement tout ce qui constitue ma conscience trouve son corrélatif dans l’objet.*” *Idem*, pág. 29.

imaginação se encontra num terreno ambíguo, entre ambos os modos, entre a percepção e a concepção: ela é uma observação que nada aprende” (SOUZA, 2008, p. 87). Na imagem, certa consciência se dá a certo objeto que, por sua vez, é correspondente a um ato sintético, o qual compreende um saber e uma intenção. A intenção está no centro da consciência, sendo ela que visa o objeto e constitui o que ele é. Constituir a consciência como imagem é constituí-la como uma consciência imaginante.

Diferentemente da consciência perceptiva, que coloca seu objeto como existente, a consciência imaginante coloca seu objeto como uma falta, uma ausência. Ela se relaciona com ele negando sua presença, colocando-o em um ato de crença posicional que pode ser inexistente, ausente, existente em outra parte ou neutro (SARTRE, 1996, p. 26). Em outras palavras, colocar o seu objeto como inexistente ou ausente é operar um ato de negação, por exemplo, quando imagino algum ser mitológico, no caso, um centauro, nego a sua existência real. Quando imagino uma pessoa, realizo neste ato uma negação de sua presença, afinal, se ela estivesse presente não seria preciso imaginá-la. Por sua vez, quando a consciência posiciona seu objeto como existente em outro lugar, neste caso temos um ato positivo, mas que pressupõe a negação do objeto, por exemplo, posso imaginar Pierre em seu trabalho, com isso afirmo a presença de Pierre em seu serviço, entretanto, ao mesmo tempo nego a sua presença ao meu lado. Por fim, o quarto ato posicional é uma neutralização da tese, isso significa que, posso olhar uma fotografia com uma pessoa retratada nela e intencioná-la a partir disso formando uma imagem que não será colocada nem como inexistente, nem ausente, nem mesmo existindo em outro lugar, sendo apenas intencionada, mas com nenhum foco ou interesse. Não relaciono ou associo essa pessoa com alguém. Neste caso, a imagem será apenas visada em sua irrealidade. Estes atos posicionais não se acrescentam à imagem uma vez já constituída, pois são constitutivos dela. Como aponta Sartre: “A imagem deve conter em sua própria estrutura uma tese nadificadora. Constitui-se como imagem designando seu objeto como existente em outro lugar ou não existente” (SARTRE, 1997, p. 69). O autor nos possibilita entender que a estrutura fundamental da imagem é uma negatividade, uma ausência, ou até mesmo inexistência de algo ou alguém. A imagem é dada por uma existência irreal. A possibilidade de colocar um objeto como irreal é sustentado pelo ser do Para-si, que possui natureza nadificadora. Em *O Ser e o Nada* (1943), Sartre cita o seguinte exemplo: Pedro atrasa-se para o encontro que havia marcado com o amigo, no bar. Quando o amigo chega ao ponto marcado, busca a presença de Pedro, as cadeiras, as mesas e as pessoas que

estão lá, todos estes elementos formam uma totalidade num plano de fundo, na qual não estão intencionadas pela consciência. Eles são colocados em um segundo plano. Isto acontece porque a consciência tem como objeto intencionado a presença de Pedro. “Quando entro nesse bar em busca de Pedro, todos os objetos assumem uma organização sintética de fundo sobre a qual Pedro é dado como ‘devendo aparecer’. E esta organização do bar em fundo é uma primeira nadificação” (SARTRE, 1997, p. 50). Ora, o processo de nadificação também ocorre com o objeto estético.

Na imagem, seu objeto intencional carrega consigo uma característica particular, Pierre não está aqui, mas é posto como tal. Dizer “Eu tenho uma imagem de Pierre”, equivale a dizer “eu não vejo Pierre”, mas também “eu vejo nada”. “O objeto intencional da consciência imaginante tem isto de particular: que ele não está aí é posto como tal, ou que ele não existe e que é colocado como inexistente, ou, ainda, que não é colocado de modo algum”¹². Essa é a característica posicional da imagem, seu caráter negativo. Ao que parece, produzir a consciência imaginante de algo é fazer uma síntese intencional do objeto reunindo em si momentos passados, afirmando sua identidade através de suas aparições. A imagem é sustentada pela consciência e o ser que sustenta o fenômeno da imagem é a negatividade, diferentemente da consciência perceptiva que aparece como passividade, uma vez que o objeto da percepção possui um ser que não pode ser negado pela consciência imaginante. Assim, conhecendo algumas características da imagem e da consciência imaginante, o segundo passo é verificar como a imagem se realiza e qual a sua matéria. Neste ponto temos acesso ao conceito de *analogon*, conceito chave que possibilita a manifestação das imagens e conseqüentemente da figura estética. Diante disto, é possível realizarmos uma comparação de três tipos de imagens: a imagem mental, o retrato e a caricatura, exemplos que o próprio Sartre utiliza (*Idem*, p. 33). Quando realizamos um esforço para produzirmos uma consciência imaginante de algo, como tentar reproduzir mentalmente o rosto de alguém, o objetivo é alcançado, mas de um modo imperfeito, pois faltam detalhes, tornando vaga a imagem. Entretanto, ao observarmos uma fotografia dessa mesma pessoa, é possível ver todos os detalhes de seu rosto. Contudo se olharmos para uma caricatura, com todos seus “toques” extravagantes, é possível nos depararmos com o que na fotografia está ausente, a saber, a sugestão de características de vida colocada sobre a imagem, uma espécie de emoção. Em

¹² O Imaginário, pág. 27. “L’objet intentionnel de la conscience imageante a ceci de particulier qu’il n’est pas là et qu’il est posé comme tel, ou encore qu’il n’existe pas et qu’il n’est pas posé du tout.” L’imaginaire. pág. 34.

todos estes casos citados encontrarmos uma “intenção” que visa um mesmo objeto, sendo que este objeto não é nem a representação, nem a foto, nem a caricatura, mas um objeto estético. Nas palavras de Sartre: “Nos três casos, visto o objeto da mesma maneira: é no terreno da percepção que eu quero fazer aparecer o rosto de Pierre, que quero “torná-lo presente”. Mas, como não posso fazer surgir sua percepção diretamente, sirvo-me de uma certa matéria que serve como *analogon*, como um equivalente da percepção.”¹³. O *analogon*¹⁴ é o suporte material equivalente da percepção, uma vez que os objetos das imagens não podem surgir da percepção diretamente. Na fotografia e na caricatura, as suas matérias podem ser percebidas por si mesmas como sendo “uma coisa”. Pela fotografia é possível, através de suas cores, determinarmos o tempo de sua exposição e o produto que a fixou. Na caricatura, podemos tirar conclusões através de alguns estudos sobre suas linhas e cores, sem pensar que essas linhas têm como função representar algo, sem a pretensão de formar alguma coisa, sendo necessária apenas uma intenção que as interprete como imagem. No entanto, se percebemos a fotografia como a “foto de um homem na escada”, o fenômeno da intenção passa interpretá-la e animá-la de outra maneira. O mesmo ocorre quando nos deparamos com uma foto e reconhecemos a pessoa que está nela. Contudo, na imagem mental não temos o suporte de alguma matéria. Ao quisermos representar alguma coisa partindo do vazio, é necessário algo para preencher esta intenção, algo que possa servir de ponte e conexão para o objeto desejado, tal como um *analogon*. O *analogon* não é uma cópia do objeto, ele constitui-se perante a consciência de algo que intencionalmente não é o objeto, separando-o de seu contexto, negando o ser real do objeto (ALVES, 2015, p. 495). Através do *analogon*, a consciência imaginante ultrapassa o que é visto, ultrapassando o real, colocando-o em um plano de não-ser por meio da nadificação e abstraindo a sua imagem. O *analogon* atua como um suporte que vai para além da percepção atingindo o que é irreal.

¹³ *Idem*, pág. 34. “*Les trois cas, je vise l’objet de la même manière: c’est sur le terrain de la perception que je veux faire apparaître le visage de Pierre, je veux me le «rendre présent». Et comme je ne puis faire surgir sa perception directement, je me sers d’une certaine matière qui agit comme un analogon, comme un équivalent de la perception.*” *Idem*, pág. 42.

¹⁴ Segundo CABESTAN, *Analogon* é: “Termo grego que Sartre usa em O Imaginário para descrever o prolongamento das investigações fenomenológicas de Husserl, a maneira pela qual a consciência imaginante visa seu objeto irreal a partir de uma matéria figurativa.” Dictionnaire Sartre. Ellipses, Paris, 2009. Pág. 20, (tradução própria). De acordo com BAILLY, o termo grego *αναλογον* pode significar tanto “proporcional” como “análogo” ou “analogia”. Le Grand Bailly Dictionnaire Grec Français. Hachette, Paris, 2000. Pág. 129. (tradução própria). Neste trabalho não iremos traduzir o conceito *analogon*, este conceito vai para além de uma simples analogia, ou semelhança. Ele carrega consigo a característica do objeto intencional sendo o intermediário na relação entre real e irreal, possibilitando o contato entre estes dois pontos.

Essa investigação a respeito da redução imaginante de uma imagem nos ajuda a compreender o objeto estético, de modo que obra de arte está para além daquilo que podemos perceber, ela possui um sentido que não é captado pela percepção, mas sim pela imaginação. O objeto estético só é apreendido quando se tem um distanciamento do real.

Pelo *analogon*, a consciência imaginante procura transcender-se, estabelecendo relação com um externo, colocando seu conteúdo como existente. Entretanto, o *analogon* não se resume apenas a objetos físicos, ele também pode conter elementos psíquicos, objetos que não são dados pela percepção. “A imagem é um ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente, através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas a título de ‘representante analógico’ do objeto visado”¹⁵. Assim, as imagens podem tomar emprestados os elementos do mundo perceptivo (caricaturas, fotografias, retratos), ou da consciência (consciência de movimento, sentimentos), e até mesmo conter uma forma que misture ambos, objetos exteriores com elementos psíquicos (SARTRE, 1996, p. 37). Tanto o mundo da percepção quanto da imaginação¹⁶ são constituídos por objetos que estão no mundo. O que varia são apenas os modos de agrupamento e interpretação. É a consciência que define se o objeto que é percebido será tomado como uma imagem ou simplesmente visado pela percepção. “Todo objeto, quer se apresente à percepção, quer apareça ao sentido íntimo, é suscetível de funcionar como realidade presente ou como imagem, segundo o centro de referência escolhido”¹⁷. Isso explica casos nos quais podemos apenas visar um quadro e não extrair nada dele, enquanto que de uma mancha na parede podemos ver uma imagem

¹⁵ O Imaginário, pág. 37. “*l’image est un acte qui vise dans sa corporeité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais a titre de ‘représentant analogique’ de l’objet visé.*” L’imaginaire, pág. 46.

¹⁶ Usar a palavra “mundo” para se referir aos objetos da imaginação é errôneo, pois isso implica a construção de dois mundos, sendo que, em Sartre, não há dois mundos, mas diferentes modalidades de consciência. Assim, nas palavras do próprio Sartre, a utilização de “mundo” é apenas por comodidade. “Quando falamos do mundo dos objetos irrealis, estamos empregando por comodidade uma expressão inexata. Um mundo é um todo ligado, no qual cada objeto tem seu lugar determinado e mantém relações com os outros objetos. A própria ideia do mundo implica para seus objetos uma dupla condição: é preciso que estejam rigorosamente individuados; é preciso que estejam em equilíbrio com um meio. É por isso que não há mundo irreal, pois nenhum objeto preenche essa dupla condição”. O Imaginário, pág. 175. “*Lorsque nous parlons du monde des objets irréels, nous employons par plus de commodité une expression inexacte. Un monde est un tout lié, dans lequel chaque objet a sa place déterminée et entretient de rapports avec les autres objets. L’idée même de monde implique pour ses objets la double condition suivante : il faut qu’ils soient rigoureusement individués ; il faut qu’ils soient en équilibre avec un milieu. C’est pourquoi il n’y a pas de monde irrel parce que qu’aucun objet irréel ne remplit cette double condition.*” L’imaginaire, pág. 254.

¹⁷ *Idem*, pág. 37. “*Tout objet, qu’il soit présenté par la perception extérieure ou qu’il apparaisse au sens intime, est susceptible de fonctionner comme réalité présente ou comme image, selon le centre de référence qui a été choisi.*” *Idem*, pág. 46.

(HOSTE, 2017, p. 29). Conseqüentemente, é importante olhar esses casos para compreendermos os modos da consciência imaginante, sua diferenciação com a percepção e as construções derivadas de suas operações. Por mais que o *analogon* possa variar, a consciência imaginante irá operar tornando presente algo ausente.

1.1 – Construções da consciência Imaginante

Vimos que a imagem precisa de suporte para emergir. Este suporte, o *analogon*, pode ser físico ou psíquico. Essa dupla possibilidade ocasiona em uma variação na ligação entre o *analogon* e sua imagem, fazendo com que algumas não apresentem uma relação de semelhança muito estreita. Assim, a consciência imaginante utiliza de si mesma para suprir essas lacunas. Desse modo, conseguimos compreender casos em que é possível a apreensão de uma imagem através de signos, ou como a consciência imaginante reage diante de um espetáculo de imitação em que se tem uma distinção entre o imitador e o imitado. Além da visualização de imagens em manchas sobre a parede, no qual a mancha não tem pretensão alguma em representar uma imagem.

Segundo Sartre, quando olhamos para um retrato, visamos a pessoa, mas a foto não é o objeto concreto que a percepção nos fornece, ela apenas serve de matéria para a imagem. Essa matéria é o que possibilita a passagem da consciência perceptiva para a consciência imaginante. O que devemos observar são as formas de *analogon* e a passagem da consciência perceptiva para a imaginante. Pois existe um fenômeno que demonstra ter essa mesma natureza do retrato, uma matéria que permite um transporte para a consciência imaginante, a saber, os signos. De acordo com Sartre, quando nos aproximando de um cartaz, os traços gravados nele deixam de ter uma dimensão própria, uma cor, ou um lugar, pois formam as palavras. Por exemplo, ver uma placa na qual está escrito “escritório do Subchefe” (*Idem*, p. 38). Quando lemos isso, sabemos que ali é um escritório. Muitos afirmam que esse ato ocorre porque deciframos as palavras que estão escritas e sabemos que ali é um escritório. Entretanto, não é exatamente assim que acontece. Para o autor, nós formamos as palavras partindo desses traços pretos gravados. Não percebemos estes traços, não são objetos de nosso interesse. Tomamos uma atitude de consciência que, através deles, podemos visar outro objeto, no caso do exemplo, o escritório. “Essa remissão é da essência do signo; daí por que

ele se apaga diante do significado: nós o atravessamos, ‘como o sol ao vidro’, em direção ao significado, ele é permanentemente ‘ultrapassado’” (MOUTINHO, 2009, p.299).

A matéria na qual a intenção se dirige é o signo, assim, o objeto intencionado não está ali, mas chegamos até ele. “Tanto no caso do signo como no da imagem, há uma intenção que visa um objeto, um objeto que não está ali”¹⁸. Assim como o *analogon*, o signo visa um objeto ausente. No caso do signo, a intenção transcende o signo para o significado. Entretanto, não podemos estabelecer relações entre os traços pretos impressos no papel “escritório” com o escritório de fato. Essa relação é apenas uma convenção reforçada pelo hábito. Sem o hábito, a palavra escritório não poderia designar tal lugar, diferentemente da imagem, que apresenta uma semelhança entre a matéria física e seu objeto. Isso significa que, quando olhamos um retrato, este desenho não é apenas um amontoado de linhas e cores, ele é uma *quase pessoa* com um *quase rosto* (SARTRE, 1996, p. 39). Para explicitar esse fenômeno, Sartre cita o caso em que, ao passar diante de um quadro, considerou num determinado momento que todos os personagens da obra fossem homens.

Mesmo por um instante de atenção, ele não deixou de ter uma consciência perceptiva, o suficiente para formar a imagem. Ocorre de ter feito muito às pressas tal imagem, gerando uma percepção falsa, mas que partiu da percepção. “O quadro mostra a aparência de um homem. Quando me aproximo, a ilusão desaparece, mas a causa da ilusão persiste: o quadro que cria a semelhança de um homem agiu sobre mim [...]”¹⁹. Os elementos de uma figura são neutros em si mesmos, eles podem entrar tanto na percepção quanto na imaginação, isto é, serem apreendidos pelo posicionamento perceptivo ou estético. O mesmo acontece quando estamos diante de um retrato no qual conhecemos a pessoa. Neste caso, antes de qualquer interpretação, haverá a força do reconhecimento. É comum acreditar que essa semelhança faz renascer a imagem mental da pessoa, porém, isso não ocorre, essa semelhança é uma tendência que o retrato tem para oferecer-se como a pessoa do retrato. Por meio da minha intenção, posso afirmar “é o retrato de Pierre” ou até mesmo “é Pierre”. O quadro ou retrato deixa de ser objeto e passa a ser a matéria na qual a imagem se manifesta. A solicitação de

¹⁸ *Idem*, pág. 38. “*Dan le cas du signe comme dans celui de l’image nous avons une intention qui vise un objet, une matière qu’elle transforme, un objet visé qui n’est pas là*” *Idem*, pág. 48.

¹⁹ *Idem* pág. 39. “*C’est que, dans le tableau, il y a une apparence d’homme. Si je m’approche, l’illusion disparaît, mais la cause de l’illusion persiste: le tableau, fait à la ressemblance d’une personne humaine, agit sur moi [...]*” *Idem*, pág. 50.

perceber Pierre passa para a imaginação, a intenção ultrapassa o retrato e se dirige para Pierre. Todos os elementos que percebo no retrato formam uma síntese que visa o verdadeiro Pierre, que está ausente. No caso do signo, é possível “atravessá-lo como uma vidraça, e visar através dele a coisa significada” (SARTRE, 2004, p. 13), pois a palavra é apenas uma baliza que se apresenta e desperta uma significação, porém, nesse ato, não voltamos para a palavra, ela é desconsiderada. O signo “é o ultrapassado em direção à significação, [é] aquele que é negligenciado em proveito do sentido, aquele que não é jamais apreendido para si mesmo, aquele para além do qual o olhar se dirige perpetuamente” (MOUTINHO, 2009, p. 296).

Por outro lado, na imagem, a intenção retoma constantemente a imagem-retrato, isto porque nos colocamos diante do retrato na atitude de *quase-observação*, assim, quando formamos a imagem mental, temos nela apenas aquilo que colocamos. Ou seja, no *analogon*, cada detalhe não é tomado como por si mesmo, mas incorporado à imagem como um todo. Somente enriquecemos a imagem mental com o retorno constante ao seu suporte material. Quando lidamos com a imagem-retrato, mesmo que a pessoa esteja longe, é esse “objeto longe” que visamos. O objeto é colocado como ausente, mas temos a impressão de estar presente uma vez que suas qualidades são evocadas por quem olha o retrato. Sartre afirma que, quando pensamos em alguém em um quadro, não pensamos no quadro, mas sim na pessoa que o mesmo representa (SARTRE, 1996, p. 42). Isso mostra que não precisamos acreditar que pensamos no quadro como “imagem da pessoa”, porque diante dele temos uma consciência reflexiva que desvenda a função do quadro para a consciência presente. Diante da consciência reflexiva, a pessoa real e o quadro são duas coisas distintas, mas, para a consciência imaginante, o quadro é um meio, um suporte no qual a pessoa ausente aparece. O quadro apresenta a pessoa mesmo quando não está presente. Já o signo, não visa um objeto, mas uma intenção, de modo que conseguimos partir dos signos e chegar a conceitos abstratos. Assim, a consciência significativa é vazia de modo que pode ser preenchida sem se destruir (*Idem, Ibidem*), se vejo uma cadeira e alguém diz “é uma cadeira”, faço a união do signo “cadeira” com a percepção que tenho dela, preenchendo assim a significação. Já a consciência da imagem é plena a sua maneira. Se o objeto aparecer na percepção, conseqüentemente a imagem que tenho dele desaparece. Não é possível ter uma consciência imaginante e perceptiva ao mesmo tempo, mas isso não implica que uma exclua a outra, pois elas apenas não ocorrem em simultaneidade.

A consciência imaginante coloca o seu objeto em estados de crenças posicionais. Mas o que distingue os diferentes tipos posicionais é o caráter tético da intenção e não a existência do objeto (*Idem*, p. 43). Por exemplo, é possível pensar um centauro como existente na imaginação, mas ausente na realidade. Também é possível olhar fotografias em um jornal sem conferir uma posição de existência, elas podem apenas “não dizer nada”. Os personagens da fotografia são alcançados pela intenção, mas sem uma posição existencial (*Idem, Ibidem*). Há casos nos quais a foto transmite um estado de indiferença em que nem se efetue a “passagem para imagem”. A fotografia é constituída como um objeto e os personagens que nela figuram são tomados como personagens devido a sua semelhança com os seres humanos. Nestes casos, a consciência fica entre a margem do signo, da imagem e da percepção, mas sem chegar a nenhuma delas, diferentemente de quando produzimos uma consciência imaginante de uma foto.

Nenhum *analogon* demonstra uma semelhança tão próxima com o seu objeto como o caso da fotografia. Por exemplo, no espetáculo teatral, o *analogon* é um corpo rígido, corpo de um ator que tenta tornar presente um personagem ausente ou até mesmo fictício, não estabelecendo nenhuma similaridade tão forte e visível entre si e a personagem representada. O exemplo que Sartre utiliza é o de uma artista fazendo imitações de determinado cantor. Muitos afirmam que diante da imitação o que ocorre é uma ligação de semelhança em que realizamos comparações da imagem que a atriz realiza com a imagem do cantor original, mas é um erro pensar assim, aceitar essa concepção é recair mais uma vez sobre a ilusão da imanência (*Idem, Ibidem*).

No caso da imitação, os signos não são compreendidos como tais pelo espectador, conseqüentemente, não é possível tomar a imitação como uma espécie de associação entre o signo e a imagem. Não podemos estabelecer uma ligação extrínseca entre a consciência de imitação com a consciência significativa. Não é possível ligar uma consciência a outra como numa espécie de quebra-cabeça. Não se tem entre elas uma relação de causa e efeito. Uma consciência é uma síntese de si mesma, e somente no interior dessa síntese é que ela pode se juntar a outra (*Idem*, p. 44). Além disso, para que uma consciência possa agir sobre outra é preciso que ela seja retida e recriada pela consciência sobre a qual deve agir. Com isso excluimos toda ideia de passividade e passamos a tomar a ideia de assimilação e desassimilação que ocorrem na síntese intencional. “Uma consciência não é a causa de outra

consciência: ela a motiva”²⁰. A consciência de imitação se desenvolve nas estruturas do tempo, ela é uma consciência de significação que sabe que vai se tornar consciência de imagem. Assim, quando ela se torna imaginante, ela retém em si o essencial da consciência do signo, que é transcender do signo para o significado no qual é possível realizar relações com o objeto representado. A consciência do signo motiva o surgimento da imagem que transpõe o objeto da percepção de significante para representativo.

A diferença entre a consciência de imitação e a consciência de retrato está na matéria. A matéria do retrato exige do espectador que ele faça a síntese dos elementos que demonstram uma semelhança com o modelo representado. Por outro lado, a matéria da imitação é um corpo humano, no exemplo utilizado por Sartre, a imitadora é uma mulher que imita um homem. Com isso, o objeto que a imitadora produz por meio de seu corpo é fraco, podendo ser representado de duas formas durante todo o tempo. Podemos ver tanto uma pessoa imitada quanto uma atriz que faz caretas (*Idem*, p. 45). O signo tem o papel de guiar a nossa consciência. Num primeiro momento, a consciência se orienta de acordo com a situação geral e coloca tudo como imitação, ficando à espera de quem será imitado para logo em seguida dirige-se através do imitador a um personagem indeterminado, sendo o objeto X da imitação (*Idem, Ibidem*). Assim, é preciso determinar o objeto X por meio dos signos que o imitador fornece e captar o objeto como imagem através daquele que imita.

Sartre utiliza a situação na qual a artista aparece no palco com um chapéu de palha na cabeça. A princípio, o chapéu é um simples signo, e quando deciframos o signo produzimos um conceito que, por uma vez, proporciona um julgamento, no caso, “ela imita Chevalier”. Partindo desse julgamento, a consciência imaginante realiza o saber na matéria que é fornecida. Enquanto que num retrato fiel ao seu modelo, é necessária uma simplificação, retirando o que se tem de mais característico, na imitação ocorre o processo inverso, o característico é dado como tal. “A imitação só reproduz alguns elementos que, aliás, são o que há de menos intuitivo na intuição: são relações, é a inclinação do chapéu sobre a orelha, o ângulo que o queixo faz com o pescoço”²¹. Algumas dessas relações são exageradas

²⁰ O Imaginário, pág. 44. “*Une conscience n’est pas cause d’une autre conscience : elle la motive.*” L’imaginaire, pág. 57.

²¹ *Idem*, pág. 46. “*l’imitation ne reproduit que quelques éléments qui, d’ailleurs, sont ce qui’il y a de moins intuitif dans l’intuition: ce sont des rapports, c’est l’inclinaison du canotier, sur l’oreille, l’angle que fait le menton avec le cou*” *Idem*, pág. 59.

voluntariamente para impressionar e marcar essas diferenças, pois a atriz tem que guiar o seu público para o objeto ausente.

No espetáculo, diante da atriz que imita, não vemos ali seu corpo em suas particularidades, tomamos o conteúdo sensível naquilo que ele tem de mais geral, o cabelo e o corpo são tomados como incertos, espaços a serem preenchidos. Essas características atuam como o corpo indeterminado da personagem. O corpo da atriz imitadora não é um *analogon* perfeito do corpo de quem ela imita. Por isso, ao se perceber estes elementos (lábios, palha do chapéu) por si mesmos, a consciência de imagem desaparece. É preciso fazer o movimento contrário da percepção, como aponta Sartre, e partir do saber para determinar a intuição. “Antes o lábio era um signo, faço dele uma imagem, mas é só imagem na medida em que ele era um signo”²². Nesse caso o fenômeno da *quase-observação* também aparece, pois percebemos apenas o nosso saber. O saber é dado em primeiro lugar, correspondendo as características gerais de quem está sendo imitado. Além disso, temos contato com o conceito de afetividade, no qual toda percepção é acompanhada de uma reação afetiva (*Idem*, p. 48). Quando vemos o personagem imitado, a percepção desenvolve uma afetividade, fazendo com que o rosto do personagem apareça sob o da artista, realizando a união dos signos e animando-os. O que vemos no corpo da imitadora são os signos reunidos por uma afetividade.

Na falta de um equivalente completo (não vejo uma foto de Chevalier, que é quase-Chevalier, mas uma moça, pequena com cabelo comprido), é preciso emprestar vida a esse esquema. Nesse caso partimos de um saber e determinamos a intuição, processo acompanhado pela afetividade que tenho por Chevalier: é o sentido afetivo de Chevalier que aparece sobre a artista, é ele que dará união e vida aos diferentes signos (SOUZA, 2008, p. 96).

Entretanto, o rosto do imitador não perde a sua individualidade concreta, mas é nesse rosto que o personagem ausente se manifesta. Podemos dizer que na imitação temos um estado “híbrido” no qual não se tem um todo de percepção e nem um todo de imaginação, mais sim algo que oscila entre ambos. Com isso, o espectador aprecia um desequilíbrio entre esses dois estados, sendo justamente o que lhe agrada (SARTRE, 1996, p. 49).

Realizando uma comparação entre a fotografia e a imitação, vemos uma degradação da semelhança do *analogon* em relação ao objeto representado. Por sua vez, o desenho esquemático permite que o saber tenha uma maior participação e importância na construção

²² *Idem*, pág. 47. “Cette lèvre était signe naguère: j’en fais une image. Mais elle n’est image que dans la mesure où elle était signe” *Idem*, pág. 62.

da imagem. Em um desenho, o cartunista pode representar um homem correndo com apenas alguns traços e pontos. Nesses casos, a matéria da intuição é reduzida, aumentando a atividade consciente. A diferença de um desenho esquemático para a imagem e o signo está na sua matéria. No desenho esquemático “sua matéria pede para ser decifrada. Ele só visa tornar presente as relações. Em si mesmo, não é nada.”²³. Nos desenhos esquemáticos, se não conhecemos sua convenção, não conseguimos decifrá-lo. Pois não apresentam uma semelhança com o objeto que representam. Desta maneira, eles não são signos porque não são considerados como tais, mas, ao ver alguns traços pretos impressos em uma folha, podemos intenciona-los como um homem que corre. Assim, o saber visa a imagem, mas não é em si mesmo a imagem, pois toma a forma da intuição. Ele não compreende apenas as qualidades representadas no esquema, mas também o todo como um bloco indiferenciado de intenções que envolvem as diferentes qualidades que o conteúdo apresenta. Essas intenções permanecem indiferenciadas ao atingir a figura, mas se realizam de forma intuitiva nela. Isto é, não visio somente uma silhueta olhando alguns traços num papel, mas vejo neles um homem completo com todas suas qualidades sem distinção. Porém, essas qualidades não estão representadas de fato, uma vez que os traços pretos não representam nada, são apenas traços (*Idem*, p. 50). No caso dos desenhos esquemáticos, é o movimento ocular que organiza a percepção do objeto, transformando traços em vetores, determinando o movimento e a ação. Conforme “lemos” o desenho, geramos diferentes interpretações. Por exemplo, a partir de alguns traços pretos sobre uma folha de papel, num primeiro momento, posso não ver nada, mas se leio a figura de um modo diferente, consigo ver um rosto que se forma a partir deles. Assim, o que ocorre é uma projeção que realizamos sobre os traços, uma projeção direcionada pelas linhas que criam a imagem. Cada traço num desenho pode ser decifrado por si mesmo, de acordo com o movimento dos olhos, por exemplo, um nariz é lido de cima para baixo partindo da sobrancelha. Isso porque temos uma atitude natural de ver um nariz e distinguir seu início e fim (*Idem*, p. 52). “Essas descrições podem e devem ser refeitas por cada leitor. A interpretação de uma figura esquemática depende do saber, e o saber varia de um indivíduo para outro.”²⁴ Não importa se o movimento ocular foi feito de determinada forma ou não, o

²³ *Idem*, pág. 49. “*Sa matière demande a être déchiffrée. Il ne vise qu’a rendre présents des rapports. Em lui-même il n’est rien.*” *Idem*, pág. 65.

²⁴ *Idem*, pág. 52. “*Ces descriptions peuvent et doivent être refaites par chaque lecteur. L’interprétation d’une figure schématique dépend du savoir, et le savoir varie d’un individu à autre.*” *Idem*, pág. 68.

objeto se apresenta como um todo e os movimentos oculares permitem os caminhos possíveis de interpretação. Existem casos nos quais a espontaneidade que acompanha os globos oculares desaparece, porque a figura se apresenta como uma regra para os movimentos. Por exemplo, a ilusão de ótica de Müller Lyer, na qual, a depender do ponto em que olho, os segmentos do desenho reagem de formas distintas. O esquema adquire um título de hipótese para a figura, os movimentos são efetuados para saber se “vai dar” alguma coisa e, através disso, ele constrói uma direção hipotética sob a figura. A cada momento crio uma imagem (*Idem*, p. 55). Assim, os elementos representativos de um desenho esquemático não são os traços propriamente ditos, mas os movimentos projetados neles. Isso justifica o que torna possível extrair várias coisas de uma imagem na qual a sua matéria é pobre. (*Idem, Ibidem*). O saber não se realiza sobre as linhas do desenho, mas sim por intermédio dos movimentos que realizamos, em razão de que essas linhas por si só não são nada.

Nos desenhos esquemáticos (quando só alguns traços nos são remetidos, e não o desenho completo), o elemento intuitivo é mínimo e a atividade da consciência cresce. Os traços são lidos em um sentido definido, dependem do saber, mas este não é suficiente: é preciso também que o movimento ocular organize os traços, os ligue e faça, assim, surgir um rosto por exemplo; e no momento em que apreendemos esses traços como “rostos” temos a imagem (SOUZA, 2008, p. 96).

A imagem surge como uma compreensão da totalidade, uma apreensão do sentido. Somente conseguimos captar um rosto a partir de alguns traços quando apreendemos o sentido da totalidade (*Idem, Ibidem*). Porém nesse ato de construção do desenho esquemático não é possível distinguir saber e movimento. Do mesmo modo que tomamos consciência de um pensamento ao dizê-lo, o saber, enquanto se realiza por meio dos movimentos, toma consciência de si mesmo.

Observando essa característica das imagens surgirem por meio dos movimentos que realizamos sobre elas, podemos extrair também exemplos de imagens que aparecem em manchas ou em casos semelhantes. Trata-se de situações em que a imagem toma emprestado um *analogon* que não tem nenhuma semelhança com objeto. A diferença dessas imagens para os desenhos esquemáticos está na atitude posicional da consciência (SARTRE, 1996, p. 56). Por exemplo, se um desenhista faz um homem correndo, para esse desenho surgir à consciência é necessário um ato da consciência de quem observa, e o desenhista conta com isso. Ele solicita ao espectador esse ato, a fim de que sua imagem “ganhe expressão” e apareça através dos traços, do mesmo modo que o “autor escreve para se dirigir à liberdade

dos leitores, e a solicita para fazer existir a sua obra” (SARTRE, 2004, p. 43). No desenho, os traços já se dão como representativos. Sartre cita o exemplo de folhear um álbum de croquis, num primeiro momento não se compreende o sentido de cada linha, mas sabe-se que elas são representativas e que tem um motivo para estar ali. A qualidade de representar é uma propriedade dos traços. Todavia, quando realizamos interpretações sobre manchas em toalhas, diferentemente do desenho, essa mancha não tem qualidades representativas. “Na verdade, essa mancha não representa nada; quando eu a percebo, percebo-a como mancha, e isso é tudo”²⁵. Ela não representa nada, ela é apenas uma mancha, assim como a percebemos. Agora, ao passar para a atitude imaginante, a base intuitiva não tem a ver com o que apareceu na percepção. O que encontramos é uma pretensão de “ver” a imagem. A sua matéria é apenas uma pura aparência que se dá como tal. Porém, a matéria não é a mancha que vemos na toalha, mas a mancha percorrida pelos olhos (*Idem, Ibidem*). Enquanto que, nos desenhos esquemáticos, havia uma tendência de incorporamos ao desenho os movimentos realizados pelos olhos, no caso das manchas, os movimentos são incorporados a nada, eles não deixam rastros, quando acabam, a mancha volta a ser mancha. As manchas da toalha adquirem dois caminhos. No primeiro, é possível efetuar movimentos livres com os olhos, levando em conta apenas o contorno da mancha sem nenhuma finalidade, fazendo uma forma conhecida surgir e que os olhos sigam o caminho dela, permitindo elaborar uma hipótese sobre o que vemos, por exemplo, “o que vejo é um cachorro”. Já o outro caso é quando certa forma se destaca provocando o movimento dos olhos. O que acontece é um saber que se incorpora aos movimentos dos olhos, de modo que se tem um entendimento do que encontrará no fim (*Idem, p. 58*). Os movimentos, num primeiro momento, são desprovidos de sentido, eles ocorrem livremente, como um jogo, porém eles se tornam simbólicos conforme se incorpora o saber. Semelhante aos desenhos esquemáticos, não é a mancha propriamente dita que vai ser tomada como *analogon* pela consciência imaginante, mas os movimentos oculares. É o movimento juntamente com o saber direcionado sob uma mancha que permitem a construção de uma hipótese e, a partir dessa hipótese, cria-se a imagem (*Idem, Ibidem*). Nesses casos é possível ainda encontrar uma dupla neutralização da tese, uma vez que a mancha não é colocada como tendo propriedades representativas e o objeto da imagem não é dado como existente. Assim, a imagem se constrói apenas por um jogo das aparências (*Idem, p. 59*).

²⁵ O Imaginário, pág. 57. “Vraiment cette tache ne représente rien; quand je la perçois, je la perçois comme tache et voilà tout” L’imaginaire, pág. 76.

Se no caso das imagens derivadas das manchas, a consciência imaginante colocava um caráter posicional neutro, ao modificar este caráter posicional, o resultado que se obtém é outro. “Na base dessa consciência, há uma tese neutralizada. Vamos substituí-la por uma tese positiva; isto é, vamos conferir à mancha um poder de representação: estaremos então na presença da imagem hipnagógica”²⁶. A consciência referente às imagens hipnagógicas tem em sua base uma tese positiva, isso significa que, se algo atravessar nosso campo visual quando nossos olhos estiverem fechados, esse objeto não é percebido pelos sentidos, mas pelo menos a sua imagem existe. A consciência não afirma nada sobre a natureza real. Não decidimos nada sobre a imagem, nos limitamos apenas a essa imagem que está diante de nós. Ela nos aparece e traduzimos isso com as palavras “eu vejo” (*Idem*, p. 60). Entretanto, a posição da imagem não se faz no plano da percepção, pois perceber uma coisa é colocá-la em seu lugar no meio das outras coisas. A visão hipnagógica não está localizada em parte alguma, ela não ocupa um lugar dentre os outros objetos. Ela apenas se destaca sob um fundo vago, colocamos a representação como existente enquanto representação (*Idem, Ibidem*). Empréstamos a ela alguns traços de objetividade, nitidez e independência de riqueza, sendo características que a imagem mental não possui. Na percepção, ao contrário, colocamos o objeto como existente sem dar uma precisão sobre qual seja sua natureza.

A imagem hipnagógica tem em seu *analogon* características do mundo da percepção como também características mentais derivadas do mundo da imaginação. Por conseguinte, a imagem hipnagógica está no plano da “quase-observação”, seu objeto apresenta-se com uma vivacidade que por alguns instantes conseguimos obter uma observação metódica de suas particularidades. Mas, por ter seus elementos como uma imagem mental, o seu objeto nada ensina, e a riqueza da visão se torna uma ilusão. Diante disso, Sartre cita um exemplo na qual Alain²⁷ desafia a pessoa a criar uma imagem mental do Parthenon, e logo em seguida contar quantas colunas tem a sua fachada. Para Sartre, esse desafio vale do mesmo modo para as imagens hipnagógicas. Pois, mesmo a imagem sendo rica, seus detalhes de percepção não são vistos, além disso, essas imagens têm consigo uma característica de fantasia, elas não representam algo de preciso. Elas escapam das leis da percepção, tornando a imagem difícil

²⁶ *Idem*, pág. 59. “A la base de cette conscience il y a une thèse neutralisée. Ramplacez-la par une these positive; c’est-à-dire conférez à la tache un pouvoir de représentation: nous serons en présence de l’image hypnagogique.” *Idem*, pág. 79.

²⁷ Émile-Auguste Chartier (pseudônimo literário: Alain) 1868 – 1951.

de ser explicada ou desenhada (*Idem*, p. 61). Por exemplo, ter a imagem de uma mulher que caminha em minha direção, na qual ela não aumenta seu tamanho conforme se aproxima. Aqui, noções de perspectiva que não se aplicam, coisas que na percepção seriam impossíveis de acontecer e serem vistas, na imagem hipnagógica são possíveis.

A imagem hipnagógica não está anterior ao saber, o que acontece é que somos invadidos por uma certeza, seja ela de ver uma rosa, um quadro ou um rosto. Na percepção, por exemplo, se observamos alguma coisa, logo em seguida a identificamos como um rosto, realizamos a passagem de “alguma coisa” para o “objeto tal”. A consciência completa o objeto. Já na visão hipnagógica, essa defasagem não existe, não tem uma ação a completar. “Um saber surge tão nítido quanto uma evidência sensível: toma-se consciência de que se está prestes a ver um rosto²⁸”. O aparecimento do rosto e a certeza de que é um rosto constituem uma única coisa só. “A Imagem hipnagógica se dá como uma totalidade constituída”²⁹, o objeto não se coloca nem como o que aparece, nem como o que já apareceu, ao tomar conta de que se vê um rosto, sua característica posicional está nesse movimento de fantasia e ilusão que se apresenta bruscamente e desaparece do mesmo modo. Sartre, citando Leroy³⁰ (*Idem*, p. 63), afirma que o que caracteriza a visão hipnagógica é a mudança do estado do sujeito na qual as sínteses das representações ganham representações diferentes daquelas que seriam no estado normal. A ação voluntária e a atenção voluntária sofrem uma orientação e uma limitação espacial. Todavia, Sartre afirma que o único ponto criticável dessa definição é o uso da expressão “estado”, porque não há estados em psicologias, mas o que há é uma organização de consciências na unidade intencional de uma consciência. Dessa maneira, o “estado hipnagógico” seria uma forma temporal que desenvolve suas estruturas durante um período chamado de “adormecimento” (*Idem*, p. 64). Os acontecimentos hipnagógicos não são simplesmente contemplados pela consciência, eles são da consciência (*Idem*, p. 67). A consciência não fica desatenta quando está diante desses fenômenos, mas sim fascinada. Ela não está voltada ao objeto no modo da atenção. Pois, todo fenômeno de atenção comporta uma base motora que pode ser, por exemplo, o foco do campo visual. E isso não é possível de

²⁸ O Imaginário, pág. 63. “*Un savoir apparaît, aussi net qu’une évidence sensible: on prend conscience qu’on est en train de voir un visage*” L’imaginaire, Pág. 85.

²⁹ GUIGOT, André. SARTRE, pág. 70. “*L’image hypnagogique se donne comme une totalité constituée.*” (Tradução própria).

³⁰ Eugene Bernard Leroy 1871 - 1932

ocorrer no estado de “paralisia” característico do fenômeno hipnagógico, dado que o movimento de atenção permite o sujeito se orientar em relação ao objeto. “Prestar atenção em alguma coisa e localizar essa coisa: eis duas expressões para uma única operação³¹”.

A consciência fascinada produz uma imagem em meio a um raciocínio, porém ela não tem liberdade para distinguir essa imagem dos outros objetos, ela faz apenas uma síntese conferindo um sentido a esta imagem (*Idem*, p. 68). Essa consciência não é prisioneira dos objetos, mas de si mesma³². Esses fenômenos fazem parte de uma estrutura que Sartre chama de Consciência aprisionada:

Eis-me aqui com o tronco curvado, os músculos relaxados, os olhos fechados, deitado de lado; sinto-me paralisado por uma espécie de auto-sugestão; não posso mais seguir meus pensamentos: eles se deixam absorver por uma porção de impressões que os desviam e fascinam. A cada momento, sou tomado por algo de que não consigo me livrar, que me prende, me carrega para um círculo de pensamentos pré-lógicos e desaparece. A paralisia de meus membros e a fascinação de meus pensamentos são aspectos de uma estrutura nova: a consciência aprisionada³³.

Em uma consciência hipnagógica Sartre afirma que ainda é possível refletir, produzir consciência de consciências, mas para guardar a integridade das consciências primárias, é necessário que as consciências reflexivas se deixem fascinar também. Isto é, não colocar diante de si as consciências primárias para observá-las e descrevê-las, mas compartilhar de suas ilusões e objetos (*Idem*, p. 69). Devido a percepção enfraquecida e a relação de semelhança com o *analogon* cada vez mais ausente, o irreal que é produzido pelo próprio sujeito puxa-o para dentro, tornando-o refém de sua criação, aprisionando, como se não houvesse nenhum real como pano de fundo (SOUZA, 2015, p. 147). “É colocado esse feitiço que encanta a própria feiticeira” (*Idem*, p. 144). Além disso, na formação da imagem

³¹ O Imaginário, pág. 68. “*Faire attention à quelque chose et localiser ce quelque chose: deux mots pour une seule et même opération.*” L’imaginaire, pág. 92.

³² Isso ocorre devido à ínfima semelhança que há entre o *analogon* e o objeto ausente na imagem hipnagógica. Conforme essa semelhança for se atenuando, o saber, a afetividade e o movimento intensificam seu papel. Nesse caso, a semelhança entre o *analogon* e o objeto ausente é tão pouca que “a consciência fica fascinada, aprisionada pela imagem, no entanto, o que ocorre é que a consciência é cativa não do objeto, mas sim dela mesma” (SOUZA, 2008, p. 97).

³³ O Imaginário, pág. 68. “*Me voici donc le tronc fléchi, les muscles relâchés, les yeux clos, couché sur le côté; je me sens paralysé par une sorte d’autosuggestion; je ne peux plus suivre mes pensées: elles se laissent absorber par une foule d’impressions qui les détournent et les fascinent, ou bien encore elles stagnent ou se répètent indéfiniment. A chaque instant, je suis pris par quelque chose dont je ne puis plus sortir, qui m’enchaîne dans un cercle de pensées prélogiques, et disparaît. La paralysie de mes membres et la fascination de mes pensées ne sont que les deux aspects d’une structure nouvelle: la conscience captive.*” L’imaginaire, pág. 93.

hipnagógica é necessária uma complacência do sujeito, pois ele pode a qualquer momento acabar com esse estado e alcançar a vigília. “É por isso que num certo sentido o estado hipnagógico, transitório, sem equilíbrio, permanece um estado artificial. É “o sonho que não pode se formar””³⁴.

As imagens hipnagógicas aparecem com um certo nervosismo, uma certa resistência ao adormecimento, como pequenos deslizamentos rumo ao sono que se interrompem. Num estado de perfeita calma, deslizamos, sem nos darmos conta, do estado de fascinação simples para o sono. Só que, em geral, queremos adormecer, isto é, temos consciência de estar indo rumo ao sono. Essa consciência retarda a evolução criando um certo estado de fascinação consciente, que é precisamente o estado hipnagógico³⁵.

Mas como pensar uma consciência aprisionada, fascinada que ainda conserva a sua espontaneidade? Basta que pensemos no caso do sonho, pois o sonho é uma consciência aprisionada (*Idem*, p. 65). De acordo com Sartre, o sonho é objeto de uma crença, pois a pessoa que dorme crê na cena que se desenrola frente a ela (*Idem*, p. 219). Quando estamos sonhando, ocorre que somos levados pelo o fruto de nossa imaginação. Contudo, isso não significa retirar a espontaneidade da consciência, mas o resultado de um produto dela mesma. Quando estamos diante do sonho e de sua produção irreal não somos passivos. Para compreendermos isso, podemos pensar na semelhança com a leitura de um romance, “no qual somos “possuídos” pelas aventuras dos personagens do livro” (SOUZA, 2015, p. 146). Por exemplo, o livro não causa emoções, em contrapartida, é solicitado ao leitor que ele doe suas emoções para a constituição das personagens. “E então a reação ocorre: o choro meu emprestado ao personagem se torna meu choro real, não porque o personagem causou meu choro, mas porque ao emprestar esse sentimento a ele, este adquiriu uma especificidade e precisão que não tinha antes, e se coloca objetivamente diante de nós.” (*Idem*, p. 150). Dessa forma, por mais que a consciência esteja aprisionada ou fascinada, ela está diante de um produto criado por ela, isto é, está diante de sua própria espontaneidade.

³⁴ *Idem*, pág. 69. “C’est pourquoi en un sans l’état hypnagogique, transitorie, sans équilibre, reste un état artificiel. Il est «le rêve qui ne peut pas se former».” *Idem*, pág. 94.

³⁵ *Idem*, *Ibidem*. “les images hypnagogiques apparaissent avec une certaine nervosité, une certaine résistance à l’endormissement, comme autant de petits glissement arrêtés vers le sommeil. Dans un état de calme parfait on glisse, sans s’en rendre compte, de l’état de fascination simple au sommeil. Seulement, en général, nous voulons nous endormir, c’est-à-dire que nous avons conscience d’aller vers le sommeil. Cette conscience retarde l’évolution en créant un certain état de fascination consciente qui est précisément l’état hypnagogique” *Idem*, *Ibidem*.

A consciência hipnagógica é uma consciência imaginante que se aproxima muito das consciências que descobrem imagens em manchas ou chamas (SARTRE, 1996, p. 73). Isso porque, em ambos os casos, a matéria é plástica, pois no primeiro caso temos arabescos e formas fracas, no segundo, lampejos sem contornos. Na consciência hipnagógica, o que se tem é um fascínio, e esse fascínio pode ser total quando se fixa o olhar por muito tempo sobre certos objetos, por exemplo, a bola de cristal. O que acontece é que não se tem nada de preciso, nada de fixo na bola de cristal, o olho não pode parar em nenhum lugar, não mantendo nenhuma forma. Trata-se de uma intenção de animar certa matéria para fazer a representação de um objeto ausente ou inexistente. E essa matéria não sendo um *analogon* perfeito do objeto ausente, logo, o saber é encarregado de completar as lacunas que faltam ao *analogon*.

Conforme o *analogon* é progressivamente diminuído nas suas qualidades representativas, cresce o trabalho da consciência (*Idem*, p. 76). Quando estamos diante de um retrato, a sua matéria é um quase-rostos, mas antes disso ela é um elemento neutro, podendo servir como um suporte tanto para a consciência perceptiva como para a imaginante. Além disso, esse quase-rostos do retrato é acessível à observação, porque as qualidades que são percebidas no objeto visto (a imagem do retrato, o objeto estético) não são relacionadas a tela em sua materialidade pintada. Elas são projetadas para além do quadro, sobre o objeto ausente que se torna presente como imagem. “Quando digo, “Pierre tem olhos azuis”, subentendo: “Senão, pelo menos esse quadro o representa fielmente””³⁶. A matéria da imagem que construímos mentalmente é algo estritamente individual, pois, se o quadro que observamos é único no tempo e no espaço, então, o quase-rostos enquanto matéria de nossa imagem também é único, ele não se parece com nenhum outro. Porém, com a passagem da percepção para imagem, a matéria adquire uma generalidade, fazendo com que o sorriso que vemos na imagem seja uma síntese de sorrisos individuais da pessoa. Isto nos permite afirmar que determinada pessoa sorri exatamente daquele modo como o retratado no quadro. Assim, o que se modifica na passagem do que era visto na percepção para a imagem é o sentido da matéria. Aquilo que no primeiro caso remetia a si mesmo, no segundo, remete a um objeto.

³⁶ O Imaginário, pág. 76. “*Quand je dis «Pierre a les yeux bleus», je sous-entends: «Si, du moins, ce tableau le représente fidèlement»*” L’imaginaire, pág. 105.

No entanto, na imitação o que aparece para a consciência imaginante é distinto do que é visto pela percepção. Consequentemente, a imagem adquire uma pobreza existencial em que o objeto intencionado pela matéria aumenta em sua generalidade (*Idem*, p. 77). Na imitação, não se vê o personagem com suas particularidades e detalhes, apenas se vê o personagem de forma genérica, sendo o mesmo que acontece com os desenhos esquemáticos. Os traços pretos sobre um papel adquirem uma generalidade de modo que não é possível separar a ideia do objeto de sua imagem. Por exemplo, quando vemos um homem desenhado num papel, esse homem se serve de protótipo para todos os homens possíveis. Com isso, estamos diante do fenômeno da *quase-observação* mais uma vez, pois só encontramos sobre a matéria (seja o rosto do imitador, ou os desenhos esquemáticos) aquilo que colocamos. Conforme a matéria da consciência imaginante se afasta da matéria da percepção, ela deixa ser penetrada pelo saber, e sua semelhança com o objeto da imagem diminui. Então, fazendo surgir um novo fenômeno, fenômeno da equivalência (*Idem, Ibidem*). Na qual a matéria intuitiva é escolhida devido suas relações de equivalência com a matéria do objeto.

Isso implica que o saber desempenha um papel cada vez mais importante a ponto de substituir a própria intuição. Ao mesmo tempo, a intuição propriamente imaginante é cada vez menos solicitada pela própria matéria da imagem. Na medida em que o saber recebe mais importância, a intenção ganha mais espontaneidade (*Idem*, p. 78).

Ao olhar uma foto, a consciência lhe empresta uma vida para fazer dela uma imagem. Há, pois, a espontaneidade da consciência: ela coloca seu objeto e ao mesmo tempo, não-teticamente, é consciente de si mesma como imaginação. E se no quadro, na foto e na caricatura a ligação com o objeto desejado e ausente é óbvia – a foto se mostra como uma quase pessoa -, não vemos uma relação tão estreita entre a imagem e alguns de seus analogons, tais como no caso de uma imitação, de desenhos esquemáticos, das manchas nos muros imagens hipnagógicas. Nesses casos, há um enfraquecimento da relação entre o analogon e o objeto visado, e para equilibrar essa relação, outros fatores se tornam mais presentes, a afetividade, o saber e o movimento (SOUZA, 2008, p. 95).

2 - SUPORTE MATERIAL DA IMAGEM: O ANALOGON

Observando algumas das relações da consciência imaginante com seu objeto, podemos afirmar que a imagem é “um ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas a título de representante analógico do objeto visado”³⁷. Além disso, constatamos brevemente no capítulo anterior casos em que a imagem não tem uma relação muito próxima com seu *analogon*, fazendo com que alguns elementos venham a preencher as lacunas deixadas entre ele e seu objeto. Entretanto, o saber, a afetividade e os movimentos também fazem parte da estrutura do *analogon* e da natureza da imagem.

O objeto estético, por sua vez, sendo um produto da consciência imaginante, somente é possível por meio de um *analogon*. devemos então, investigar a natureza do *analogon* na imagem mental e suas características para, na sequência, considerar o objeto estético de modo específico.

Segundo o autor, nesse momento é necessário abandonar o terreno da descrição fenomenológica e se voltar para a psicologia experimental (SARTRE, 1996, p. 80). Trata-se de construir hipóteses de investigação e procurar suas confirmações na observação e na experiência³⁸. “A imagem é uma síntese, a consciência imaginante, uma organização sintética

³⁷ *Idem*, pág. 79. “*Um acte qui vise dans sa corporeité un objet absent ou inexistant à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de représentant analogique de l’objet visé*” *Idem*, pág. 109.

³⁸ Não é por acaso que Sartre muda de abordagem. Observamos no capítulo anterior que conforme a matéria vai empobrecendo, o saber aumenta sua importância e a intenção ganha em espontaneidade. “Assim, num crescendo, quando se chegar à imagem mental, por sua matéria não ter exterioridade, ela deverá aparecer como espontaneidade plena. Mas isso também implicará em que, quando se chegar à imagem mental, a própria reflexão não possa mais ser operada – dada a não exterioridade da matéria” (MOUTINHO, 1994, p. 117). Na primeira parte do livro Sartre a denomina de “O Certo”, por referir-se a uma matéria física e a certeza da reflexão da consciência que visa um *analogon* exterior. Porém na segunda parte da obra, o contexto se modifica, não há mais uma matéria que persista após a consciência imaginante intenciona-la, a consciência crescendo em espontaneidade leva consigo todo conteúdo transcendente, não restando nada após se dissipar. Por essa razão, a segunda parte da obra é denominada de “O Provável”. “É preciso admitir que diretamente a descrição reflexiva não nos ensina nada sobre a matéria representativa da imagem mental. Pois, quando a consciência imaginante se dissipa, seu conteúdo transcendente se dissipa com ela; não resta nenhum resíduo que possa ser descrito”. O Imaginário, pág. 80 “*il faut avouer que la description réflexive ne nous renseigne pas directement sur la matière représentative de l’image mentale. C’est que, lorsque la conscience imageante s’est anéantie, son contenu transcendant s’est anéantie avec elle; il ne demeure pas de résidu qu’on puisse décrire*” L’imaginaire, pág. 111.

e não a simples justaposição de supostos elementos a compor”³⁹. Segundo Sartre, a imagem é definida por sua intenção, por exemplo, é a intenção que faz com que a imagem de Pierre (exemplo do autor) seja a consciência de Pierre (*Idem*, p. 83). Porém, se tomarmos essa intenção em sua origem, quando ela explode espontaneamente em direção a algo, ela implica em um certo saber, espécie de guia que a direciona. Tomando o exemplo do autor, esse guia seria o conhecimento de Pierre, algo que permitiu sua intenção se direcionar e definir a imagem. Porém, na imagem, a intenção não se limita apenas a visar Pierre de modo indeterminado. Ela o visa em suas características, cor do cabelo, formato do nariz, ou seja, em suas características específicas. É necessário que a intenção tenha uma carga de conhecimentos para que, através consciência imaginante, seja possível distinguir por meio de uma abstração o saber de sua intenção (*Idem, Ibidem*). A intenção, por sua vez, se define pelo saber, pois só representamos como imagem aquilo que já sabemos de algum modo. “Não me limito a saber que Pierre é louro, esse saber é uma exigência: eis o que é preciso para que eu realize como intuição”⁴⁰. Logo, saber é a estrutura ativa da imagem, e não algo a ser acrescentado nela, de modo que, uma imagem não pode existir sem um saber que a constitua (*Idem*, p. 84). “Esse objeto, na medida em que é constituído como uma coisa (puras determinações do espaço geométrico, objeto usual, planta, animal pessoa), é o correlativo de um certo saber (empírico – leis físicas, biológicas – ou a priori – leis geométricas) que serviu para constituí-lo”⁴¹.

Diferentemente da intenção, o saber pode existir em um estado livre. Sartre, citando Buhler⁴² (*Idem*, p. 84), afirma que é possível pensar num objeto sem ajuda da imagem, sem representação, bastando que esse objeto seja dado por outro meio do que as sensações, por exemplo, um círculo pode ser pensado sobre os conceitos da geometria, mas sem nenhuma representação (*Idem, Ibidem*). Em uma de suas pesquisas, Bühler pergunta para uma pessoa se ela sabe quantas cores fundamentais há na Madonna da Capela Sistina, sua resposta é sim,

³⁹ CABESTAN, Philippe. *L’imaginaire Sartre*, Pág 15. “*L’image est une synthèse, la conscience imagineante une organization synthétique et non la simple juxtaposition d’éléments censés la composer.*” (Tradução própria).

⁴⁰ O Imaginário, pág. 83. “*Je ne me borne pas à savoir que Pierre est blonde, ce savoir est une exigence: voilà ce qu’il faut que je réalise en intuition.*” *L’imaginaire*, pág. 116.

⁴¹ *Idem*, pág. 156. “*Cet objet, en tant qu’il est constitué comme une chose (pures déterminations de l’espace géométrique, objet usuel, plante, animal, personne) est le corrélatif d’un certain savoir (empirique – lois physiques, biologiques – ou a priori – lois géométriques), qui a servi à le constituer.*” *Idem*, pág. 226.

⁴² Karl Bühler 1879 – 1963.

conseguindo identificar o vermelho, o verde, e o amarelo. Mas em seguida, Bühler pergunta se havia um elemento a mais, no caso, a cor azul, o resultado, que mesmo sem a imagem, foi possível ter a noção de que esse azul também estava representado. O saber visou o azul que está no quadro, que é a quarta cor fundamental. Outro exemplo: “A palavra montanha sugere a uma pessoa ‘a consciência’ (sem palavra) de uma direção para alguma coisa determinada que se pode escalar”⁴³. Deste modo, a montanha não foi concebida como realidade intuitiva, mas como uma certa regra. O saber em estado puro estaria como uma consciência de relações, porque a matéria sensível é só pensada como um suporte de relações. Utilizando o exemplo do quadro no qual o azul só é pensado como a “quarta cor fundamental”, o saber pode ser detalhado e abranger diversas relações numa síntese. Ele pode visar relações concretas entre objetos individuais, pode preceder um julgamento, estar unido a um signo ou a um grupo de signos. Mas não deixa de ser uma consciência vazia de significação. E mesmo que pensemos que essa consciência possa ser preenchida não por palavras, mas por imagens, como afirma Husserl, é errado tomarmos a concepção segundo a qual a imagem vem a “preencher” uma consciência vazia, pois ela é em si mesma uma consciência e pensar a imagem como um preenchimento é cair na ilusão da imanência (*Idem*, p. 85). “Se a imagem servisse somente como um suporte ou ilustração do saber, não se explica nem a convivência entre imagem e saber, nem o poder discriminatório da imagem, nem a eventual “degradação” da percepção ou do saber”⁴⁴. E o que essa “degradação” significa? “O saber, ao entrar na constituição da imagem, sofre uma modificação radical. Sofre-a antes que a imagem seja constituída”⁴⁵. Mas isso não implica em uma passividade, o que acontece é uma degradação. O saber não desaparece após constituída a imagem, o que se tem é uma espera de imagens, espera que é homogênea a própria imagem. Ao contrário de um saber puro que pode ser pensado sem representações, o que se tem agora é um saber imaginante como uma “aurora de imagens” que mostra a continuidade entre o saber imaginante vazio para a consciência plena (*Idem*, p. 89).

⁴³ O Imaginário pág. 84. “*Le mot montagne suggère à un sujet “la conscience” (sans mot) d’une direction vers quelque chose de déterminé qu’on peut gravir.*” L’imaginaire. pág. 117.

⁴⁴ MARISTANY, Joaquín. Sartre. El círculo Imaginario: ontología irreal de la imagen. Pág. 184. “*Si la imagen sirviese solamente de soporte o ilustración del saber, no se explica ni la connivencia entre imagen y saber, ni el poder discriminatório de la imagen, ni la eventual «degradación» de la percepción o del saber*” (Tradução própria).

⁴⁵ O Imaginário, pág. 86. “*Le savoir en entrant dans la constitution de l’image subit une modification radicale. Il la subit même avant que l’image soit constituée.*” L’imaginaire, pág. 120.

A passagem do saber puro para o saber imaginante é, de algum modo, a queda da inteligibilidade no sensível (CABESTAN, 1999, p. 15).

Ao observar a degradação do saber ao passar à imagem, qual a natureza dessa degradação? O que ele sofre ao passar para ao estado imaginante? Sartre afirma: “Se leio um romance, estou vivamente interessado no destino do herói que vai fugir da prisão, por exemplo. Aprendo com curiosidade os mínimos detalhes de seus preparativos de fuga”⁴⁶. No entanto, há uma pobreza de imagens que acompanha a leitura. As imagens só aparecem fora da atividade de leitura, quando o leitor se recorda sobre o que leu, ou seja, nas lacunas de leitura. Na maior parte do tempo, quando o leitor está envolvido com a leitura, ele não tem imagens mentais. “A afluência de imagens é a característica de uma leitura distraída e frequentemente interrompida.”⁴⁷. Todavia, não podemos deixar de lado o elemento imaginado da leitura, ele é o responsável pela força das emoções. Seja na leitura de um romance, ou frente a uma apresentação teatral, estamos na presença de um mundo irreal e atribuímos a esse mundo uma existência que passamos a experimentá-la quando entramos em contato com a obra, uma existência completa no irreal (*Idem*, p. 91). Assim, os signos verbais não são intermediários entre as significações puras e a nossa consciência, eles representam a superfície de contato entre o mundo imaginário e nós. O saber imaginante é quem coloca o leitor em contato com esse mundo, possibilitando essa construção irreal (*Idem*, p. 92).

Quando lermos um cartaz ou uma frase isolada de seu contexto, produzimos apenas uma consciência de significação, uma léxis. Se lermos uma obra erudita, produzimos uma consciência na qual a intenção virá a cada instante aderir ao signo. Nosso pensamento, nosso saber verte-se sobre as palavras, e tomamos consciência das palavras, das propriedades objetivas das palavras⁴⁸.

As propriedades objetivas se fundem de uma palavra a outra. Ao ler um livro temos diante de nós uma esfera objetiva de significação, um saber significativo. Mas quando estamos diante de um romance, essa esfera objetiva de significação torna-se um mundo irreal,

⁴⁶ *Idem*, pág. 91. “Je lis un roman. Je m’intéresse vivement au sort du héros qui va s’évader de prison, par exemple. J’apprends avec beaucoup de curiosité les moindres détails de ses préparatifs de fuite.” *Idem*. pág. 126.

⁴⁷ *Idem*, *Ibidem*. “L’affluence des images est la caractéristique d’une lecture distraite et fréquemment interrompue.” *Idem*. Pág. 127.

⁴⁸ *Idem*, pág. 92. “Lorsque nous lisons une affiche ou une phrase isolée de son contexte nous réduisons simplement une conscience de signification, une léxis. Si nous lisons un ouvrage savant, nous produisons une conscience dans laquelle. L’intention viendra à chaque instant adhérer sur le signe. Notre pensée, notre savoir se coule dans les mots, comme propriétés objective des mots” *Idem*. pág. 128.

fazendo com que o ato de abrir um romance assemelhe-se a abertura das cortinas de um palco. O espectador prepara-se para descobrir um mundo que não é o da percepção (*Idem, Ibidem*). “As palavras do romance estão impregnadas de saber imaginante. Não são instrumentos neutros, simples portadores de significações, mas representantes analógicos do objeto visado” (SOUZA, 2008, p. 116).

Assistir a uma peça de teatro é apreender, pelos atores e personagens, enquanto ler é realizar, pelos signos, o contato com o mundo irreal. “Na leitura do romance, signos que estabelecem a ligação entre nós e o mundo imaginário, irreal: aqui, as palavras são tanto signo como *analogon*, o signo passa a ser visto como *analogon*; e, embora já não seja considerado em si mesmo, ele não é ignorado” (*Idem*, p. 117). Se leio num romance a afirmação: “eles entraram no escritório”, esse fato torna-se o tema de todas as sínteses daquele momento, a partir daí o que ocorrer na história, eu irei situar no escritório (SARTRE, 1996, p. 92). “Logo, tudo o que ultrapassa, envolve, orienta e localiza a significação nua da frase que leio é objeto de um saber”⁴⁹. Porém, esse saber não é uma simples significação, um puro preenchimento, ele se modifica conforme o objeto é intencionado. Por exemplo, basta ler esta frase num relatório: “o sindicato dos proprietários de imóveis parisienses”, e esta outra num romance: “desceu apressado os três andares do imóvel” (*Idem*, p. 93). O que mudou não foi o conteúdo do saber “imóvel”, mas a maneira pelo qual tomamos conhecimento dele, no primeiro caso o conteúdo é visado como uma regra, e no segundo como um objeto.

O saber puro pode ser definido como uma consciência de uma regra, contudo, ele “é uma consciência ambígua que se dá ao mesmo tempo como consciência vazia de uma estrutura relacional do objeto e como consciência plena de um estado da pessoa”⁵⁰. Assim, do mesmo modo que chamamos essa consciência de pré-objetiva, podemos chamá-la de pré-reflexiva. Ela traz apenas à pessoa informações sobre suas próprias capacidades (*Idem*, p. 141). Além disso, a relação que constitui o objeto do saber pode variar, ou seja, aparecer ora como uma relação objetiva, ora como uma regra para obter um pensamento. Devido esse desequilíbrio o saber pode “degradar-se” em imaginante fazendo com que toda a reflexão

⁴⁹ *Idem*, pág. 93. “*Donc tout ce qui dépasse, enveloppe, oriente et localise la signification nue de la phrase que je lis est l’objet d’un savoir.*” *Idem*, pág. 129.

⁵⁰ *Idem*, pág. 141. “*une conscience ambiguë qui se donne à la fois comme conscience vide d’une structure relationnelle de l’objet et comme conscience pleine d’un état du sujet.*” *Idem*, pág. 203.

desapareça ou tornar-se uma consciência reflexiva pura, como uma consciência de regra (*Idem*, p. 141). Com isso, podemos pensar a “degradação” do saber como uma intenção que o atravessa e determina se ele será degradado ou não (SARTRE, 1996, p. 140). Desse modo, “o saber pré-reflexivo pode discorrer por dois caminhos: o saber em imagem e o saber puro de significação. Este último supõe uma ulterior operação do saber: a reflexão”⁵¹. Por exemplo, o sentido de uma palavra será captado no plano refletido como um conteúdo de um conceito e o sentido da frase como um julgamento (SARTRE, 1996, p. 141). O raciocínio aparece como uma sequência de pensamentos que as premissas são regras para formar a conclusão. Essa atividade ideativa acontece no plano da reflexão. Ela, por sinal, não é acompanhada por imagens, dado que são inúteis e não ensinam nada. A degradação do saber seria essa mesma ideação, mas operada no plano irrefletido. Ela perderia seu caráter pré-reflexivo e tornaria irrefletido. “O saber em imagem é um auto saber imaginativo”⁵².

O saber imaginante, é uma consciência que procura transcender-se. Ela coloca seu conteúdo como existente através de uma espessura do real que lhe serve de representante, um *analogon*, sendo um real que não está dado, e mesmo sob a forma indiferenciada de “alguma coisa” esse real é apenas visado. Assim, o saber imaginante apresenta-se como um esforço para determinar essa “alguma coisa”, como uma espera de imagens (SARTRE, 1996, p. 94). O saber imaginante não vem forçosamente precedido por um saber puro. Em alguns casos, como na leitura de um romance, os objetos do saber são dados como correlativos a um saber imaginante onde o saber puro, conhecimento de relações, vem em seguida (*Idem*, p. 96). Isso coincide com a degradação do saber que não visa mais as relações como tais, mas como qualidades substanciais das coisas. “Sem dúvida, o saber é sempre consciência vazia de uma ordem, de uma regra. Mas ora ele visa a ordem primeiro e o objeto através da ordem – de um modo muito vago como “o que sustenta a ordem”, isto é, como uma relação –, ora ele visa o objeto primeiro e a ordem apenas enquanto é constitutiva do objeto”⁵³. Podemos inferir que o

⁵¹ MARISTANY, Joaquín. Sartre. El círculo Imaginario: ontología irreal de la imagen. Pág. 179. “*El saber prerreflexivo puede discurrir por dos caminos: el saber en imagen y el saber puro o saber de significación Este último supone una ulterior operación del saber: la reflexión.*” (Tradução própria).

⁵² *Idem*, pág. 173. “*El saber en imagen es un auto saber imaginativo.*” (Tradução própria).

⁵³ O Imaginário, pág. 93. “*Sans doute le savoir est toujours conscience vide d’un ordre, d’une règle. Mais tantôt il vise l’ordre d’abord et l’objet à travers l’ordre, d’une façon très vague comme «ce qui support l’ordre», c’est-à-dire encore un rapport – tantôt il vise l’objet d’abord et l’ordre seulement en tant qu’il est constitutif de l’objet.*” L’imaginaire, pág. 130.

saber em imagem se move no nível da “presença em imagem”, a consciência “comporta-se como se estivesse na presença dos objetos que julga”⁵⁴. Mas o objeto não se constitui realmente, ele está lá apenas como “imagem”, conseqüentemente, como ausente. Logo, a consciência assume a atitude de quase-observação, a presença do objeto como imagem não lhe ensina nada, pois a constituição do objeto já é compreensão (*Idem*, p. 143). A imagem aparece como uma encarnação do pensamento irrefletido e a consciência imaginante representa um pensamento que se constitui em e por seu objeto (*Idem*, p. 150). Por exemplo, o saber pode ser a condição das imagens correspondentes, se quero representar para mim o papel de parede que está por trás do armário, as intenções que estavam implicadas na percepção dos arabescos visíveis vão se destacar, colocar por si mesma, conseqüentemente, explicitar-se e degradar-se. Com isso, elas deixarão o ato perceptivo formando um ato *sui generis* da consciência, dessa forma, os arabescos escondidos não constituirão mais como uma qualidade dos arabescos visíveis, eles aparecerão a mim isolados como um objeto autônomo (*Idem*, p. 162).

Portanto, pensar a “degradação” do saber não é colocar um saber livre de conceitos, mas sim tomar a passagem da reflexão por uma atitude que nada ensina. “Todo pensamento novo concernente a esse objeto apresentar-se-á, na consciência imaginante, como uma nova determinação apreendida sobre o objeto. Mas, naturalmente, trata-se da quase-apreensão”⁵⁵. O saber orienta a formação da imagem, porém degrada-se ao passar para a atitude imaginante, isso significa que ele se voltará para o objeto, a imagem, e observará suas determinações apenas como algo que constituiu esse objeto e nada mais. Verifica-se então que a consciência por meio do saber pode intencionar seu objeto de dois modos, por exemplo, referente ao quadro de Madonna, há dois caminhos possíveis partindo de uma percepção: um é o saber em imagem – o azul possuído – enquanto o outro, o saber de regras – o azul enquanto cor fundamental (MARISTANY, 1987, p.177). Pensando em uma implicação estética, essas duas rotas do saber influenciam no modo como apreendemos a obra de arte e seu objeto estético, como afirma Joaquín Maristany: ““A degradação” é uma mediação ambígua que engloba o

⁵⁴ *Idem*, pág. 142. “*elle se comporte en effet comme si elle était en présence des objets dont elle juge.*” *Idem*, pág. 204.

⁵⁵ *Idem*, pág. 150. “*Toute pensée nouvelle concernant cet objet se présentera, dans la conscience imageante, comme une détermination nouvelle appréhender sur l’objet. Mais, naturellement, il ne s’agit ici que de quasi-appréhensions.*” *Idem*, pág. 216.

mais paradoxal da imagem em Sartre: Sua exaltação ou autonomia radical e sua caída em prol de ação. Se revela assim a “degradação” como uma categoria intermédia que distingue e aproxima os estados estéticos e ético de Sartre”⁵⁶.

Cabe agora observar outro elemento que compõe a imagem, a Afetividade. Sartre afirma que as teses presentes na psicologia fazem da afetividade um estágio primitivo do desenvolvimento psíquico que a confunde, no limite, com a cenestesia⁵⁷ (SARTRE, 1996, p. 97). Entretanto “a afetividade não é um estado, mas uma consciência que, conforme sua estrutura intencional, constitui de uma maneira específica o sentido do objeto”⁵⁸. O que Sartre pretende é mostrar que não existem estados afetivos, conteúdos inertes que seriam apenas levados pelo fluxo da consciência. Mas sim consciência afetivas, uma alegria, uma angustia, uma melancolia, são consciências, com isso cabe a elas a máxima da fenomenologia que toda consciência é consciência de alguma coisa, pois os sentimentos são intencionalidades e representam uma maneira de transcender-se (SARTRE, 1996, p. 98). Seja o ódio ou o amor, por exemplo, eles são sempre em relação a algo. Podemos até tentar realizar os fenômenos de ódio, de indignação, sem que estejam orientados por uma pessoa odiada, para uma ação injusta, mas o estado íntimo será tudo o que quisermos, menos indignação e raiva. Por exemplo, odiar Paulo é ter a intenção de Paulo como objeto transcendente de uma consciência. “O sentimento se dá como tal consciência reflexiva cuja significação é precisamente ser consciência deste sentimento. Mas o sentimento de ódio não é a consciência de ódio. É consciência de Paulo como odioso”⁵⁹. Assim como o amor que não é consciência de si próprio, mas consciência dos encantos da pessoa amada. Deste modo, ter consciência de Paulo como odioso ou etc. é dar a ele uma qualidade nova. Contudo essas qualidades não são

⁵⁶ MARISTANY, Joaquín. Sartre. El círculo Imaginario: ontología irreal de la imagen. Pág. 185. “*La «degradación» es una mediación ambigua que engloba lo más paradójico de la imagen en Sartre: su exaltación o radical autonomía y su caída en aras de la acción. Se revela así la «degradación» como una categoría intermedia que distingue y aproxima los estados estéticos y éticos de Sartre.*” (Tradução própria).

⁵⁷ Designações genéricas para impressões sensoriais internas do organismo que servem de base para sensações, por exemplo, estar com saúde, estar relaxado. É uma percepção difusa que cada indivíduo tem de seu corpo, em oposição e independente das provocadas pelos órgãos do sentido.

⁵⁸ CABESTAN, Philippe. L’imaginaire Sartre. Pág 16. “*L’affectivité n’est pas un état mais une conscience qui, conformément à sa structure intentionnelle, constitue d’une manière spécifique le sens de l’objet.*” (Tradução própria).

⁵⁹ O Imaginário, pág. 98. “*Le sentiment se donne comme tel à la conscience réfléchissante dont la signification est précisément d’être conscience de ce sentiment. Mas le sentiment de haine n’est pas conscience de haine. Il est conscience de Paul comme haïssable.*” L’imaginaire, pág. 138.

propriedades do objeto, eu atribuo a ele essa característica. Sartre, em sua obra *Esboço para uma teoria das emoções* (1939), afirma que a emoção é um modo de transformar o mundo (SARTRE, 2006, p. 63). A conduta afetiva “busca conferir ao objeto, por ela mesma e sem modificá-lo em sua estrutura real, uma outra qualidade, uma menor existência ou uma menor presença (ou uma maior existência etc.). Em suma, na emoção é o corpo que, dirigido pela consciência, muda suas relações com o mundo para que o mundo mude suas qualidades” (*Idem*, p. 65). Contudo, essas mudanças se restringem apenas ao sujeito que intenciona o objeto, o modo como ele o apreende, não diz respeito ao objeto de fato.

Quando desenvolvemos um sentimento por algo, por exemplo, amar o tom marrom de uma mesa, podemos pensar esse amor como uma maneira que o objeto tende a aparecer para a consciência do sujeito, tendo em vista a sua textura, sua cor, suas peculiaridades. O sentimento aparece como uma forma de conhecimento, mas não é um conhecimento intelectual. Amar a madeira dessa mesa é amar sua textura, que é uma qualidade representativa. O amor, por exemplo, “projeta sobre o objeto uma certa tonalidade que poderíamos chamar o sentido afetivo”⁶⁰, conferimos a ele uma propriedade irreal. “Assim, o ódio ou a alegria é uma matéria, um “equivalente afetivo” do objeto visado, que vem animar uma intenção do tipo que o ódio ou a alegria de algo”⁶¹.

Quando produzimos uma consciência afetiva, focamos na característica representativa, porém nem sempre uma representação provocará um sentimento, e mesmo se um sentimento for despertado por uma representação, nada garante que ele irá visa-la. Sartre nos dá o seguinte exemplo: ao entrar no quarto em que o amigo viveu, a visão familiar dos móveis pode conduzir a uma consciência afetiva que visa estes objetos. Mas pode também provocar um sentimento que visa o próprio Pierre, excluindo os móveis (SARTRE, 1996, p. 99). Esse sentimento não é um puro conteúdo subjetivo, há nele um conteúdo primário, de tipo particular, que anima a intencionalidade, no caso, uma consciência afetiva que não se coloca no objeto visado, mas como uma síntese de representações. É uma consciência individual e única para a pessoa, que não poderia ser expressa em um saber, ainda que ele seja

⁶⁰ O Imaginário, pág. 99. “*Il projete sur l’objet une certaine tonalité qu’on pourrait appeler le sens affectif.*” *Idem*, pág. 139.

⁶¹ CABESTAN, Philippe. L’imaginaire Satre, pág 16. “*Ainsi la honte ou la joie est une matière, «un équivalent affectif» de l’objet visé, que vient aimer une intention de sorte que la honte ou la joie au sujet de quelque chose.*” (Tradução própria).

imaginante. Por exemplo, a cor da madeira (utilizando o exemplo da mesa), sua forma, tudo isso se manifesta para o sujeito que o observa. Mas esses detalhes não se manifestam sob seu aspecto representativo, pois a consciência que se tem desses detalhes é como uma massa indiferenciada e alheia a qualquer descrição. Além disso, “um sentimento não é uma consciência vazia – é uma possessão. As características do objeto se manifestam sob a forma afetiva”⁶². Deve-se observar também que esse sentimento não é apenas uma evocação afetiva, mas um desejo, uma consciência do objeto desejado, que não pode ser isenta de um saber, pois, sozinho, ele não consegue fechar todo o conhecimento de seu objeto, não consegue colocá-lo como representação (*Idem*, p. 100). Ao desejar, isso exige que o objeto seja colocado para que a consciência consiga se dirigir para esse equivalente afetivo. Por exemplo:

Tenho vontade de beber alguma coisa fresca e doce; tenho vontade de dormir. Trata-se de um desejo sexual? Busco hipóteses, esgote-me em vão. Deve ser porque sou vítima de uma ilusão: uma consciência nasce a partir de uma fadiga e assume a forma de desejo. Esse desejo não existe a não ser como correlativo de uma certa consciência afetiva; não é nem a bebida, nem sono, nem nada real, e qualquer esforço para defini-lo está por natureza destinado ao fracasso⁶³.

O desejo é um esforço para possuir no plano representativo aquilo que já se tem no plano afetivo. Ele se dirige para “alguma coisa” afetiva que lhe é dada no presente, e a apreende representando a coisa. Assim, a estrutura de uma consciência afetiva de desejo é uma consciência imaginante. Pois, na imagem uma síntese presente substitui uma síntese representativa ausente (*Idem*, p. 101).

“A imagem apresenta-se como o limite inferior para o qual tende o saber quando se degrada; apresenta-se também como limite superior para o qual tende a afetividade quando ela procura conhecer-se”⁶⁴, ou seja, uma representação. Se produzimos uma consciência afetivo-cognitiva de algo, esse algo é ao mesmo tempo objeto de um saber e de um sentimento. O desejo coloca um objeto que é o equivalente afetivo, algo transcendente, e ao mesmo tempo

⁶² O Imaginário, pág. 100. “*un sentiment n’est donc pas une conscience vide: Il est déjà possession. Ces mains se donnent à moi sous leur forme affective.*” *L’imaginaire*, pág. 141.

⁶³ *Idem*, pág. 101. “*Ai-je envie de boire quelque chose de frais et de sucré; ai-je envie de dormir, s’agit-il d’un désir sexuel? Em vain, chaque fois, je m’épuise em hypothèses. Ce doit être, à vrai dire, que je suis victime d’une illusion: une conscience naît sur un fond de fatigue et prend la forme de désir. Ce désir, naturellement pose un objet; mais cet objet n’existe pas autrement que comme corrélatif d’une certaine conscience affective: il n’est ni boisson, ni sommeil, ni rien de réel et tout effort pour le définir est par nature voué à l’échec.*” *Idem*, pág. 141.

⁶⁴ *Idem*, pág. 102. “*L’image, si elle se donne comme la limite inférieure vers laquelle tend le savoir lorsqu’il se dégrade, se présente aussi comme la limite supérieure vers laquelle tend l’affectivité lorsqu’elle cherche à se connaître.*” *Idem*, pág. 143.

essa “alguma coisa” preenche um saber imaginante, aparecendo um conhecimento de que essa “coisa” equivale ao objeto intencionado. “No início, desejo, desagradado existem num estado difuso, sem intencionalidade precisa. Quando se organiza com um saber numa forma imaginante, o desejo adquire precisão e se concentra. Esclarecido pelo saber, projeta para fora dele seu objeto”⁶⁵. Ocorre nesse caso uma situação de *Quase-observação*. O saber penetra nesse objeto e o apresenta como “uma certa madeira de uma certa mesa”, e o sentimento reproduz no plano afetivo suas características de cor e textura, aquilo que não pode ser explicável. “O *analogon* afetivo dá-se como representante de sensações inefáveis⁶⁶”. O objeto está aí, transcendente, mas ao mesmo tempo se tem consciência de que ele não tem existência, sendo que na verdade o que se tem é um substituto desse objeto. Contudo, uma característica fundamental da imagem é o modo que o objeto tem de estar ausente no próprio seio de sua presença. Logo, “o objeto irreal existe, existe como irreal, como inativo, sem dúvida – mas sua existência é inegável. Portanto, o sentimento comporta-se diante do irreal tal como se comporta diante do real. Procura fundir-se a ele, esposar seus contornos, alimentar-se dele”⁶⁷. Com isso, podemos observar que a síntese afetivo-cognitiva é a estrutura profunda da imagem (*Idem*, p. 103). “Isso significa simplesmente que a consciência é primeiro uma síntese de um certo saber relativo as mãos e de um sentimento (por essas mãos) como uma matéria; e que essa consciência se torna imaginante representando seu objeto a partir do saber e dessa matéria afetiva que se torna então saber imaginante e matéria de imagem”⁶⁸.

Sartre recorre a afetividade para buscar nela aquilo que se tem de pobre na matéria, a sua característica de presença. A afetividade complementa a atividade do saber, ela substitui o papel da matéria por uma imagem mental. O *analogon* precisa do saber e da afetividade para

⁶⁵ *Idem*, pág. 183. “*Désir, dégoût, existent d’abord à l’état diffus, sans intentionnalité précise. En s’organisant avec un savoir dans une forme imageante, le désir se précise et se concentre. Eclairé par le savoir, il projette hors de lui son objet.*” *Idem*, pág. 267.

⁶⁶ *Idem*, pág. 138. “*l’analogon affectif se donne comme représentant de sensations ineffables.*” *Idem*. Pág. 197.

⁶⁷ *Idem*, pág. 184. “*l’objet irréel existe, il existe comme irréel, comme inagissant, sans doute ; mais son existence est indéniable. Le sentiment se comporte donc en face de l’irréel comme en face du réel. Il cherche à se fondre à lui, à en épouser les contours, à s’y alimenter.*” *Idem*, pág. 268.

⁶⁸ CABESTAN, Philippe. L’imaginaire Sartre. Pág 17. “*Ceci signifie simplement que la conscience est d’abord une synthèse d’un certain savoir relatif aux mains et d’un sentiment (pour ces mains) en tant que, matière ; et que cette conscience devient imageante en se représentant intuitivement son objet à partir de ce savoir et de cette matière affective qui deviennent alors savoir imageant et matière de l’image.*” (Tradução própria).

conseguir evocar a imagem desejada. Sartre cita um exemplo em que obtém a imagem irreal de seus amigos a partir de um sentimento afetivo:

Esse amor ou essa indignação une-se sinteticamente a um saber, passa pelo estágio imaginante e faz nascer o rosto irreal de Annie ou um gesto que Pierre fez ontem. [...] Numa palavra: o amor que tenho por Annie é que faz aparecer seu rosto irreal, não é o rosto irreal de Annie que provoca uma onda de amor por ela. Do mesmo modo, se Pierre teve ontem um gesto ofensivo que me perturbou, o que renasce é a indignação ou a vergonha. Esses sentimentos tateiam no escuro por um instante para serem compreendidos depois porque, iluminados por seu reencontro com um saber, fazem jorrar deles mesmos o gesto ofensivo⁶⁹.

Apesar da síntese afetivo-cognitiva compor a estrutura da imagem, Sartre se apoia em alguns psicólogos e outros estudos para mostrar elementos que também constituem a natureza do *analogon*, no caso, os movimentos. “O saber, a afetividade e também o movimento são elementos constituintes da imagem à medida que o *analogon* vai perdendo sua força” (SOUZA, 2008, p. 96). Observamos no capítulo anterior a importância dos movimentos oculares na construção de uma imagem.

Sartre afirma que muitos autores enfatizaram a relação que existe entre as imagens e os movimentos. Ele cita o exemplo de Guillaume⁷⁰, em que a imagem seria pouco a pouco “a causa motora dos movimentos e ao mesmo tempo, elemento de controle” (SARTRE, 1996, p. 103). Cita também Dwelshauvers⁷¹, no qual não há imagens sem um conjunto de movimentos muito leves. Entretanto, essas observações apresentam a imagem como uma condição do movimento, mas o que Sartre pretende investigar é se os movimentos, as sensações cinestésicas, desempenham um papel na construção das imagens (*Idem, Ibidem*). O ponto de partida que ele utiliza são as pesquisas de Piéron⁷², uma delas consistia em mostrar para seus entrevistados uma figura constituída de um emaranhado de linhas e pedia para que em seguida eles desenhassem de memória essa figura. As conclusões sobre esse teste: os observadores

⁶⁹ O Imaginário, pág. 186. “*Cet amour ou cette indignation s’unit synthétiquement à un savoir, passe par le stade imageant et fait naître le visage irréel d’Annie ou le gest que Pierre a fait hier. [...] En un mot c’est l’amour que je porte à Annie qui fait apparaître son visage irréel et non le visage irréel d’Annie qui provoque un élan d’amour pour elle. Pareillement si Pierre eut hier un geste offensant qui m’a bouleversé, ce qui renait d’abord c’est l’indignation ou la honte. Ces sentiments tâtonnent à l’aveugle un instant pour se comprendre eux-mêmes puis, illuminés par leur rencontre avec un savoir, font jaillir d’eux-mêmes le geste offensant.*” *L’imaginaire*, pág. 271.

⁷⁰ Paul Guillaume 1878 – 1962.

⁷¹ Georges Dwelshauvers 1866 – 1937.

⁷² Henri Piéron 1881 - 1964

que quiseram reproduzir a figura registraram movimentos ou observações na memória e, quando formaram uma consciência imaginante da figura, os movimentos esboçados serviram de base para a imagem (*Idem*, p. 104). De acordo com Sartre, se ficarmos de olhos abertos e olharmos o dedo indicador da mão direita que descreve no ar curvas e figuras geométricas, por um momento será possível ver essas curvas na ponta do dedo. É possível notarmos uma espécie de rastro onde o indicador não está mais. Sartre pretende com isso mostrar que as posições por onde o dedo passou não são tomadas como sucessivas e isoladas, e sim como um presente concreto, no qual cada uma delas estão intimamente unidas. Husserl denomina essas intencionalidades particulares que, a partir de um “agora” vivo e concreto, dirigem-se ao passado imediato para retê-lo e ao futuro imediato para captá-lo são como “retenções” e “protensões”⁷³ (*Idem, Ibidem*).

A retenção constitui a continuidade do movimento, porém não é em si mesma uma imagem. É uma intenção vazia que se dirige à fase do movimento que acaba de desaparecer. É um saber centrado na sensação visual presente e que faz esse agora aparecer como sendo também um depois. E a protensão é uma espera que produz a mesma sensação como sendo um antes: “eu espero uma sensação visual produzida por um movimento de meu indicador a partir de uma posição definida”⁷⁴. Retenção e protensão constituem o sentido da impressão visual presente. Por exemplo, a trajetória do dedo indicador, o caminho que o dedo percorreu vagamente, tanto aquele que tem a percorrer. Logo, o caminho percorrido apresenta-se sob um vago rastro produzido pela persistência de impressões sobre a retina (*Idem*, p. 106).

Protensão e retenção visam as impressões da visão, o que faz com que não se tenha uma persistência cinestésica quando ela se apaga. Se com os olhos fechados tentarmos executar com o dedo movimentos análogos aos do experimento anterior, as impressões cinestésicas não irão aparecer, a impressão visual desaparece juntamente com a sensação cinestésica. O que surge na consciência é a trajetória do movimento como uma forma prestes a se constituir (*Idem*, p. 107). Ao fazer, por exemplo, um oito com o indicador, o que aparece

⁷³ Esses termos designam “a característica do presente pelo qual ele retém o passado imediato e antecipa o futuro imediato”. J. Toussaint Desanti. *Introduction à la phénoménologie*. Gallimar, Pairs, 1994. Pág. 170., apud GUIGOT, André. *Sartre*. J Vrin, Paris, 2007. Pág 56, nota 03. (Tradução Própria). «*le caractère du présent par lequel il retient le passé immédiat et antecipe le futur immédiat*».

⁷⁴ O Imaginário, pág. 106. “*J’attends une sensation-visuelle-produite-par un mouvement-de-mon-index à partir d’une position définie.*” *L’imaginaire*, pág. 149.

é esse oito prestes a se formar, essa forma surge na ponta dos dedos como uma figura visual. Mas essa figura visual não é dada por sensações visuais, ela apresenta-se como algo possível de ser visto na ponta dos dedos se abrisse os olhos. Assim, poderíamos até dizer que o movimento evoca a imagem, mas Sartre sinaliza que não é aceitável tomar esse discurso (*Idem, Ibidem*), pois a imagem é diretamente apreendida na ponta do dedo indicador. Se tomamos isso por verdadeiro, as sensações cinestésicas deveriam subsistir ao lado da imagem, mas essas sensações são engolidas por ela ao ponto de, ao tentar realizar um esforço para reencontrá-las, o seu aparecimento implica em um desaparecimento da imagem. Isso já seria o suficiente para afirmarmos que as impressões cinestésicas seriam como substituto analógico da forma visual, uma vez que isso já foi observado com o papel do movimento ocular nos desenhos esquemáticos. Além disso, a imagem persiste quando o movimento acaba, ela sobrevive a última impressão cinestésica e permanece por alguns instantes. As impressões que formam a percepção do movimento não são dadas todas ao mesmo tempo, elas aparecem uma após a outra e nenhuma dá-se como um conteúdo isolado, mas se apresentam como o estado atual do movimento. “Se os atos visam apenas reter e prever os estados que desapareceram ou que virão do movimento sob suas formas de impressões cinestésicas, teremos no fim das constas uma percepção cinestésica⁷⁵”. Porém, de modo geral, o que acontece são as impressões visuais prevalecendo sobre as vagas impressões cinestésicas. A retenção e a protensão retém e antecipam as fases desaparecidas e futuras dos movimentos sob o aspecto que teríamos se os percebêssemos com os olhos. Portanto, a retenção é uma conversão do cinestésico em visual. “Essa impressão cinestésica provida de um sentido visual funcionará, portanto, como o *analogon* de uma forma visual e quando deslizar para o passado, será sob a forma de uma impressão visual⁷⁶”. O saber retencional, apoiado na sensação presente, confere uma realidade para essa trajetória visual. De modo que, quando a última impressão tiver desaparecida, ainda restará um rastro marcado por um saber imaginante.

⁷⁵ *Idem*, pág. 108. “Se ces actes visent seulement à retenir et à prévoir les états disparus ou à venir du mouvement sous leurs formes d'impressions kinesthésiques, nous aurons, em fin de compte, une perception kinesthésique.” *Idem*, pág. 152.

⁷⁶ *Idem*, pág. 109. “cette impression kinesthésique pourvue d'un sens visuel fonctionnera donc comme analogon d'une forme visuelle et, lorsqu'elle glissera dans le passé, ce sera sous la forme d'une impression visuelle.” *Idem*, pág. 154.

As determinações de espaço puro, sendo as retas, curvas, ângulos, são impressões cinestésicas que funcionam como *analogon* e são provocadas pelo deslocamento dos globos oculares (*Idem*, p. 110).

Por isso, alguns anos atrás, quando tentávamos representar para nós mesmos um balanço animado por um movimento muito vivo, tivemos a impressão nítida de que deslocávamos levemente nossos globos oculares. Tentamos então representar de novo o balanço em movimento, ficando com os olhos imóveis. Forçamos nosso olhar a dirigir-se sobre o número da página de um livro. Então se produziu o seguinte: ou nossos olhos, apesar de nosso esforço, retomavam seu movimento, ou então não conseguíamos representar o movimento de um balanço⁷⁷.

Podemos observar que o movimento pode desempenhar o papel de *analogon* para uma consciência imaginante, a consciência visualiza as impressões cinestésicas. A forma visual pode atuar como um representante e, dessa maneira, juntamente com um saber imaginante, a impressão cinestésica permite representar o balanço e seu movimento. A consciência faz-se ou pode-se fazer uma quádrupla substituição, sendo, num primeiro momento, uma sucessão de impressões cinestésicas (ou táteis) que pode funcionar como *analogon* para uma sucessão de impressões visuais. Em segundo lugar, um movimento, como uma série cinestésica pode funcionar como *analogon* para a trajetória que o móvel descreve, um substituto analógico de uma forma visual. Em terceiro, pode funcionar como uma breve fase do movimento, uma contração de músculos o bastante para representar um movimento inteiro. E por último, o músculo que se contrai para representar o movimento nem sempre é o mesmo que entraria em ação caso o movimento intencionado como imagem acontecesse. O músculo que se contrai pode ser diferente daquele de fato que realizaria o movimento. (*Idem*, p. 112).

A impressão cinestésica, que já representava uma forma visual, pode funcionar também como representante de objetos mais complexos. Em comparação ao caso dos desenhos esquemáticos, que foi exposto no capítulo anterior, um saber cada vez mais considerável colava-se aos “movimentos simbólicos” que operávamos ao olhar um desenho. Aqui acontece o mesmo, porém, a diferença é que, no primeiro, funcionava como *analogon* através das linhas do desenho. No segundo caso essas linhas estão ausentes, e o movimento só

⁷⁷ *Idem*, pág. 113. “C’est ainsi que, il y a quelques années, comme nous tentions de nous représenter une escarpolette animée d’un mouvement assez vif, nous eûmes l’impression nette que nous déplaçons légèrement nos globes oculaires. Nous avons tenté alors de nous représenter à nouveau l’escarpolette en mouvement, en gardant nos yeux immobiles. Nous nous forçâmes doc à diriger notre regard sur le numéro d’une page de livre. Alors il se produisit ceci: ou bien nos yeux reprenaient malgré nous leur mouvement, ou bien nous ne pouvions nous représenter le mouvement de l’escarpolette.” *Idem*, pág. 161.

nos é revelado por sensações visuais (*Idem, Ibidem*). Ao formarmos uma imagem de um objeto, as impressões cinestésicas acompanharão certas contrações, deslocamentos dos órgãos, valendo então como substitutos de uma forma visual. Segue-se que há duas matérias analógicas para uma consciência imaginante, a impressão cinestésica e o objeto afetivo (*Idem, p. 113*). O substituto afetivo é transcendente, mas não exterior; ele nos dá a natureza do objeto, aquilo que ele tem de inexprimível, e o substituto cinestésico é, ao mesmo tempo, transcendente e exterior. Ele não oferece nada de muito profundo, mas é através dele que apreendemos a forma do objeto como qualidade diferenciada. É ele que “exterioriza” o objeto como imagem, que o situa, indica a sua direção, no caso, os movimentos (*Idem, Ibidem*). Esses dois tipos de *analogon* podem existir concomitantemente como correlativos de um mesmo ato da consciência. Com isso, segundo Sartre, três casos podem surgir, primeiro, o correlativo analógico do saber imaginante é o objeto afetivo, assim como no caso das imagens e rostos vistos em manchas sobre a parede. Segundo caso, o correlativo do saber é o movimento. E o terceiro caso, a imagem compreende um *analogon* afetivo que presentifica o objeto em sua natureza, e um *analogon* cinestésico o exterioriza e confere uma realidade visual, por exemplo, reconstruir uma imagem mentalmente através da realização de alguns movimentos, como interpretar um quadro de cima para baixo (*Idem, Ibidem*). Porém, ainda é preciso um ato especial da consciência para afirmar que os dois substitutos manifestam o mesmo objeto cada um à sua maneira. Ora, é a unidade da consciência que faz a unidade da imagem. Se por um lado o *analogon* afetivo torna presente o objeto, por outro, a impressão cinestésica permite dar ao objeto um lugar, um movimento (CABESTAN, 1999, p.17). Considerando esse trajeto até o momento, a partir da estrutura da imagem e da natureza do *analogon*, podemos inferir que, conforme “a semelhança do *analogon* com o objeto ausente vai diminuindo, e, em contrapartida, como o saber, a afetividade e o movimento intensificam o seu papel quando a semelhança é substituída pela equivalência” (SOUZA, 2008, p. 97). Quando o *analogon* não consegue empenhar uma relação de semelhança com o objeto intencionado, o saber (enquanto o que interpreta a matéria), e a afetividade ou movimento contribuem para que a imagem possa ser evocada, atuando como suportes para a intenção, preenchendo as lacunas da semelhança do *analogon*.

2.1 – Palavra e Imagem Mental

A palavra, do mesmo modo que a afetividade e o movimento, também desenvolve um papel na construção da imagem. Por meio dela o saber consegue sair de sua indistinção e encontrar suas qualidades. Ela realiza uma espécie de orientação e refinamento do saber que constitui a imagem. Porém, devemos nos atentar para o fato de que as palavras não são imagens (SARTRE, 1996, p. 115). É necessário distinguir imagem mental e linguagem interior. Por mais que o signo tenha o seu papel na construção da consciência imaginante, não podemos confundi-lo com a imagem, atribuindo o mesmo papel e sentido a ambos. O único fator em comum entre a consciência do signo e da imagem é que ambas visam o objeto através de outro, mas cada uma à sua maneira. Por exemplo, em um caso o fenômeno intermediário funciona como *analogon*, ele preenche a consciência em lugar de outro objeto, que está presente por procuração. Enquanto que na consciência de imagem, ela limita-se a dirigir-se sobre certos objetos que permanecem ausentes (*Idem, ibidem*). Daí que a consciência do signo pode ficar vazia enquanto a consciência de imagem conhece ao mesmo tempo um certo nada, mas também uma espécie de plenitude. Essa distinção recebe importância quando se volta para a imagem mental e para a linguagem interior. Sartre evita a confusão entre esses dois domínios. Segundo ele, os psicólogos fazem da imagem um signo mal definido, mal equilibrado, ou qualificam a linguagem interior, sendo uma espécie de “imagem verbal”, fazendo com que o signo fosse imagem e a imagem fosse signo. A pergunta de Sartre é a seguinte: “Se tenho pensamentos sobre o cavalo e se produzo durante esses pensamentos uma imagem mental de cavalo, essa imagem será um signo para meus pensamentos. Mas um signo de quê? As palavras não eram suficientes?”⁷⁸. Ao contemplar um cavalo em carne e osso, faço dele um signo para pensá-lo. Todavia, quando estamos na presença de uma imagem mental, estamos na presença de algo, mas ao mesmo tempo, estamos na presença de um nada. Tal é a característica da imagem: manifestar-se por meio de uma ausência. Ora, aceitar esta teoria da imagem-signo é cair diretamente na ilusão da imanência. É supor que a imagem mental do cavalo é um cavalo reduzido, fazendo com que a relação entre o cavalo mental e o cavalo em carne e osso só poderia ser uma relação externa, isto é, a relação entre o signo e o objeto visado. Mas o que Sartre tenta mostrar é o contrário.

⁷⁸ O Imaginário, pág. 116. “*Ainsi donc, si je forme des pensées sur le cheval et que je produise au cours de ces pensées une image mentale de cheval, cette image sera un signe pour mes pensées. Mais un signe de quoi? Les mots ne suffisaient donc pas?*” L’imaginaire, pág. 165.

Há uma relação interna entre o cavalo e a sua imagem, relação de possessão gerada através do *analogon*. Assim, é o próprio cavalo que aparece à consciência. “Em todo caso, já podemos concluir que na imagem mental, a função de *analogon* não tem nada em comum com a do signo verbal na consciência da palavra”⁷⁹. É um erro confundir a consciência da palavra com a da imagem, visto que as palavras na linguagem interior não são imagens, pois, se fossem, deixariam de desempenhar o papel de signo.

Para demonstrar essa diferença, Sartre afirma que muitas vezes é falando de nosso pensamento que tomamos consciência dele. O que antes era uma “consciência de esfera”, um saber indeterminado, ganha expressão linguística. A linguagem enforma o pensamento, ao passo que a imagem mental nada ensina (*Idem*, p. 117). Logo, uma imagem não poderia dar forma ao saber, como faz as palavras. Se a linguagem pode ensinar algo, isso ocorre devido a sua exterioridade. Por conseguinte, uma frase enquanto imagem irá carecer de resistência e precisão. A imagem se modifica conforme o nosso saber, e devido essa falta de resistência, o saber permanece mais ou menos indiferenciado. Seja ela mental ou não, a imagem representa uma consciência plena, por outro lado, a consciência do signo é vazia, a intencionalidade da significação visa outro objeto que só está ligado ao signo por uma relação externa. “Assim, uma frase enquanto imagem nunca é uma frase completa, [...] e, reciprocamente, uma frase da linguagem dita “interior não poderia ser uma imagem: um signo conserva sempre uma certa exterioridade”⁸⁰. Isso permite a consciência de signo preencher-se, entrar como estrutura em uma nova síntese, tanto na percepção quanto na imagem.

Na consciência imaginante, o saber ao entrar em composição com a afetividade sofre uma degradação, isso faz com que ele se preencha, e mesmo assim, as palavras às quais poderiam estar ligadas não desaparecem. As palavras vão empenhar o seu papel formando as articulações do saber, fazendo com que ele saia de uma indistinção e consiga encontrar no *analogon* uma pluralidade de qualidades (*Idem*, p. 118). No entanto, é possível obter imagens sem palavras quando elas são indispensáveis, mas como todo saber se exprime por palavras, toda imagem carrega consigo uma tendência verbal. Quando a palavra é dada à consciência

⁷⁹ *Idem*, pág. 116. “En tout cas, nous pouvons conclure dès à présent: dans l’image mentale, la fonction de l’analogon n’a rien de commun avec celle du signe verbal dans la conscience du mot.” *Idem*. Pág. 166.

⁸⁰ *Idem*, pág. 117. “Ainsi une phrase en image n’est jamais une phrase complète, [...] et réciproquement une phrase du langage dit «interieur» ne saurait être une image : le signe garde toujours une certaine extériorité.” *Idem*, pág. 167.

imaginante, ela se integra ao *analogon* numa síntese do objeto transcendente. Por exemplo, quando percebemos a lua e pensamos na palavra “lua”, essa palavra é colada ao objeto percebido como uma de suas qualidades. Além disso, se produzirmos uma consciência imaginante de lua, a palavra cola-se à imagem (*Idem, Ibidem*). Mas, isso não significa afirmar que a palavra sempre funcionará como um *analogon*, dado que, a palavra conserva sua função de signo. Assim, ao produzir a consciência imaginante de lua, isso faz com que a palavra lua possa dar-se manifestando uma qualidade real do objeto, no caso, a qualidade de ser lua. A palavra pode conferir a imagem uma exterioridade. Portanto, “se chamamos de imagem o sistema total da consciência imaginante e de seus objetos, é falso dizer que a palavra junta-se a esse sistema exteriormente: ela está dentro”⁸¹.

2.2 – Aparição do objeto na Imagem Mental

Assim como a percepção, a imagem pode definir-se como a relação entre um objeto e uma consciência (*Idem*, p. 119). Conhecendo a natureza do *analogon* em sua forma e matéria, observamos que a imagem mental é marcada por uma ausência, contudo, ela se apresenta como presença por meio de um suporte. Porém, cabe investigarmos como o objeto aparece para a consciência imaginante.

“Se interrogarmos as pessoas sobre as imagens, a maior parte irá declarar, quando se trata de imagens “visuais”, que eles as vêem, e quando se trata de imagens “auditivas”, que eles as ouvem. O que querem dizer com isso?”⁸². A resposta de Sartre é a seguinte: “Como a palavra ver, em sentido estrito, equivale a ver no espaço, as pessoas não poderiam dizer que as imagens lhes são dadas pelos olhos. Tampouco, naturalmente, pelos nervos ou centros ópticos.”⁸³. Por exemplo, se vejo uma cadeira, ela está ao lado de uma mesa, à direita de outro objeto. Já as imagens mentais não se misturam aos objetos que a cercam. Assumindo que uma

⁸¹ *Idem*, pág. 119. “*si l’on appelle image le système total de la conscience imageante et de ses objets, il est faux de dire que le mot s’y ajoute extérieurement : il est dedans.*” *Idem*, pág. 169.

⁸² *Idem, Ibidem*. “*Si l’on interroge des sujets sur leurs images, la plupart, s’il s’agit d’images dites «visuelles» qu’ils les voient. S’il s’agit d’images «auditives» qu’ils les entendent. Que veulent ils dire?*” *Idem*. Pág. 170.

⁸³ *Idem*, pág. 120. “*Comme le mot «voir» pris au sens plein équivaut à «voir dans l’espace», les sujets ne sauraient vouloir dire que les images leur seront données par les yeux. Ni non plus, naturellement, par les nerfs ou les centres optiques.*” *Idem*, pág. 171.

imagem não está localizada num espaço real, mas irreal, a expressão “eu vejo uma imagem mental” só pode ser tomada no sentido em que a consciência possui um conteúdo psíquico composto por sensações visuais. Por exemplo, ao ver uma imagem de um cachorro, esses conteúdos psíquicos seriam compostos pela cor do pêlo, forma do corpo, e etc. (*Idem*, p. 120). A consciência imaginante é consciência de um objeto como imagem e não consciência de uma imagem (*Idem, Ibidem*). Mas, se formamos uma consciência reflexiva, sobre essa consciência imaginante aparecerá uma crença na existência da imagem na qual é possível dizer que se tem uma imagem do cachorro. Afirmar “eu tenho uma imagem” significa dizer que diante da consciência temos um objeto que funciona como substituto da coisa. Se a crença se limitasse apenas a isso, diríamos que esse objeto é o *analogon*, mas a consciência reflexiva coloca a imagem como se fosse um quadro (*Idem, Ibidem*). Isso significa que, a consciência imaginante visa o objeto enquanto tal. Ela visa o cachorro em sua natureza sensível, com suas qualidades próprias, como cor, sexo, raça. Por outro lado, o cachorro, está presente, visado em sua realidade afetiva, e é sobre essa presença que a intencionalidade do saber apreende as qualidades dos objetos.

Alain afirma que:

Muitos têm em sua memória, como eles dizem, a imagem do Pantheon e fazem com que se assemelhe ao que lhes parece. Peço que contem as colunas que sustentam a fachada; ora, não apenas não podem contá-las, mas nem sequer tentam. Ora essa é a mais simples operação do mundo, já que tem o Pantheon real diante dos olhos. O que é que veem então quando imaginam o Pantheon? Veem alguma coisa?⁸⁴

O que Sartre quer enfatizar com isso é a característica paradoxal da imagem, no caso, as colunas, que são objetos impossíveis de contar. Ocorre é que o objeto da imagem se apresenta de uma maneira muito particular, diferente da percepção. O saber na consciência imaginante visa o objeto em sua exterioridade, composto por partes justapostas, enquanto que, e a afetividade coloca o objeto como um todo indiferenciado (*Idem*, p. 122). Na percepção, por sua vez, cada detalhe é visto de modo separado, toda coisa se dá como sendo o que ela é,

⁸⁴ Alain, *Système des beaux-arts*, pág. 342, apud SARTRE, 1940, p. 174 “*Beaucoup, ils disent, dans leur mémoire l'image du Panthéon et la font aisément paraître, à ce qu'il leur semble. Je leur demande de bien vouloir compter les colonnes qui portent le fronton ; or, non seulement ils ne peuvent les compter mais ils ne peuvent même pas l'essayer. Or cette opération est la plus simple du monde, dès qu'ils ont le Panthéon réel devant les yeux. Que voient-ils donc, lorsqu'ils imaginent le Panthéon ? Voient-ils quelque-chose ?*”. O Imaginário, pág. 122 Tradução: Duda Machado.

assim, o objeto ocupa uma posição no tempo e no espaço, com suas qualidades determinadas a partir do princípio de individuação (*Idem*, p. 124). Todavia, o objeto da imagem não segue o princípio da individuação. “Os “objetos irrealis”, privados de toda forma de particularidade, aparecem, portanto, sem detalhes”⁸⁵.

Assim, é possível haver conflitos entre o saber e a afetividade na consciência imaginante. A generalidade que o objeto é visado pelo saber não é a mesma que aparece no *analogon* afetivo. Sartre usa Pierre como exemplo. Sua intenção pode visar Pierre tal qual o viu pela manhã; a dimensão afetiva pode demonstrar por meio do *analogon* o Pierre que lhe apareceu durante toda semana (*Idem*, p. 125). Porém, com a junção dessas duas intencionalidades, o que lhe apareceu foi o Pierre da última semana como sendo aquele que foi visto pela manhã. Os traços que marcaram a aparição durante a semana se dão como presentes agora. “A tristeza que o marcava no começo da semana, o mau humor que o tomava tão desagradável ainda ontem, tudo isso é condensado no *analogon* afetivo, e, portanto, tudo se dá como sendo o Pierre desta manhã.”⁸⁶. O objeto da imagem é Pierre em Berlin, mas a imagem que se tem é ele em sua casa. O saber visa o objeto através do que o *analogon* fornece. O saber é uma crença de achar que o objeto está desta ou daquela maneira.

Além disso, a imagem não obedece também ao princípio de identidade. É possível observamos casos no qual temos a imagem de um rosto e nos perguntamos onde que o vimos antes, mas não conseguimos saber. Trata-se para Sartre de uma “contaminação de rostos” na qual só damos conta que havia dois rostos em estados indiferenciados (*Idem, Ibidem*). Isso acontece porque o saber visa um objeto, mas a afetividade pode fornecer um *analogon* que é válido para vários objetos, gerando assim equivalências inesperadas. Um mesmo conteúdo afetivo pode apresentar uma pluralidade de coisas. Os rostos estavam presentes um através do outro devido a sua semelhança, gerando uma contaminação no princípio de identidade. (*Idem*, p. 127).

⁸⁵ BREEUR, Roland. *Autour de Sartre, La conscience mise à nu*. Pág. 138. “Les «objets irréels», privés de toute forme de particularité, apparaissent donc sans détails” (Tradução própria).

⁸⁶ O Imaginário, pág. 125. “Cette tristesse qu’il a eue au début de la semaine, cette mauvaise humeur qui le rendait hier. Si désagréable, tout cela est condensé dans l’analogon affectif et pourtant tout se donne comme étant le Pierre de ce matin.” L’imaginaire, pág. 178.

A imagem é o intermediário entre o conceito e a percepção (quase-observação), ela nos dá o objeto em seu aspecto sensível, mas de modo que não pode ser perceptível. Na imagem, o que tentamos reencontrar não é um aspecto isolado de uma pessoa, mas a própria pessoa em uma síntese de suas características. “Por exemplo, o sorriso de Pierre que represento para mim neste momento não é nem seu sorriso de ontem à noite, nem seu sorriso de hoje pela manhã. Não se trata mais de um conceito, mas de um objeto irreal que reúne uma síntese invariável os vários sorrisos que duraram e desapareceram”⁸⁷. Aquilo que na percepção é sucessivo, na imagem é simultâneo. O objeto da imagem é dado de uma vez pela experiência intelectual e afetiva.

Sartre confere à imagem um estatuto em que, ela não é uma sensação renascente, mas uma estrutura essencial da consciência, uma função psíquica, afirmando assim a existência de uma classe de objetos da consciência, os objetos imaginários. “A imagem representa um certo tipo de consciência absolutamente independentemente do tipo perceptivo e, correlativamente, um tipo de existência *sui generis* para seus objetos”⁸⁸.

⁸⁷ *Idem*, pág. 172. “Par exemple le sourire de Pierre, que je me représente en ce moment, n’est ni son sourire d’hier soir, ni son sourire de ce matin. Il ne s’agit pas non plus d’un concept mais d’un objet irréel qui ramasse en un synthèse invariable les divers sourires qui ont duré et qui ont disparu.” *Idem*, pág. 249.

⁸⁸ *Idem*, pág. 128. “L’image représente un certain type de conscience absolument indépendant du type perceptif et, corrélativement, un type d’existence *sui generis* pour ses objets.” *Idem*, pág. 183.

3 – CONSCIÊNCIA IMAGINANTE E OBJETO ESTÉTICO

Jean-Paul Sartre, apoiado nas teorias da fenomenologia e no conceito de intencionalidade de Husserl, buscou reformular a forma de pensarmos a imagem. Ele afirma que a tradição cometeu erros quando tratou sobre esse assunto, pois estabeleceu uma “metafísica ingênua” da imagem, na qual a imagem de um objeto é uma espécie de pequeno objeto na consciência. Em oposição a isso, através da intencionalidade, Sartre garante um caráter de atividade para a consciência, como vimos no desenvolver da investigação. Assim, de acordo com ele, a consciência deve ser dotada de certas características para poder imaginar, além do que, imaginar não é uma especificação contingente e metafísica da essência “consciência”, essa característica é própria de sua natureza. Para Sartre “é tão absurdo conceber uma consciência que não seria capaz de imaginar quanto conceber uma consciência que não pudesse efetuar o cogito”⁸⁹.

Percorremos até o momento um caminho que investigamos a consciência imaginante, a construção da imagem mental e a natureza do *analogon*. “A consciência imaginante apresenta-se, portanto, como um esforço que monopoliza tudo o que me relaciona ao presente (os afetos, cinestesia, o saber, etc.) para chegar a algo intuitivo. Isto é o que Sartre chama “*analogon*”⁹⁰. Além disso, observamos que, quando nos referimos à consciência imaginante, uma característica fundamental para a consciência poder formar imagens é o seu caráter negativo. Pois, diferente da concepção tradicional da imagem, Sartre afirma que a existência de um objeto para a consciência corresponde noeticamente em uma posição de existência (SARTRE, 1996, p. 235). Isso faz com que o objeto tomado como imagem seja distinto do objeto apreendido como real. Por exemplo, ao formar a imagem de um amigo, a consciência imaginante encerra uma certa posição de existência enquanto ele está em outro lugar. Essa ausência, esse nada essencial do objeto da imagem é o que permite diferenciá-lo dos objetos da percepção. Quando lidamos com a percepção, a partir dos elementos dados pelo objeto visado, também é revelado outras características dele mesmo. A consciência parte do que já

⁸⁹ O Imaginário, pág. 245. “*Il est aussi absurde de concevoir une conscience qui n’imaginerait pas que de concevoir une conscience qui ne pourrait effectuer le cogito.*”, L’imaginaire, pág. 361.

⁹⁰ BREEUR, Roland. *Autour de Sartre, La conscience mise à nu*. Pág. 132. “*La conscience imageante se présente donc comme un effort qui monopolise tout ce qui me rapporte au présent (les affects, les kinesthèses, le savoir, etc.) afin d’arriver à quelque chose d’intuitif. C’est ce que Sartre appelle «l’analogon»*”. (Tradução própria).

tem, daquilo que o objeto já a ofereceu e dirige-se para aquilo que a intuição ainda não descobriu. Por exemplo, observamos alguns arabescos em um tapete, eles não se revelam ao todo, dado que algumas de suas partes estão ocultas pelos móveis, mas a consciência os apreende como existindo presentemente, ainda que seja velado (não ausentes). “Eu percebo os começos e as terminações dos arabescos escondidos (que aparecem na frente e atrás da poltrona) como continuando sob os pés dessa poltrona. Portanto, é pela maneira com a qual apreendo o dado que eu coloco como real aquilo que não é dado”⁹¹. Por outro lado, no ato imaginativo, ao querer imaginar esses mesmos arabescos escondidos, a consciência dirige-se para eles e os isola. Nesse caso, a consciência não os apreende como constituindo o sentido da coisa da realidade percebida, mas os apreende neles mesmos. “Certamente existem lá embaixo sob a poltrona, e é para baixo que viso, mas, como precisamente eu os viso ali onde eles não sado dados para mim, capto-os como um nada para mim. Assim, o ato imaginativo é simultaneamente constitutivo, isolador e aniquilador”⁹². Logo, a condição essencial para que uma consciência possa formar imagens é que ela tenha a possibilidade de colocar uma tese de irrealidade (*Idem*, p. 238). Só imagino algo que não está dado na percepção. Isso implica que, para uma consciência poder imaginar, ela deve colocar o mundo em sua totalidade sintética para só então colocar o objeto imaginado fora de alcance desse conjunto. Do contrário, se a consciência fosse algo no mundo como um existente entre outros, teríamos que concebê-la como algo que só poderia conter modificações reais provocadas por ações reais, conseqüentemente, seria impossível o ato da imaginação e a construção do objeto estético. Sartre, ao colocar para a consciência a possibilidade de negação como sua condição, introduzindo a tese de irrealidade, mostra que ela é capaz produzir algo que não é estritamente real. Através da “nadificação” o mundo se constrói como totalidade. Dessa maneira, a consciência coloca a realidade como um conjunto sintético para ficar livre em relação a ela. Uma superação do real que implica em sua própria liberdade (*Idem*, p. 240). O irreal é produzido fora do mundo através de uma consciência que permanece no mundo de forma livre, isto é, com a faculdade de imaginar.

⁹¹ O Imaginário, pág. 235. “*Je perçois les débuts et les terminations des arabesques cachées (lesquelles du fauteuil), comme se continuant sous les pieds de ce fauteuil. C’est donc dans la manière dont je saisis le donné que je pose comme réel ce qui n’est pas donné*”, *L’imaginaire*, pág. 347.

⁹² *Idem*, pág. 239. “*Certes elles existent réellement là-bas que je les vise mais, comme précisément je les saisis comme un néant pour moi. Ainsi l’acte imagitatif est à la fois constituant, isolant, et anéantissant.*”, *Idem*, pág. 349.

Tomar a consciência como algo estando totalmente enredada no existente sem a possibilidade de apreender outra coisa a não ser o existente é retirar a condição de abertura do real frente as suas possibilidades de investigação e interpretação. Além disso, principalmente a arte estaria bloqueada, seja para o artista ou espectador. Visto que o objeto estético tem seu caráter ontológico dado como um irreal (*Idem*, p. 245), a obra de arte está para além daquilo que podemos perceber, pois possui um sentido que não é captado pela percepção, mas sim pela imaginação.

Do mesmo modo que para a consciência formar imagens é preciso colocar uma tese de irrealidade, isso se aplica também ao objeto estético, em razão de que ele é apreendido quando se tem um distanciamento do real. De acordo com André Guigot, “Se a consciência imaginante é derivada da faculdade de negar que seria integral, a definição de obra de arte como sendo um irreal é, segundo esta perspectiva, necessária”⁹³. Utilizando o exemplo do retrato de Carlos VIII, Sartre afirma que: “basta considerar por um momento o que se produz quando apreendo o retrato de Carlos VIII como imagem de Carlos VIII. De uma só vez, eu cesso de considerar o quadro na medida em que faz parte de um mundo real. Não há possibilidade de que o objeto percebido no quadro seja suscetível de ser alterado pelas mudanças do meio que o envolve.”⁹⁴ Isso acontece porque o quadro enquanto tela, em sua materialidade física, faz parte de um conjunto espaciotemporal diferente de Carlos VIII enquanto imagem no quadro. Carlos VIII imagem não pode ser submetido as modificações da “realidade”, como por exemplo, mudanças de iluminação. Mas isso não significa que não possamos agir sobre ela, por exemplo, iluminar o um lado do rosto de Carlos VIII, porém essa modificação só pode ser realizada no imaginário⁹⁵. “A iluminação desse rosto, com efeito, foi, de uma vez para sempre, fixada no irreal pelo pintor. É o sol irreal – ou a vela irreal que foi colocada pelo pintor a esta ou aquela distância do rosto pintado – que determina o grau de

⁹³ GUIGOT, André. SARTRE. Pág. 82 “*Si la conscience imaginante est comme la dérivée dont la faculté de nier serait l’intégrale, la définition de l’œuvre d’art comme étant un irréel est de ce point vue nécessaire.*” (Tradução própria).

⁹⁴ O Imaginário, pág. 238. “*Il suffit de considérer un moment ce qui se produit lorsque je saisis le portrait de Charles III comme image de Charles VIII. D’un seul coup je cesse de considérer le tableau en tant qu’il fait partie d’un monde réel. Il ne se peut plus que l’objet perçu sur le tableau soit susceptible d’être altéré par le changements du milieu qui l’entoure.*”, *L’imaginaire*, pág. 351.

⁹⁵ “O mundo imaginário é inteiramente isolado, só posso entrar nele irrealizando a mim mesmo”. *Idem*, pág. 174. “*le monde imaginaire est entièrement isolé, je ne puis y entrer qu’en m’irréalisant.*”, *Idem*, pág. 253.

iluminação da bochecha”⁹⁶. O máximo que uma projeção de luz real pode fazer é iluminar a parte do quadro que corresponde a bochecha, mas essa luz estaria iluminando o quadro enquanto sua materialidade. O mesmo ocorre se por acaso o quadro queimar, não é Carlos VIII que queima, mas o objeto material que serve de *analogon* para a manifestação do objeto enquanto imagem (*Idem*, p. 239).

Logo, posicionar-se diante de uma obra enquanto objeto estético exige um posicionamento da consciência a ponto de colocar aquilo que não é intencionado como um pano de fundo, nadificando a realidade, alcançando a imagem enquanto um irreal.

Diante de um quadro, por exemplo, podemos ter vários modos de olhá-lo. O primeiro, que viria da consciência perceptiva, perceberia as perspectivas, o jogo de sombra e luz; e o segundo, que seria a consciência imaginante, não se concentraria nessas características, mas colocaria tudo isso como pano de fundo do qual sairia o sentido do quadro, o sentido mesmo do que é visto. (SOUZA, 2010, p. 06).

“O objeto estético é por natureza não perceptível, irreal; ele não é o suporte, mas aquilo que é representado. Por exemplo, uma pintura não será apreciada pela tela, mas, unicamente pelo objeto que representa.” (DUDOGNON, 2014, p. 07). Eu não julgo o quadro pela moldura. O objeto estético somente é produzido através de uma atuação imaginante, no qual se realiza uma passagem da realidade para a irrealidade. Seja qual for, ele não se oferece apenas pela percepção, mas com a atuação imaginação. “O real é convertido em *analogon* do objeto irreal, por uma mudança de atitude da consciência, que se torna então imaginante, *irrealizante*, e aprende o objeto estético como imaginário.” (MOUTINHO, 2009, p. 306). Pelo *analogon*, a consciência imaginante procura transcender-se, estabelecendo relação com um externo, colocando seu conteúdo irreal como existente.

Considerando o exemplo do retrato de Carlos VIII, compreendemos que esse Carlos VIII era um objeto. Porém, não como o quadro, a tela, as camadas reais da pintura. Na medida em que consideramos a tela e o quadro em si mesmos, o objeto estético “Carlos VIII” não irá aparecer, porque não pode dar-se a uma consciência realizante (SARTRE, 1996, p. 245). O Objeto estético só irá aparecer no momento em que a consciência colocar o mundo real, plano perceptivo, como um pano de fundo por meio da nadificação, constituindo-se como imaginante. O retrato de Carlos VIII somente torna-se objeto de nossas apreciações estéticas

⁹⁶ *Idem*, pág. 239. “L’éclaircissement de cette joue, en effet, a été, une fois pour toutes, réglé dans l’irréel par le peintre. C’est le soleil irréel – ou la bougie irréelle qui est posée par le peintre à telle ou telle distance du visage peint – qui détermine le degré d’éclaircissement de la joue.”, *Idem*, pág. 183.

quando o apreendemos como irreal. “Somos obrigados a reconhecer que, num quadro, o objeto estético é um irreal.”⁹⁷. Isso nos ajuda a compreender muito sobre confusões feitas entre o real e o irreal da obra de arte. Sartre apresenta um exemplo no qual é comum ouvir dizer que o artista tem primeiro uma ideia enquanto imagem e, na sequência, realiza essa imagem na tela (*Idem*, p. 246). Porém, trata-se de um erro. Entre o real e o irreal temos um abismo no qual não se pode simplesmente passar de um lado para o outro. O erro de pensar assim provém de uma ideia de que o pintor pode partir de uma imagem mental e entregá-la ao público como um objeto que todos podem contempla-la (*Idem, Ibidem*). Por isso o senso comum afirma que houve uma passagem do imaginário para o real. Ora, o pintor não realizou a sua imagem mental, ele apenas constituiu um *analogon* material para que todos possam apreende-la. O que ele faz é realizar um *analogon* exterior de sua imagem mental, operando uma objetivação de sua ideia, materializando a obra em uma unidade (*Idem, Ibidem*). “Materializar não significa aqui realizar, mas ao contrário irrealizar o material pela função que se atribui.”⁹⁸. Ao criar um *analogon*, o artista busca apontar um irreal, algo que não está presente.

Não podemos deixar de notar que pintura, música, ou escultura são constituídas por matérias reais, seja a tela, o bronze, ou as vibrações no ar que formam sons. Assim, o *analogon* do objeto estético não opera apenas uma diferença em seu conteúdo, mas em sua matéria, conseqüentemente, cada obra se manifesta ao seu modo. Em uma pintura, o *analogon* se constrói através das pinceladas na tela, fazendo com que a cor objeto se transforme em objeto imaginário. A intransitividade da cor implica um espetáculo que se basta por si mesmo, pois o pintor, quando pinta uma casa, ele cria uma casa imaginária. Transportando a cor objeto para a tela, o pintor realiza um movimento de transformação, que é a produção do objeto imaginário (SARTRE, 2004, p. 10).

Na literatura e dramaturgia, tanto o romancista, quanto o poeta e o dramaturgo compartilham algo em comum, suas obras de arte constituem-se através de *analogon* verbal (SARTRE, 1996, p. 248). Contudo, ao se referir a literatura devemos realizar uma divisão entre a prosa e a poesia. Pois, mesmo se utilizando das palavras como *analogon*, a prosa as

⁹⁷ *Idem*, pág. 246. “*Nous sommes amenés à reconnaître que, dans un tableau, l’objet esthétique est un irréel.*”, *Idem*, pág. 363.

⁹⁸ SARTRE, Jean-Paul. “L’acteur”, in *Un Théâtre de Situations*. Pág. 215. “*Matérialiser ne signifie pas ici réaliser mais au contraire irréaliser le matériau par la fonction qu’on lui assigne.*” (Tradução própria).

usa como significante, enquanto que o poeta não. Ou seja, “um objeto é significante quando se visa através dele um outro objeto. Nesse caso, o espírito não presta atenção ao signo em si: ultrapassa-o em direção à coisa significada.” (SARTRE, 1972, p. 26). Para um escritor, o que torna possível seu ato de escrever são as palavras, na medida em que ele as usa como objeto para exprimir suas ideias, o escritor não usa as palavras para falar, ele fala por meio delas, e é essa ação que possibilita o movimento dos signos. “Ao falar, ultrapassamos os signos, como ultrapassamos nosso corpo” (MOUTINHO, 2009, p. 296). Deste modo, o escritor é um falador, pois na prosa, a comunicação vem em primeiro lugar, antes mesmo do caráter estético. Em oposição a isso, podemos ver a poesia, que considera a palavra como coisa e não mais como um signo. O poeta faz as palavras perderem suas características transcendentais de se remeterem aos significados, “coisificando” a palavra e negando a sua remissão ao mundo. Ele faz com que ela se torne algo em si mesmo. “Na verdade, o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos” (SARTRE, 2004, p. 13). O poeta funde o significado da palavra a ela mesma, fazendo-a adquirir um “rosto” com suas próprias características de forma e sonoridade, sendo puramente estética. “Assim, o poeta se nega a considerar a língua um instrumento [...]. Um instrumento é um meio que indica, refere-se a alguma coisa; e o que acontece no processo poético resulta numa absolutização do instrumento. A palavra perde seu caráter referencial e passa a ser a própria coisa” (BORNHEIM, 2017, p. 285). Podemos observar que o *analogon*, na literatura, é a palavra. Porém, no caso da prosa e da poesia, um permite uma remissão do significado ao mundo gerando um engajamento, enquanto que o outro não. Com isso, separando o poeta, observa-se então uma proximidade entre o prosador e o dramaturgo, pois ambos se utilizam da linguagem para se remeter a algo exterior a ela, fazem suas obras acontecerem por meio da escrita. “Ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la” (SARTRE, 2004, p. 20). O escritor é o homem que decidiu desvendar o mundo aos outros homens, fazendo com que estes assumam a sua responsabilidade. “A função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (*Idem*, p. 21). O escritor desvela o mundo e o transforma. Deste modo, o escritor e o dramaturgo estão engajados e comprometidos com esse desvendamento.

Porém, a obra teatral não tem apenas o *analogon* verbal que fica nas mãos do dramaturgo, ela também possui um tipo a mais, que garante sua especificidade e diferenciação

perante as outras artes. O teatro lança o seu ator como *analogon* dos personagens. É preciso que o ator se torne um *analogon*. Sendo suporte de um irreal, “o ator é engolido, tragado pelo irreal. Não é o personagem que se realiza no ator, mas o ator que se irrealiza no personagem”⁹⁹. No palco, o ator utiliza todo seu corpo, gestos, e sentimentos como *analogons* dos sentimentos e comportamentos de Hamlet, por exemplo. Deste modo, ele consegue irrealizar esses atos, vivendo em um mundo irreal, a ponto de que as lágrimas derramadas no palco sejam apreendidas pelo público como lágrimas de Hamlet. Mas, a relação de ator e espectador é marcada por um outro fator: o olhar ao outro. Pois aquele que se dirige ao público é um irreal. Cria-se uma distância entre espectador e personagem. Estando em distanciamento da realidade, o personagem irreal somente se comunica com aquilo que tem uma natureza em comum com a sua. “Diante do espectador está um outro sobre o qual ele não pode agir, o espectador está impotente diante da cena. Esse outro não se assemelha, todavia, àquele encontrado na vida, pois o outro que surge no teatro é “olhável”, mas não olha.” (ALVES, 2006, p. 64). Se o espectador for olhado, ele não é olhado pelo personagem, mas pelo ator. O espectador, por outro lado, se porventura quebrar todo o “espetáculo irreal” que havia criado, interrompendo a criação imaginária, passa a ver o ator sem o *analogon*, isto é, vê-lo como pessoa real. “No teatro, ‘o outro’ jamais me olha, ou se por acaso me olha, serei então o ator, e o imaginário desaparece”¹⁰⁰.

O teatro carrega a sua especificidade por meio de seu *analogon*, porém, o mesmo acontece com a música, ela tem uma forma própria de acontecer e ser apreendida pelo espectador. Para falar de música, Sartre utiliza o exemplo de ouvir uma Orquestra Sinfônica que interpreta a Sétima Sinfonia de Beethoven. “Eliminemos os casos aberrantes- e aliás, à margem da contemplação estética – em que vou “ouvir Toscanini” em sua maneira de interpretar Beethoven. De modo geral, o que me atrai ao concerto é o desejo de “ouvir a Sétima Sinfonia””¹⁰¹. O que Sartre almeja é ouvir a obra sendo executada de forma primorosa.

⁹⁹ O Imaginário, pág. 249. “*l’acteur est happé, inspire tout entier par l’irréel. Ce n’est pas le personnage qui se réalise dans l’acteur, c’est l’acteur qui s’irréalise dans son personnage.*”, L’imaginaire, pág. 351

¹⁰⁰ SARTRE, Jean-Paul. “Le style dramatique”, in *Un Théâtre de Situations*. Pág. 25. “*Au théâtre, l’autre ne me regarde jamais ou si par hasard il me regarde, c’est qu’alors l’acteur, l’imaginaire disparaît.*” (Tradução própria).

¹⁰¹ O Imaginário, pág. 249. “*Ecartons les cas aberrants – et d’ailleurs en marge de la contemplation esthétique – où je vais «entendre Toscani» dans as manière d’interpréter Beethoven. En règle générale ce qui m’attire au concert c’est le désir «d’entendre la VII Symphonie.*”, L’imaginaire, pág. 368.

Os erros de uma orquestra podem “trair” a obra. Ao ouvir a Sinfonia perfeitamente executada, o que pode acontecer, na melhor das hipóteses, é a orquestra se apagar diante da obra, revelando a composição em si mesma (SARTRE, 1996, p. 250).

Cabe então verificarmos o que seria esse estar diante da Sinfonia “em si mesma”. De acordo com o autor, a música se apresenta como um todo sintético, como algo que escapa o tempo “real”.

É evidentemente uma coisa, isto é, alguma coisa que está diante de mim, que resiste, que dura. Naturalmente, não precisamos provar que essa coisa é um todo sintético, que não existe por suas notas, mas por grandes conjuntos temáticos. [...] Para mim, quando eu escuto a Sétima Sinfonia, ela não existe no tempo, não a aprendo como um acontecimento datado, como uma manifestação artística que se desenrola na sala do teatro Châtelet a 17 de novembro de 1938.¹⁰²

Ou seja, se passassem os dias, meses, até mesmo se estivéssemos em outro lugar, diante de outro maestro regendo a VII Sinfonia, estaremos novamente diante de Beethoven. O que pode variar é a interpretação, isto é, ser melhor ou pior executada. Durante a execução de uma peça algumas pessoas preferem fechar os olhos, mostrando um total desinteresse pelo acontecimento visual, deixando-se levar apenas pelos sons. Outros preferem fixar o seu olhar nas costas do maestro ou em algum outro ponto específico, porém, mesmo assim essas pessoas não vêem o que olham. Independente do caso, o que acontece é que o maestro, a sala, a orquestra, tudo isso desaparece, não sendo intencionado pela consciência. Quando apreendemos uma música, ela não é um acontecimento que está entre as paredes do teatro onde é ouvida, e muito menos está no tempo. Ela escapa inteiramente do real, tendo o seu próprio tempo. Um tempo interno que vai da primeira nota até a nota final. (*Idem, Ibidem*). Roquentin, personagem principal do romance *A náusea* (1938), percebe essa característica da música ao ouvi-la: “nada pode interrompê-la, nada que venha desse tempo no qual o mundo despencou; cessará por si mesma no momento exato” (SARTRE, 2016, p. 38). Esses fatores determinam que a Sinfonia aconteça, mas como ausente, estando fora do nosso alcance, de modo que é impossível agir sobre ela, mudando uma nota ou outra (SARTRE, 1996, p. 250). Consequentemente, a Sinfonia somente pode ser executada como *analogon*. As notas

¹⁰² *Idem*, pág. 250. “C’est évidemment une chose, c’est-à-dire quelque chose qui est devant moi, qui résiste, qui dure. Naturellement la preuve n’est plus à faire que cette chose est un tout synthétique, qui n’existe pas par notes, mais par grands ensembles thématiques. [...] Pour moi cette «VII Symphonie» n’existe pas dans le temps, je ne la saisis pas comme un événement daté comme une manifestation artistique qui se déroule dans la salle du Châtelet le 17 novembre 1938.”, *Idem*, pág. 369.

musicais físicas permitem efetuarmos uma redução imaginante, apreendendo esses sons reais como *analogon* da obra, a transportamos para nosso tempo e realidade. A música, “não está simplesmente [...] fora do tempo e do espaço: está fora do real, fora da existência. Eu não a escuto realmente, ouço-a no imaginário”¹⁰³. A música não é contingente, ela não existe, ela simplesmente é. Nas palavras de Roquentin: “Ela não existe. É até irritante; se me levantasse, se arrancasse o disco do prato que o sustenta, e se o partisse em dois, não a atingiria. Ela está para além – sempre para além de qualquer coisa, de uma voz, de uma nota de violino” (SARTRE, 2016, p. 232). Na música, o que ocorre não é a passagem simplesmente de um mundo a outro, mas passagem da atitude realizante para a imaginante.

Ao apreender uma obra de arte, seja qual ela for, estabelecemos um contato com seu *analogon*, na qual ele nos oferece as características e especificidades da obra intencionada. Pois, em cada gênero artístico o objeto estético se manifesta ao seu modo através de seu *analogon* material, gerando assim implicações e relações diferentes com o sujeito.

3.1 – Nadificação e Alienação

De acordo com Sartre, todo artista tem uma razão para viver pela arte, que pode ser tanto um meio de fuga, quanto de conquista. Porém, existe uma escolha pela arte, na qual é anterior a todas as outras escolhas particulares. Segundo Sartre, cada percepção do homem é acompanhada pela consciência, isso faz com que a realidade humana seja “desvendante”, “o homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam” (SARTRE, 2004, p. 33). É a presença do seu ser no mundo que multiplica e estabelece as relações entre as coisas.

Somos nós que colocamos essa árvore em relação com aquele pedaço de céu; graças a nós essa estrela, morta há milênios, essa lua nova e esse rio escuro se desvendam na unidade de uma paisagem; é a velocidade do nosso automóvel, do nosso avião que organiza as grandes massas terrestres; a cada um dos nossos atos, o mundo nos revela uma face nova (*Idem*, p. 34).

Entretanto, por mais que seja o homem que estabeleça essas relações, ele sabe também que não é o produtor das coisas naturais, sendo inessencial em relação a elas. Diante disso, um dos principais motivos pela escolha da criação artística é a necessidade de se sentir essencial

¹⁰³ O Imaginário, pág. 251. “*Elle n’est pas simplement [...] hors du temps et de l’espace: elle est hors du réel, hors de l’existence. Je ne l’entends point réellement, je l’écoute dans l’imaginaire.*”, *L’imaginaire*, pág. 371.

em relação ao mundo. “Este aspecto dos campos ou do mar, este ar de um rosto, por mim desvendados, se os fixos numa tela ou num texto, estreitando as relações, introduzindo ordem onde não havia nenhuma, impondo a unidade de espírito à diversidade da coisa, tenho consciência de produzi-los” (*Idem, Ibidem*). As coisas do mundo existem enquanto seres-em-si. “Desconhecem, pois, a alteridade; não se coloca jamais como outro a não ser si mesmo; não pode manter relação alguma com o outro. É indefinidamente si mesmo e esgota-se em si-lo” (SARTRE, 1997, p. 39). Deste modo, são plenas em si, sem relações com os outros seres. Conseqüentemente, é preciso de um outro ser, que não seja Em-si, para estabelecer essas relações, isto é, um ser que seja o oposto do Em-si. E isso é feito por meio do Ser-para-si, que é pura negatividade (SARTRE, 1997, p, 38). É um ser que se lança aos outros seres numa busca por seu ser. O homem estabelece as relações entre as coisas, no entanto, a existência delas não cabe a ele. Ao ver uma pedra, por exemplo, ela só ganha significado devido ao sujeito que a observa, mas se ele cessar de vê-la, ela apenas perde o significado conferido, não sua existência. Assim, “ao perceber uma paisagem, o homem se descobre em sua importância e insignificância: essencial para o desvendamento do em-si, mas inessencial para a existência dele” (SOUZA, 2008, p. 79). Por essa razão, podemos perceber qual é o desejo do artista, ele almeja ser essencial em relação ao mundo, deseja ser uma síntese de “Em-si-Para-si”. Sendo um ser que seria seu próprio fundamento, mas não enquanto nada, enquanto ser, mantendo a translucidez da consciência, um ser-Em-si-Para-si (SARTRE, 1997, p, 140). “O artista é aquele que tenta alcançar o Em-si-Para-si através da criação: sua percepção lhe revela a inessencialidade de que tanto quer escapar, e a criação artística se apresenta com o meio de ser essencial à existência das coisas” (SOUZA, 2008, p. 80). O homem, Para-si, marcado por seu vazio, quer algo que o preencha, mas sem deixar de ser vazio, o que faz com que sua busca seja por uma síntese impossível (SARTRE, 1997, p, 140). Contudo, ele tenta realizar esse desejo por meio da criação artística: “o que faz de um escritor, escritor, é ver a criação artística como meio de se sentir essencial ao mundo: se todos os homens querem ser essenciais, os escritores são aqueles que escolhem a criação como possibilidade de chegar à essencialidade. [...] Por meio da criação artística o artista tenta ser essencial à existência do objeto” (SOUZA, 2008, p.80). O plano da percepção sendo apenas o âmbito do desvelamento e da inessencialidade, faz com que o artista busque um meio de se afirmar. Para sair desse plano “limitado” em relação à essencialidade das coisas, é preciso imaginar.

A obra de arte permite questionar a tensão entre o real e o irreal. Em *A Náusea*, romance de 1938, Roquentin percebe a contingência da realidade e, ao mesmo tempo, a arte como salvadora, pois nos momentos que ouve uma música, a náusea não o atormenta. “O que acaba de ocorrer é que a Náusea desapareceu. Quando a voz se elevou no silêncio, senti meu corpo enrijecer e a Náusea se dissipou” (SARTRE, 2016, p.38). O que acontece é que “sua consciência se desvia da existência, niiliza – ou nadifica – as circunstâncias da situação concreta, e se absorve nesse objeto inexistente, bem-ordenado, com tempo próprio, com começo e fim definidos.” (LEOPOLDO E SILVA, 2004, p. 102). Roquentin, aquém do momento estético, vai sentindo um mal-estar, que cresce até chegar a grandes proporções, gerando momentos em que as coisas adquirem um aspecto de nojo, ele sente o peso da existência e da contingência caindo sobre seus ombros. “A vida não é um romance de aventuras – descobrirá Roquentin – porque ela não depende de um narrador que articule os eventos e faça que a história vivida se produza a partir dessa articulação, o que significaria que se poderia contar com o fio da narração como suporte dos acontecimentos e como sustentáculo temporal.” (*Idem*, p. 82). Ora, o imaginário aparece para Roquentin como algo que lhe permite recuar diante do mundo e negá-lo. “O mundo contingente é inseparável da inquietude e da incerteza. Por isso, o sujeito abre para si mesmo a possibilidade de criar “seu próprio objeto”, ideá-lo liberto da contingência perceptiva” (*Idem*, p. 104). Por meio do imaginário, a arte alcança a propriedade de ser algo que não é contingente, mas, necessário. “É assim que Roquentin gostaria que fosse a sua vida: duração melódica, qualitativamente necessária, previsível e exata. Em cada momento dessa duração, pode-se esperar o que vai acontecer: a música não nos decepciona. Todos os instantes são necessariamente preenchidos; tempo e acontecimento regidos pela mesma necessidade.” (*Idem*, p. 91).

Se olharmos mais atentamente para a forma que Sartre encadeia seus argumentos em sua teoria sobre consciência imaginante e *analogon*, é possível pensar que o imaginário produz uma espécie de alienação, uma fuga da realidade. Sobre a imaginação, Sartre afirma que: “O ato de imaginação, como acabamos de ver, é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse”¹⁰⁴. Deste modo, esse objeto não está presente, não posso tocá-lo.

¹⁰⁴ O Imaginário, pág. 165. “*L’acte d’imagination, nous venons de le voir, est un acte magique. C’est une incantation destinée à faire apparaître l’objet auquel on pense, la chose qu’on désire, de façon qu’on puisse en prendre possession.*”, *L’imaginaire*, pág. 239.

“O imaginário, como já vimos, envolve o nada, se define por ser a negação explícita ou implícita da existência natural do objeto” (SOUZA, 2008, p.90).

Ora, o real é o plano da contingência, da liberdade, da situação¹⁰⁵. O imaginário, enquanto negação, é o plano da necessidade, da abstração, da fatalidade, no qual o artista seria aquele que sai da contingência e constrói uma irrealdade necessária, onde tem o controle de tudo. Esse seria o papel que a negação exerceria no imaginário, sendo um lugar de alienação do homem, um isolamento e defesa das contingências esmagadoras da existência humana para ficar num plano de necessidade, nem que para isso ele tenha que viver nesse plano irreal, uma vez que ele só pode agir de modo imaginário. Segundo Thana Mara de Souza (2008, p. 91) alguns comentadores assumem essa posição diante da imaginação e compreendem o imaginário como o lugar da alienação e da má-fé¹⁰⁶. Por meio da má-fé, o sujeito nega a si mesmo. Um dos exemplos utilizados por Sartre é o caso da mulher que vai ao primeiro encontro. Ela sabe as intenções que o homem tem a seu respeito, mas por não querer perceber isso, apenas se atenta as atitudes de respeito do companheiro (SARTRE, 1997, p, 101). Desta forma, ela nega a realidade como uma forma de evitar e fugir das responsabilidades de seus atos, e do mesmo modo o artista negaria o mundo real, buscando um refúgio no imaginário, isolando-se, e isentando-se de suas condições e responsabilidades.

No entanto, não devemos tomar a nadificação realizada pelo imaginário como uma forma de alienação e isolamento do homem ao mundo. Dado que o imaginário gera uma profunda inserção do homem no mundo, inclusive uma forma engajamento, pois a transcendência do imaginário, a sua possibilidade de negação, só é possível graças à inerência no mundo. O imaginário não é negação e afastamento do mundo senão como inerência nele.

¹⁰⁵ Nas palavras de Franklin Leopoldo e Silva: “A situação é o contexto concreto em que os sujeitos exercem a liberdade”. Sartre e o Humanismo. Editora Barcarolla, São Paulo, 2013. Pág. 40. “Denominaremos situação a contingência da liberdade no *plenum* ser do mundo, na medida em que esse *datum* que está aí somente para não constranger a liberdade somente se revela a esta liberdade enquanto já iluminado pelo fim por ela escolhido. Assim o *datum* jamais aparece ao Para-si como existente bruto e Em-si; ele se descobre sempre como motivo, já que só se revela à luz de um fim que o ilumina. Situação e motivação se identificam”. SARTRE, Jean-Paul. O Ser e o Nada, pág. 600, Tradução: Paulo Perdigão. L'Être et Le Néant, pág. 532.

¹⁰⁶ Não iremos neste trabalho abordar amplamente o conceito de má-fé, mas cabe uma explicação do que ele seria em relação ao conceito de mentira. A mentira é quando o mentiroso está a par da verdade que esconde, ele mente para o outro. Já a má-fé tem a mesma estrutura do que a mentira, porém, a consciência afeta a si mesma de má-fé, o sujeito esconde a verdade de si mesmo, não se tem uma dualidade de enganador e enganado. Se na mentira mente-se para outro, mas consciente da verdade, na má-fé, mente-se a si mesmo, colocando a consciência na própria ilusão de verdade. SARTRE, Jean-Paul. O Ser e o Nada, pág. 93-94, Tradução: Paulo Perdigão. L'Être et Le Néant. pág. 82-84.

“Chamaremos “situações” os diferentes modos imediatos de apreensão do real como mundo. Podemos dizer assim que a condição essencial para que uma consciência imagine é que ela esteja “em situação no mundo”, ou mais brevemente, que ela “esteja-no-mundo”¹⁰⁷. É o ser-no-mundo, apreendido como realidade concreta e individual da consciência, que serve de motivação para a constituição do objeto irreal cuja natureza é circunscrita por essa motivação. A situação da consciência não deve aparecer como uma pura e abstrata condição de possibilidade para todo imaginário, mas como motivação concreta e precisa da aparição de tal imaginário particular. “Assim, ainda que, pela produção do irreal, a consciência possa parecer momentaneamente libertada do seu “estar-no-mundo”, é ao contrário, esse “estar-no-mundo” que constitui a condição necessária da imaginação”¹⁰⁸.

Por conseguinte, a arte enquanto produto da imaginação, coloca todo o plano perceptivo num pano de fundo, mas isso não quer dizer que se aliene. “A percepção – esfera da moral – encontra-se aqui como pura positividade, enquanto a imaginação – esfera da arte – é pura negatividade, é um movimento que nega o que é percebido para, a partir da negação, criar um outro mundo, um “mundo” irreal” (SOUZA, 2010, p. 89). Porém, há uma separação entre esses dois domínios. Em *O imaginário*, Sartre afirma que é um erro confundir moral e estética, pelo fato de que, enquanto a beleza está no plano irreal, os valores morais estão no mundo concreto, “[...] a beleza extrema de uma mulher mata o desejo de tê-la”¹⁰⁹. Não podemos nos colocar no plano estético, no qual admiramos sua beleza e, ao mesmo tempo, no plano realizante, “pois o desejo é um mergulho no coração da existência no que ela tem de mais contingente e absurdo”¹¹⁰. Entretanto, isso não quer dizer que o plano estético não possa incorporar o plano ético ou moral. “O fato da arte ser obra do imaginário e a moral ser obra da percepção não implica pensar que uma não se relaciona com a outra. Mesmo que uma consciência seja irreduzível a outra, uma pode motivar o aparecimento da outra e se voltar

¹⁰⁷ O Imaginário, pág. 241. “*Nous appellerons «situations» les différents modes immédiats d’appréhension du réel comme monde. Nous pourrions dire alors que la condition essentielle pour qu’une conscience imagine c’est qu’elle soit «en situation dans le monde» ou plus brièvement qu’elle «soit-dans-le-monde».*” *L’imaginaire*, pág. 355.

¹⁰⁸ *Idem*, pág. 242. “*Ainsi, quoique, par la production d’irréel, la conscience puisse paraître momentanément délivrée de son «être-dans-le-monde», c’est au contraire cet «être-dans-le-monde» qui est la condition nécessaire de l’imagination.*” *Idem*, pág. 356.

¹⁰⁹ *Idem*, pág. 252. “*l’extreme beauté d’une femme tue le désir qu’on a d’elle.*” *Idem*, pág. 372.

¹¹⁰ *Idem, Ibidem.* “*car le désir est une plongée au coeur de l’existence dans ce qu’elle a de plus contingent et de plus absurde.*” *Idem, Ibidem.*

para ela” (SOUZA, 2010, p. 90). Quando o imaginário nega o real, essa negação gera uma intervenção sobre o mesmo. “Pois uma imagem não é o mundo negado, pura e simplesmente, ela é sempre o mundo negado de um certo ponto de vista, exatamente aquele que permite colocar a ausência ou a inexistência de um determinado objeto que será presentificado “enquanto imagem””¹¹¹. A negação não é feita de modo abstrato. Por exemplo, para que um centauro apareça como irreal, é necessário que o mundo seja tomado como um mundo onde centauros não existem, mas não somente isso, são necessárias que as motivações da consciência “presentifiquem um centauro”. Além do mais, podemos aqui observar essas motivações como a ação do saber e da afetividade, a síntese afetivo-cognitiva que constitui a estrutura da imagem. “Para a consciência, há muitas outras maneiras de ultrapassar o real para fazer dele um mundo: essa ultrapassagem pode ser feita a princípio pela afetividade ou pela ação”¹¹². O sujeito parte de sua situação-no-mundo, de um ponto de vista, para construir o irreal. A criação imaginária não é arbitrária. Estabelece-se uma relação entre o real e o imaginário. O plano da moral com o estético. Assim um completa o outro e se sustentam.

O ato imaginário, ao negar o real ultrapassa-o, mas conserva-o como *analogon*, permitindo assim um retorno constante. Ultrapassar em direção ao imaginário não é um abandono da realidade. Ao olharmos uma fotografia, a intencionalidade da consciência se dirige para o imaginário, porém, a fotografia enquanto *analogon* material permanece ali, servindo de apoio, sustentação e enriquecimento da construção irreal. “Não olhamos a foto apenas uma vez. Voltamos a ela várias vezes para recordar mais elementos, seja o dia, ou determinada expressão da pessoa que nem nos lembrávamos mais...” (SOUZA, 2010, p. 90). Sempre que olhamos a foto, vamos acrescentando mais detalhes, o *analogon* da fotografia permite esse alcance do imaginário, mas também um constante retorno ao real, gerando um novo olhar para o irreal, com mais detalhes. Deste modo, por mais que a imaginação realize uma negação da realidade e permita o artista se realizar no imaginário, a arte também faz com que ele desenvolva um olhar mais atento ao mundo que nega no interior do movimento dialético entre real e irreal, percepção e imaginação. “Naturalmente, a aparição da imagem

¹¹¹ O Imaginário, pág. 240. “*Car une image n’est pas le monde nié, purement et simplement, elle est toujours le monde nié d’une certain point de vue, précisément celui qui permet de poser l’absence ou l’inexistence de tel objet qu’on présentifiera «en image».*” L’imaginaire, pág. 354.

¹¹² *Idem*, pág. 241. “*Il y a en effet, pour la conscience, bien d’autres façons de dépasser le réel pour en faire un monde : le dépassement peut se faire et doit se faire d’abord par l’affectivité ou par l’action.*” L’imaginaire, pág. 355.

exige que as percepções particulares se diluam no conjunto sincrético mundo e que esse conjunto recue. Mas é precisamente o recuo do conjunto que o constitui como fundo, esse fundo sobre o qual a forma irreal deve destacar-se”¹¹³. Se o imaginário, num primeiro momento, precisa da imaginação para negar e superar o que é visto, a recíproca também é verdadeira, a percepção precisa do imaginário.

Toda situação concreta e real da consciência no mundo está impregnada de imaginário na medida em que se apresenta sempre como uma ultrapassagem do real. Disso não se pode inferir que toda percepção do real deva inverter-se em imaginário, mas sim que a consciência está sempre “em situação” porque é sempre livre, para ela há sempre e a cada instante uma possibilidade concreta de produzir o irreal¹¹⁴.

Somente por meio do imaginário é possível abstrair aquilo que não é visto pela percepção, indo em direção ao que é implícito no real. “Entre a imagem e o real se estabelece uma dupla relação, um circuito que aumenta o próprio sentido do real e permite uma inserção recíproca entre o mundo e eu. Porque à medida que ultrapasso o real, assumo-o como este mundo em relação ao que este imaginário é uma falta”¹¹⁵. A relação entre a consciência perceptiva e imaginante ocorre de modo em que uma precisa da outra para acontecer. O plano estético, portanto, desdobra-se do plano ético, assim como o imaginário ancora-se no real.

Todo imaginário aparece “sobre o fundo do mundo”, mas, reciprocamente, toda apreensão do real como mundo implica uma ultrapassagem velada em direção ao imaginário. Toda consciência imaginante mantém o mundo como fundo nadificado do imaginário, e, reciprocamente, toda consciência do mundo chama e motiva uma consciência imaginante apreendida como resultante do sentido particular da situação¹¹⁶.

¹¹³ O Imaginário, pág. 242. “*Naturellement l'apparition de l'image exige que les perceptions particulières se diluent dans l'ensemble syncrétique monde et que cet ensemble recule. Mais c'est précisément le recul de l'ensemble qui le constitue comme fond, ce fond sur lequel la forme irréal doit se détacher.*” L'imaginaire, pág. 356.

¹¹⁴ *Idem*, pág. 243. “*toute situation concrète et réelle de la conscience dans le monde est grosse d'imaginaire en tant qu'elle se présente toujours comme un dépassement du réel. Il ne s'ensuit pas que toute perception de réel doive s'inverser en imaginaire, mais comme la conscience est toujours «en situation» parce qu'elle est toujours libre, il y a toujours et à chaque instant pour elle une possibilité concrète de produire de l'irréel.*” *Idem*, pág. 358.

¹¹⁵ BREEUR, Roland. *Autour de Sartre, La conscience mise à nu*. Pág. 146. “*Entre l'image et le réel s'établit comme un double rapport, un circuit qui épaissit le sens même du réel et permet une insertion réciproque entre le monde et moi. Car à mesure que je dépasse le réel, je l'assume comme ce monde par rapport à quoi cet imaginaire est un manque.*” (Tradução própria).

¹¹⁶ O Imaginário, pág. 245. “*Tout imaginaire paraît «sur fond de monde», mais réciproquement toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire. Toute conscience imageante maintient le monde comme fond néantisé de l'imaginaire et réciproquement toute conscience du monde appelle et motive une conscience imageante comme saisie du sens particulier de la situation.*” L'imaginaire, pág. 361.

Isto é, “a consciência realizante envolve sempre uma ultrapassagem em direção a uma consciência imaginante particular que é como avesso da situação e em relação à qual a situação se define”¹¹⁷. Por exemplo, quando desejamos tornar presente a imagem de algum amigo que não está presente no momento, a situação se organiza e define como um “estar-no-mundo” de modo que esse amigo não seja dado no momento, não esteja presente. Assim, essa pessoa (ausente) é o que faz a totalidade se organizar e ser ultrapassada em direção ao irreal, já que a situação nesse caso se definiu a partir de sua ausência. Mas, se ela estivesse presente, pelo menos ou visada a partir de intenções vazias como ouvir a sua voz, ou seu caminhar atrás da porta, isso também faria parte da situação, contudo, ela se organizaria de outro modo. Logo, ele seria presentificado e não constituído irrealmente (SARTRE, 1996, p. 244). “A imaginação não é mais estritamente o contrário da percepção. Ela é aqui o que permite a percepção constituir o real no mundo”¹¹⁸.

Por mais que arte e moral sejam criações do homem (SARTRE, 1978, p. 18), e estejam em esferas diferentes, percebe-se uma relação necessária entre ambos. A arte se distancia do mundo real, mas não é uma alienação e ato de má-fé, é apenas uma forma de recuo que, apesar do distanciamento e da negação, volta ao mundo e à ação. A consciência imaginante somente pode transcender-se para o irreal devido a sua relação de imanência ao mundo. O artista mesmo negando o mundo, não se desliga dele, não o abandona, mas modifica-o, através do engajamento que lhe é possível¹¹⁹.

3.2 – O real nunca é belo

Seja como forma de refúgio ou engajamento, não podemos negar que, quando lidamos com o imaginário, a consciência imaginante nadifica e ultrapassa o real. Observamos nas

¹¹⁷ *Idem*, pág. 244. “la conscience réalisante enveloppe toujours un dépassement vers une conscience imageante particulière qui est comme l’envers de la situation et par rapport à quoi la situation se définit.” *Idem*, pág. 360.

¹¹⁸ GIOVANNANGELI, Daniel. *Imaginaire, monde, liberté*. In. BARBARAS, Renaud. Sartre, Desir et Liberté. Pág. 51. “L’imagination n’est plus le strict contraire de la perception. Elle est ici ce qui permet à la perception de constituer le réel en monde.” (Tradução própria).

¹¹⁹ Sartre em *Que é Literatura?* afirma “não queremos “engajar também” a pintura, a escultura e a música, pelo menos não da mesma maneira”. Jean-Paul. *Que é Literatura*, pág. 09. Tradução: Carlos Felipe Moises. Nesta obra, o autor se dedica a mostrar o engajamento das artes significantes, especialmente a prosa, porém, agora com esta outra perspectiva do engajamento pelo viés do *O imaginário* podemos pensar nos elementos que seriam essa “outra maneira” de engajar também as outras artes. *Qu’est-ce que la littérature?*, pág. 13.

páginas precedentes que esse ato da consciência imaginante não implica em uma alienação do sujeito perante a realidade, mas em uma estreita relação do o real com o irreal. Todavia, devemos considerar também que, somente por meio dessa nadificação do mundo o objeto estético se torna passível de apreciações. Sartre, frente ao estatuto ontológico da obra de arte, afirma o seguinte: “Essas observações nos levam a concluir que o real nunca é belo. A beleza é um valor que só poderia ser aplicado ao imaginário e que comporta a nadificação do mundo em sua estrutura essencial”¹²⁰. Ou seja, a atitude estética requer uma inibição do real. Entretanto, se partirmos dessa afirmação de Sartre, quais implicações ela gera? Em um primeiro momento, podemos encontrar uma proximidade entre o desinteresse da apreciação estética kantiana com a conversão imaginária desenvolvida por Sartre, mas não somente isso. Como pensar a construção do juízo estético que se realiza frente a uma realidade na qual é necessária uma mudança de atitude da consciência para efetivar-se e que, ao mesmo tempo, não abandona o real?

Em 1960, quando estive no Brasil, em uma conferência na Universidade Mackenzie, Sartre abordou algumas questões sobre o belo¹²¹. É importante considerar alguns aspectos tratados nessa conferência. Segundo ele, quando estamos diante de uma obra, sabemos o que faz que ela seja bela. Isso ocorre, segundo o nosso autor, devido a ligação que há entre as partes e o todo na obra. A obra de arte é uma totalidade. “Creio que Valéry foi quem melhor expressou isso quando disse que, numa obra literária bela, as frases não remetiam apenas à frase seguinte, as ideias, os objetos evocados ou os personagens não remetiam apenas a uma, duas ou três determinações do conjunto, mas a todas” (SARTRE, 1987, p. 08). Desse modo, os personagens, as ideias, saltam do texto para viver no absoluto. A totalidade não é uma simples soma de suas partes. Na soma, os elementos não se modificam. É possível, por exemplo, ao acrescentar uma unidade à outra, a unidade ainda permanecer unidade. A totalidade descrita por Sartre visa a noção de beleza que está para além de uma simples soma. O todo é constituído de tal forma que cada uma de suas partes é importante em si mesma, mas ao mesmo tempo ligadas a todas as outras. A parte e o todo estabelecem uma relação de dupla

¹²⁰ O Imaginário, pág. 251. “*De ces quelques remarques on peut déjà conclure que le réel n'est jamais beau. La beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure essentielle.*” L'Imaginaire, pág. 371.

¹²¹ Cf. SARTRE, Jean-Paul. Conferência, In: *Discurso*, Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, n. 16, p. 7-32, 1987.

implicação. Uma verdadeira totalidade considera cada uma de suas partes enquanto tal e representa o todo e ao mesmo tempo como uma coisa particular (*Idem, Ibidem*). “Modelo de Giacometti, por exemplo, é o homem e, mais exatamente, um homem cujas partes não se podem isolar, isto é, um homem que aparece em bloco e não em uma simples justaposição de braços, pernas, nariz, olhos, etc.”¹²².

Diante de um quadro sabemos que cada elemento constituinte da obra pode chamar nossa atenção em particular, por exemplo, uma cor pode destacar-se a nossos olhos, um traçado do artista e até mesmo a forma de cada pincelada. Porém, somente quando olhamos o quadro como um todo vemos a obra de arte. Apenas com o conjunto de todos os elementos em obra que podemos afirmar se uma cor é bela ou não (SARTRE, 1987, p. 08). Em um quadro, cada pincelada é dada formando uma ligação com um conjunto sintético irreal, isto é, a obra de arte. Em *O Imaginário*, Sartre realiza uma distinção entre o prazer estético e o prazer dos sentidos. Ele afirma que certos vermelhos de Matisse, por exemplo, provocam uma sensação sensual em quem os vê, mas essa sensação é simplesmente um prazer dos sentidos, eles não têm nada de estético. Podemos apreender o vermelho de modo isolado ou como algo percebido no mundo, um vermelho dado na natureza. Mas, se realizarmos o movimento contrário, ou seja, se apreendemos esse vermelho a partir da totalidade do quadro, ele não será mais natural, mas irreal (SARTRE, 1996, p. 247). Segue-se que, só podemos desfrutar verdadeiramente do vermelho apreendendo-o como vermelho do tapete da obra de Matisse, como um irreal. “Portanto é no irreal que as relações de cores e formas adquirem seu sentido habitual reduzido ao mínimo, como nos quadros cubistas”¹²³. As formas que apreendemos no quadro não são mais assimiláveis às coisas do mundo, embora possuam densidade própria, matéria e profundidade. Uma obra cubista ou abstrata não tem a pretensão de representar ou imitar o real, mas isso não significa que seja desprovida de irreal. Ela consiste em um objeto por si. Não apresentar figuras que se assemelhem à realidade não desqualifica o *analogon*. A diferença com as obras que figuram a realidade é que o quadro abstrato é autorreferente. A obra de arte não é uma cópia da realidade, pois existe somente como uma totalidade irreal.

¹²² BOTTO, Michele. J. P. Sartre: Estética y Ética de la irrealidade. Pág. 45 “*Modelo de Giacometti, por ejemplo, es el hombre y, más exactamente, un hombre cuyas partes no se puedan aislar, es decir, un hombre que aparezca en bloque y no una simple yuxtaposición de brazos, piernas, nariz, ojos, etc.*” (Tradução Própria).

¹²³ O Imaginário, pág. 247. “*C’est donc dans l’irréel que les rapports de couleurs et de formes prennent leur sens véritable. Et même lorsque les objets figurés voient leur sens usuel réduit au minimum, comme dans les tableaux cubistes.*” *L’Imaginaire*, pág. 365.

O que se manifesta simplesmente através dele é um conjunto irreal de coisas novas, de objetos que nunca vi nem verei jamais, mas que não deixam de ser objetos irrealis, objetos que não existem no quadro nem em parte alguma no mundo, mas que se manifestam através da tela e que se apoderam dela como uma espécie de possessão. E é esse conjunto que irei qualificar como belo¹²⁴.

A fruição estética é produzida por uma cor real, mas se manifesta através de um *analogon*. Logo, é necessário dirigir-se para a parte material da obra, mas também desconsiderá-la e ultrapassá-la. “Eis aí por que Kant pôde dizer que era indiferente que o objeto belo, apreendido na medida em que é belo fosse dotado ou não de existência”¹²⁵. Segundo Moutinho (2009, p. 305) “Sartre constrói a ideia de uma suspensão da posição de existência comparável àquela da Analítica do belo”.

Agora se a questão é se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como a ajuizamos na simples contemplação. [...] Quer-se saber somente se esta simples representação do objeto, em mim, é acompanhada por complacência, por indiferente que sempre eu possa ser com respeito à existência do objeto dessa representação (KANT, 1995, p. 49-50).

Kant, na Crítica do Juízo, determina à esfera estética o juízo de gosto. Diferente dos juízos morais e dos juízos de conhecimento, os juízos estéticos não contêm um valor de informação objetiva (KANT, 1995, p. 48). Quando se trata do juízo de gosto, não há conceitos determinantes que permitem fundar a beleza do objeto de forma objetiva, o que se tem apenas são os sentimentos de prazer e desprazer do sujeito (*Idem, Ibidem*). O prazer da beleza se dá a partir das sensações, por isso Kant afirma o desinteresse do juízo de gosto (OLIVEIRA, 2008, p. 90). Referindo-se apenas ao sujeito e aos seus sentimentos, o juízo estético não contribui para o conhecimento. “O juízo de gosto não é nenhum juízo de conhecimento (nem teórico nem prático), e por isso tampouco é fundado sobre conceitos e nem os tem por fim” (KANT, 1995, p. 54).

Em um juízo lógico, sobre as propriedades de uma figura matemática, por exemplo, temos um uso de nossas faculdades fundado em um conceito determinado, mas no juízo estético não há esse conceito. O juízo sobre o belo, é assim anterior a todo conceito e a toda satisfação sensível, mais precisamente porque se isenta de todo interesse individual, o prazer que experimentamos é dito *universal*. O juízo de gosto

¹²⁴ *Idem*, pág. 248. “*Simplement ce qui se manifeste à travers lui c’est un ensemble irréel de choses neuves, d’objets que je n’ai jamais vus ni ne verrai jamais mais qui n’en sont pas moins des objets irréels, des objets qui n’existent point dans le tableau, ni nulle part dans le monde, mais qui se manifestent à travers la toile et qui sont emparés d’elle par une espèce de possession. Et c’est l’ensemble de ces objets irréels que je qualifierai de beau.*” *Idem*, pág. 366.

¹²⁵ *Idem, Ibidem*. “*Voilà pourquoi Kant a pu dire qu’il était indifférent que l’objet beau, saisi en tant qu’il est beau, soit pourvu ou non de l’existence.*” *Idem, Ibidem*.

seria tão subjetivo, mas tão subjetivo, que se isenta de qualquer individualismo, e encontraria as condições *universais* de apreensão de qualquer conhecimento em geral. (FREITAS, 2003, p. 255).

A aproximação entre Sartre e Kant não é de espantar. De acordo com Gérard Lebrun, alguns conceitos de Kant podem ser comparados a noção de “neutralização fenomenológica”. Cito Lebrun: “a liberdade estética, ela, impõe uma abstenção em relação ao *existente em geral*. [...] Esse esforço para liberar o prazer do domínio das duas outras faculdades, Kant orienta-se assim para a noção fenomenológica de “neutralização” (LEBRUN, 2002, p. 433). Por conseguinte, o que se tem em ambos autores é o olhar que não se volta para a coisa, mas para os seus modos de manifestação. Sartre, por sua vez, ao retomar o desinteresse da visão estética, tem a intenção de demonstrar o caráter existencial da obra de arte. “Isso não se origina nenhuma maneira misteriosa de apreender o real [...]. Trata-se simplesmente de que o objeto estético é constituído e apreendido por uma consciência imaginante que o coloca como irreal”¹²⁶.

Ademais, segundo Sartre, o belo não existe fora da arte. Quando atribuímos a noção de beleza, por exemplo, na natureza, passamos a qualificar seus elementos como algo que não foram criados ao acaso e através do imaginário conferimos a eles uma totalidade, como se tal conjunto fosse criado por alguém (SARTRE, 1987, p. 12). Sartre descreve a situação na qual, em visita a Palmeirais d’Elche, na Espanha, encontrou no livro de visitas um registro específico. Tratava-se de um casal afirmando o seguinte: “Viemos aqui a trinta anos por ocasião da nossa viagem de núpcias. Voltamos agora e as duas vezes encontramos, na beleza do lugar, a prova da existência de Deus” (*Idem, Ibidem*). Sartre não os censura pelo fato de encontrarem a presença de Deus na experiência do belo, mas pelo mau gosto, pois escolheram mal o exemplo. Para Sartre, “Palmeirais d’Elche” é um lugar feio. A beleza natural é um momento imaginário:

A partir daí podemos ver que, sejamos profundamente religiosos ou ateus, o momento de beleza natural é necessariamente um momento imaginário porque nossa percepção das relações das coisas, das imagens e das aparências entre elas nos leva a ideia de que isto foi feito de propósito, e que portanto nada prova que a impressão que tivemos no fundo não seja subjetiva (*Idem, Ibidem*).

¹²⁶ O Imaginário, pág. 248. “*Cela ne vient pas de quelque mystérieuse façon d’appréhender le réel, [...]. Mais simplement, c’est que l’objet esthétique est constitué et appréhendé par une conscience imageante qui le pose comme irréel.*” L’imaginaire, pág. 366.

Diante de uma paisagem temos um fenômeno contingente e imaginário, no qual os eventos acontecem como se houvesse algo para além dos motivos reais da presença dos objetos, algo que pudesse justificá-los, que permitisse atribuímos todo o conjunto a um criador, um artista (*Idem, Ibidem*). Mas nada nos garante que exista tal artista, apenas podemos imaginá-lo. Quando lidamos com a beleza natural, ela é a realidade e o imaginário atua como o artista. A beleza solicita ao imaginário esse artista. Diferente de um quadro, onde tudo que vemos é imaginário, e apesar de sua realidade ser composta pela materialidade da tela e das tintas, quando nos referimos à beleza, temos consciência de que todo o conjunto foi feito por um artista real. Conseqüentemente, compreendemos que tanto os elementos quanto o resultado da obra não foram frutos do acaso. Além disso, sabemos também que os objetos pintados na obra são imaginários. A arte não é apenas uma junção de acasos que nos faz imaginar que há um criador atrás disso, ela consiste na ação do artista que inventa o acaso, coloca os elementos de modo a formar uma totalidade. Sartre sinaliza em “Que é literatura?”:

O leitor, progride com segurança. Por mais longe que vá, o autor já foi mais longe ainda. Quaisquer que sejam as relações que estabeleça entre as diferentes partes do livro – entre os capítulos ou entre as palavras – o leitor tem uma garantia: é que essas relações foram expressamente desejadas (SARTRE, 2004, p. 44).

Em uma paisagem natural todos os seus elementos são resultados do acaso. Por exemplo, a casa poderia ter uma cor que não correspondesse com o verde da árvore a seu lado. Apenas resta a nós conjecturarmos sobre a natureza. Em contrapartida, o artista não sonha com a cor da casa que melhor conviria, ele a realiza em sua tela. O quadro inventa o acaso, o artista planeja construindo uma ordem (SARTRE, 1987, p. 14). Cézanne, ao pintar suas maçãs, organizou-as de modo que estivessem reunidas ao acaso e ao mesmo tempo constituindo relações com as toalhas e com a mesa.

Cada verdadeiro artista, para o autor, deixa a sua marca, a marca do próprio imaginário, da própria maneira de negar a realidade e afirmar a imagem. O movimento artístico implica uma primeira visão imaginária e uma sucessiva tentativa de realizar o irreal, isto é, de concretizar a própria visão mediante a obra, ou melhor, do ponto de vista sartreano, irrealizar o real¹²⁷.

¹²⁷ BOTTO, Michele. J. P. Sartre: Estética y Ética de la irrealidade. Pág. 44. “Cada verdadero artista, para el autor, además, deja su huella, la huella del propio imaginario, de la propia manera de negar la realidad para afirmar la imagen. El movimiento artístico conlleva una primera visión imaginaria y un sucesivo intento de realizar lo irreal, es decir de concretar la propia visión mediante la obra o, mejor dicho desde el punto de vista sartriano, irrealizar lo real.” (Tradução própria).

O artista nos dá acasos a admirar, organizados por ele. “Aqui a causalidade é que é aparência e poderíamos designá-la por “causalidade sem causa” (SARTRE, 2004, p. 45). Ele recompõe o mundo em sua obra e constitui uma totalidade. A diferença em ver uma paisagem na realidade e uma paisagem em uma pintura é que no quadro ela apresenta-se de modo elevado, como se o mundo de acasos e a beleza tivessem sido produzidos por uma ação: “pinto este mundo do acaso, este mundo que não é o mundo do belo, para oferecer-lhes o belo” (SARTRE, 1987, p. 15). O artista retoma o mundo, o mundo que é acaso e o apresenta para o público como se esses acasos fossem voluntários, ele transforma a facticidade em necessidade: “A obra feita não é mais o produto do acaso, ela o tem em sua unidade como legitimado de parte em parte”¹²⁸.

A árvore e o céu, na natureza, só se harmonizam por acaso; no romance, ao contrário, se os heróis se acham *nesta* torre, *nesta* prisão, se passeiam por *este* jardim, trata-se ao mesmo tempo da restituição de séries causais independentes (a personagem estava com certo estado de ânimo devido a uma sucessão de eventos psicológicos e sociais; por outro lado, dirigia-se para determinado lugar e a configuração da cidade a obrigava a atravessar certo parque) e da expressão de uma finalidade mais profunda, pois o parque só ganhou existência *para* se harmonizar com determinado estado de ânimo, para exprimi-lo por meio das coisas ou destacá-lo por meio de um vivo contraste; e o próprio estado de ânimo foi concebido em ligação com a paisagem (SARTRE, 2004, p. 45).

E para que sua obra aconteça e seja apreciada, o artista exige uma adesão de seu público. Para isso, é necessário que aquele que está diante da obra esteja motivado, não sofrendo dores, preocupações e fadiga. Por exemplo, é preciso que o sujeito se coloque fora da ordem dos acasos, fora do mundo, realizando uma espécie de *epoché*¹²⁹, se posicionando diante dessa ordem que lhe é apresentada em forma de obra de arte (SARTRE, 1987, p. 15). Do mesmo modo que o pintor expressionista toma distância da obra para ver a síntese de suas pinceladas¹³⁰, o espectador também precisa desse afastamento para captar o sentido irreal da obra. Portanto, cabe ao espectador desvelar o sentido da obra, recompor os traços deixados pelo artista, unificando-os e reconstituindo a beleza do conjunto.

¹²⁸ NOUDEL MANN, François. Sartre: L’incarnation Imaginaire. Pág. 185 “*L’œuvre faite n’est plus le produit du hasard, elle se tient dans son unité comme légitimée de part en part.*” (Tradução própria).

¹²⁹ De acordo com Sartre, “é preciso considerar que o ato de colocar o mundo como totalidade sintética e o ato de “tomar distância” em relação ao mundo são o mesmo ato”. O Imaginário, pág. 240. “...*il faut considérer que l’acte de poser le monde comme totalité synthétique et l’acte de « prendre du recul » par rapport au monde ne sont qu’un seul et même acte.*” L’Imaginaire, pág. 354.

¹³⁰ Ele “extrairá o conjunto “floresta” ou “ninfas” da multidão de pequenas pinceladas que ele deu em sua tela”. O Imaginário, pág. 240. “...*dégagera l’ensemble « forêt » ou « nymphéas » de la multitude des petites touches qu’il a portées sur la toile.*” L’Imaginaire, pág. 354.

O ato é puramente estético, mas, na própria medida em que ninguém se preocupa com ele, o Todo introduz-se nas sínteses do olhar, ordena-as e confirma-as. Com efeito, os caminhos traçados pelo pintor para os nossos olhos precisam ainda que nós os descubramos e que nos decidamos a percorrê-los: é a nós que compete enlaçar essas bruscas expansões de cores, esses condensados de matéria; é a nós que compete despertar ecos, ritmos (SARTRE, 1972, p. 318).

Podemos então agora compreender melhor a afirmação de Sartre que o real nunca é belo e a beleza somente poderia ser aplicada ao imaginário. “O real nunca é belo” implica o desinteresse pela existência real do objeto, mas não apenas isso, significa que a atividade estética é própria do imaginário. Verificamos isso quando demonstramos que mesmo diante de uma paisagem natural recorremos ao imaginário para encontrar um suposto artista que justifique o cenário que vemos. Buscamos uma segurança no imaginário da “encruzilhada de acasos” que é o real. “Preferir o imaginário não é apenas preferir uma riqueza, uma beleza, um luxo em imagem em face à mediocridade presente, apesar de seu caráter irreal. É também adotar sentimentos e comportamentos “imaginários” por causa de seu caráter imaginário”¹³¹. O artista ordena os elementos, regendo-os por uma necessidade, livrando-os da contingência da realidade.

Referente ao modo como apreendemos uma obra de arte Sartre afirma que percebemos uma obra assim como percebemos o homem (SARTRE, 1987, p. 18). O que significa isso? Percebemos o homem de modo diferente em comparação aos seres inanimados. “Os objetos nós os vemos a partir do passado; por exemplo, um objeto rolando refere-se a um impulso anterior que o lançou. Um homem, ao contrário, para compreendermos seus atos é preciso começar pelo futuro, do que ele possivelmente pretende fazer.” (SILVA, 2013, p. 90). Por exemplo, quando olhamos uma bola rolando sobre a mesa, nos referimos a todas as presenças sucessivas até chegar ao impulso que a lançou. Ver o passado é isso: olhar a sucessão anterior. No caso da bola que se direciona ao limite da mesa, sabemos que, no futuro, cairá. O futuro aqui é apenas o desenvolvimento real de um objeto estimulado por uma força (SARTRE, 1987 p. 18). Por outro lado, no caso do homem, o que ocorre é o processo inverso. Podemos fazer uma previsão do que os homens pretendem fazer? Se vemos alguém fazer uma série de gestos, basta percebê-lo pegar a carteira de cigarros que passamos a entender o sentido de seus atos. Partimos da ideia do fumo para chegar ao ato que olhamos. Compreendemos o

¹³¹ *Idem*, pág. 193. “*Préférer l’imaginaire ce n’est pas seulement préférer une richesse, une beauté, un luxe, en image à la médiocrité présente malgré leur caractère irréel. C’est adopter aussi des sentiments et conduite «imaginaires» à cause de leur caractère imaginaire.*” *L’Imaginaire*, pág. 282.

movimento pelo sentido contrário, “não é apenas uma série causal de esfregar uma caixa, mas de um desejo de fumar que vem acender o fósforo a partir da chama, um fósforo que acende o cigarro” (*Idem, Ibidem*). O mesmo acontece quando lidamos com a arte. Buscamos no futuro algo que possivelmente possa significá-la. Os objetos do acaso se seguem a partir do que ainda não existe, atraídos desde o começo, fazendo-os saírem da sombra em direção ao futuro (*Idem, p. 19*). Uma sucessão de barulhos é uma sucessão construída pelo acaso, diferente da sucessão de sons em uma música. Em uma música, por exemplo, os sons só podem ser compreendidos se estivermos “adiante” do que ouvimos, e ao mesmo tempo “atrás”¹³², para poder localizar essa sucessão na série sonora que constitui a melodia (*Idem, Ibidem*).

Não se pode conceber uma melodia ouvindo nota após nota. Isso não significa nada, assim como não se lê uma frase palavra por palavra: a frase é lida conjuntamente, voltando-se às vezes a alguma palavra para orientação. Como todos sabem é muito mais demorado ler em voz alta do que ler sem falar, porque o olhar é sintético e é a partir da frase terminada que se decifra o enigma (*Idem, Ibidem*).

Isto é, temos aqui mais uma vez a ideia do belo e da arte enquanto totalidade, pois não se pode entender uma música ouvindo suas notas separadamente, assim como não é possível compreender um quadro olhando apenas suas cores isoladamente. Na música, assim como em todas as artes, há uma decifração.

Além disso, outro fator a ser considerado quando diferenciamos a experiência de percepção de um objeto do mundo de uma experiência de percepção de um objeto estético é que, para o autor, a atitude estética implica uma atitude de contemplação frente os acontecimentos reais (SARTRE, 1996, p. 251). Diante de objetos reais, o que há é uma espécie de distância em relação ao objeto contemplado, uma vez que ele não é mais percebido, apenas o *analogon*, uma imagem irreal do que ele é que se manifesta através de sua presença atual. O *analogon* pode ser até mesmo o próprio objeto neutralizado e nadificado, por exemplo, quando contemplamos uma mulher bonita. Desse modo, o objeto se torna intocável, ele se dá como se estivesse atrás de si mesmo (*Idem, p. 252*). Contudo, o que diferencia a atitude estética da contemplação estética é que, em um dos casos há uma nadificação, enquanto no outro o que há é uma imersão ao passado. “A contemplação estética de objetos reais possui a mesma estrutura da paramnésia, na qual o objeto real funciona como *analogon* dele próprio no passado [...] A paramnésia difere da atitude estética como a

¹³² É possível notarmos aqui uma espécie de Protensão e Retenção, conceitos que já apresentamos em outro caso.

memória difere da imaginação”¹³³. Por conseguinte, devemos voltar nossa atenção para o que seria as estruturas da paramnésia, ou melhor, da memória, para esclarecermos essa diferença que há entre ambas atitudes. Quando evocamos um acontecimento passado na memória, não o imaginamos, mas lembramo-nos dele. Nesse momento a consciência não posiciona esse acontecimento como um dado-ausente, mas como um dado-presente no passado (*Idem*, p. 236). Imaginemos o caso de um amigo ter lhe visitado ontem, esse acontecimento, ao passar para o passado não sofre em modificação a ponto de tornar-se um irreal, o que ocorre é apenas uma espécie de retirada. Esse acontecimento será sempre real, porém existirá como uma coisa passada. Dessa forma, ao desejar retomar esse acontecimento outras vezes basta dirigir-se para esse objeto. Lembrar de uma recordação é transportar-se para onde ela aconteceu. A consciência dirige-se para o passado onde essa recordação permanece como acontecimento real a ser recuperado. Podemos perceber a diferença entre imaginar e recordar utilizando o exemplo em que Sartre imagina seu amigo Pierre:

Se ao contrário, represento para mim Pierre tal como ele pode estar neste momento (e não tal como estava ontem ao se despedir de mim), eu apreendo um objeto que não me foi dado de modo algum ou que me é dado justamente como fora de alcance. Mas ainda aí eu apreendo nada, quer dizer, coloco o nada¹³⁴.

Nesse caso, a consciência imaginante de Pierre se aproxima a do centauro, na qual afirmamos sua inteira inexistência, já que Sartre imagina o que seu amigo estará fazendo e não como ele estava no dia anterior quando o encontrou, ou seja, não implicando em um acontecimento real, datado. “O que há de comum entre Pierre enquanto imagem e o centauro enquanto imagem é que são dois aspectos do Nada”¹³⁵. A conclusão de T. Trifonova é que: “Aqui Sartre distingue o imaginário de uma contemplação estética de mundo, ele argumenta que não é possível produzir o imaginário porque não aniquila o mundo, mas apenas dobra de

¹³³ O Imaginário, pág. 252. “*La contemplation esthétique des objets réels est de même structure que la paramnésie, dans laquelle l’objet réel fonctionne comme analogon de lui-même au passé. [...] La paramnésie diffère de l’attitude esthétique comme la mémoire diffère de l’imagination.*” L’Imaginaire, pág. 373.

¹³⁴ *Idem*, pág. 237. “*Au contraire si je me représente Pierre tel qu’il peut être en ce moment à Berlin – ou tout simplement Pierre tel qu’il existe en ce moment (et non tel qu’il était hier en me quittant), je saisis un objet qui ne m’est pas du tout donné ou qui m’est donné justement comme étant hors d’atteinte. Là encore je saisis rien, c’est-à-dire que je pose le rien.*” *Idem*, pág. 349.

¹³⁵ *Idem, Ibidem*. “*Ce qu’il y a de commun entre Pierre en image est le centaure en image c’est qu’ils sont deux aspects de Néant.*” *Idem, Ibidem*.

volta sobre si mesmo desrealizando-o, ou seja, Sartre postula uma diferença entre a negação e desrealização”¹³⁶.

3.3 – Materialidade da obra

Quando nos referimos à obra de arte e a sua apreensão direcionamo-nos ao imaginário, que se encarrega de toda atividade, enquanto que a consciência perceptiva é ultrapassada e o real é nadificado. Porém, somente apreendemos uma obra por meio de seu *analogon*, seu suporte material. No caso de um quadro, suas tintas e tela, em uma escultura, o mármore ou bronze, em uma música, as notas musicais. Isso se aplica a todos os tipos de obra de arte, ou seja, o *analogon* irá variar em sua especificidade e materialidade. Após observarmos todo o estatuto irreal da obra de arte e também as características e formação do *analogon*, o caminho até então percorrido nos leva agora a analisar o *analogon* voltado para a sua característica material. Por mais que a parte material da obra seja ultrapassada pelo imaginário, ela também exerce influências sobre a nossa apreensão, afinal, é o primeiro ponto de contato do sujeito com a obra de arte.

A dimensão real e irreal de uma obra de arte demonstra uma relação de reciprocidade, pois o real precisa do imaginário para ir além de seus contornos e o irreal precisa do real para aparecer. Além disso, a natureza objetiva de uma obra de arte depende da realidade. Através do *analogon*, a obra pode ser apreendida como um conjunto espaciotemporal. Assim, “a obra possui uma relação íntima com o *analogon* de forma a se confundir com ele, beneficiando-se de suas qualidades” (HOSTE, 2017, p. 48). Dessa forma, por mais que o objeto estético seja irreal, sua apreensão só pode ocorrer em unidade com o *analogon*. O objeto estético em uma obra não é intencionado a partir de qualquer *analogon*, pelo contrário, a obra de arte apenas consegue se constituir a partir de uma matéria real que foi escolhida e pensada pelo artista para atingir o propósito de manifestar o objeto estético. Retomando o exemplo do vermelho utilizado por Matisse, Sartre afirma que “Os elementos táteis, por exemplo, devem encontrar sua intencionalidade através desse vermelho, é um vermelho lanoso, porque o tapete é uma

¹³⁶ TRIFONOVA, Temenuga. The Image in French Philosophy. Pág. 245. “Here Sartre distinguishes the imaginary from an aesthetic contemplation of the world which, he argues, cannot produce the imaginary because it does not annihilate the world but merely doubles it back upon itself thereby derealizing it i.e., Sartre posits a difference between negation and derealization” (Tradução própria).

matéria com lanosidade, sem essa característica “lanosa” da cor, alguma coisa teria sido perdida”¹³⁷. O tapete está pintado para esse vermelho e justifica-o, não o vermelho para este tapete. Consequentemente, podemos falar de uma escolha precisa dos elementos físicos numa obra. Se Matisse escolheu um tapete vermelho em sua obra, ao invés de outra coisa, foi por causa das características voluptuosas da cor que permitiam transmitir uma densidade e as qualidades táteis da lã para o observador (SARTRE, 1996, p. 247).

Podemos retomar algumas noções sobre a causalidade da natureza e da obra de arte apresentadas na sessão anterior, pois a ligação da imagem com seu *analogon* é distinta de quando apreendemos uma imagem em uma mancha na parede. Nesse caso a mancha na parede é apenas uma causalidade, ela não estabelece nenhuma ligação intencional com seu *analogon*. O artista, por sua vez, planeja e atribui para a matéria características que manifestarão o objeto irreal intencionado por ele, características que influenciarão em nossa relação e apreensão do objeto. “[...] constitui uma propriedade dessa máscara japonesa ser terrível – uma inesgotável e irredutível propriedade que constitui sua própria natureza –, e não a soma de nossas reações subjetivas a um pedaço de madeira” (SARTRE, 2005, p. 57). É próprio da máscara japonesa ser terrível, suas características impõem isso independente de nossas interpretações. Vale lembrar que real e irreal não se confundem, mas se relacionam. Num quadro, os objetos irrealis não se limitam apenas a utilizar as características reais da tela para revelar-se, o objeto estético leva consigo características da matéria perceptível, como o caso do tapete de Matisse, por exemplo. Aliás, devemos observar que o objeto estético é um irreal, mas nem todo objeto irreal é um objeto estético. A diferença está na relação entre a matéria real e o objeto irreal. O *analogon* material em uma obra expressa a construção irreal elaborada pelo artista, uma reciprocidade na qual um elemento complementa o outro. O espetáculo elaborado pelo artista é planejado, pois, para que seja possível “cada pincelada não foi dada para si própria nem também para constituir um conjunto real coerente [...] Foi dada em ligação com um conjunto sintético irreal, e o fim do artista era constituir um conjunto de tons reais que permitissem a esse irreal manifestar-se”¹³⁸. Tomemos como exemplo a escultura

¹³⁷ O Imaginário, pág. 247. “... *des éléments tactiles par exemple doivent être intentionnés à través ce rouge, c’est un rouge lainoux, parce que le tapis est d’une telle matière lainouse. Sans ce caractère « lainoux » de la couleur, quelque chose serait perdu.*” L’Imaginaire, pág. 365.

¹³⁸ *Idem*, pág. 246. “*chaque touche de pinceau n’a point été donné pour elle-même ni même pour constituer un ensemble réel cohérent [...] Elle a été donné em liason avec um ensemble synthétique irréel et le but de l’artiste était de constituer un ensemble de tons réels qui permissent à cet iréel de se manifester.*” *Idem*. pág. 364.

“*L’Homme qui Marche*” de Alberto Giacometti. “O homem, para Giacometti é uma unidade indissolúvel e é objeto de sua arte criar um homem íntegro e dinâmico, mediante uma matéria inerte e estática como o gesso e o bronze”¹³⁹. Nesse exemplo há uma correlação entre a matéria real e o objeto irreal, de modo que, se o *Homem* de Giacometti fosse esculpido em outro material, o resultado final seria outro, conseqüentemente o objeto estético seria distinto. O material escolhido leva consigo a intenção de influenciar nossa apreensão da obra. O escultor quer evocar a imaginação do espectador, fazer com que sua obra tenha movimento, vida, calor, isso através da fria e imóvel matéria utilizada por ele. O que Giacometti busca é “como fazer um homem de pedra sem petrificá-lo?”¹⁴⁰. Através de um *analogon* material localizado no tempo e no espaço, o artista consegue objetivar a sua obra, torná-la acessível a todos. Portanto, apreender o objeto estético implica em uma negação do real, uma ultrapassagem, mas sem que o real se apague completamente. Apreender uma obra de arte é intencionar um determinado objeto de modo diferente das outras coisas no mundo, diferença que consiste na relação de interdependência entre real e irreal provocada pelo artista em sua obra.

¹³⁹ BOTTO, Michele. J. P. Sartre: Estética y Ética de la irrealidad. Pág. 45. “*El hombre, para Giacometti, es una unidad indisoluble y el objetivo de su arte es crear un hombre íntegro y dinámico, mediante una materia inerte y estática como el yeso o el bronce*” (Tradução Própria).

¹⁴⁰ SARTRE, Jean-Paul, La Recherche de L’absolu. In: *Situations, III*: Lendemains de Guerre. Pág. 293. “...comment faire un homme avec de la pierre sans le pétrifier?” (Tradução própria).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acompanhamos o percurso sobre a construção do objeto estético pautado na obra *O Imaginário*, que de acordo com Maristany (1981), é uma das obras mais férteis de Sartre, isso devido as correlações ela que mantém com as outras obras do filósofo. Dessa maneira, este estudo não esgota a reflexão sartreana sobre o tema, ainda que levássemos em conta outros aspectos. Todavia, as investigações aqui realizadas tornam possível algumas conclusões a respeito de sua teoria sobre a imagem mental relacionada à estética.

L'imaginaire não se resolve em pura imagem, teatro, ou novela, nem se afasta de espirais reflexivas, como *L'Être et le néant* ou a *Critique de la rasion dialectique*, nem se identifica com imaginários feitos em si mesmo ou em outros personagens, psicanálise existencial, nem se adequa com os manifestos ou ensaios críticos de *Qu'est-ce que la littérature?* ou *Situations*¹⁴¹.

“Sartre faz várias observações criteriosas sobre a experiência da arte. Podemos detectar as características da estética sartreana especialmente em sua ênfase na capacidade de imaginação do avaliador”¹⁴². Por meio do *analogon* e da consciência imaginante conseguimos experienciar um outro “mundo”. “O homem é realmente capaz de visar um objeto ausente ou inexistente, através deste apoio físico ou psicológico que Sartre nomeia o "*analogon*". Da mesma forma, as pinturas nos mostram algo invisível através de um *analogon* visível (composto de lona, guache, verniz, etc.)”¹⁴³.

A consciência perceptiva e a consciência imaginante são modos da consciência intencional um objeto. No entanto, a diferença entre elas está no modo como posicionam o seu objeto. Na percepção o objeto é colocado como presente e visado a partir sua presença, a consciência perceptiva é passiva, em oposição a imaginação, na qual “uma consciência imaginante se dá a si mesma como consciência imaginante, isto é, como uma espontaneidade

¹⁴¹ MARISTANY, Joaquín. La confrontación Sartre-Bataille: implicaciones diversas de lo imaginario. Pág. 01. “*L'imaginaire no se resuelve em pura imagen, teatro o novela; ni se aleja em espirales reflexivas, como L'Être et le néant o la Critique de la rasion dialectique; ni se identifica con imaginarios realizados en sí mismo o em otros personajes, psicoanálisis existencial ni se adecua siquiera con los manifestos o ensayos de crítica, Qu'est-ce que la littérature? o Situations.*” (Tradução própria).

¹⁴² MORI, Norhide. *The Image and the Real: A Consideration of Sartre's Early Views on Art*. Pág. 11. “*Sartre makes several discerning remarks on the experience of art. We can detect the characteristics of Sartrean aesthetics especially in his emphasis on the appreciator's capacity for imagination.*” (Tradução própria).

¹⁴³ ASTIER-VEZON, Sophie. Sartre et la peinture: Sartre préférait-il les mots aux images?. Pág. 02. “*L'homme est en effet capable de viser un objet absent ou inexistant, à travers ce support physique ou psychologique que Sartre nomme l' « analogon ». De la même manière, les peintures nous montrent quelque chose d'invisible à travers un analogon visible (composé de toile, de gouache, de vernis, etc.)*” (Tradução própria).

que produz e conserva o objeto como imagem”¹⁴⁴. Além disso, seu objeto é colocado em um ato posicional que implica necessariamente em uma ausência ou inexistência. É próprio da imagem levar consigo uma tese nadificadora. Apenas imaginamos aquilo que está presente. Por conseguinte, ao intencionarmos um objeto pela imaginação é necessária uma matéria figurativa que permita sua aparição. O *analogon*, por sua vez, marcado pela atividade do saber e da afetividade, preenche e direciona a intenção da consciência atuando como esse suporte do objeto visado por ela. E do mesmo modo que uma imagem mental necessita de um suporte para seu objeto intencionado, a obra de arte, especificamente o objeto estético, também, dado que, enquanto irreal não emerge diretamente pela percepção. Contudo, ao passo que Sartre avança nessa característica, ele também é alvo de algumas críticas, por exemplo, proporcionar por meio da consciência imaginante uma alienação do sujeito.

Entretanto, não devemos tomar prontamente essa perspectiva negativa. Constatamos em nossas investigações que, a consciência imaginante não apaga completamente o real, mas se relaciona com ele. “Ademais, não devemos negligenciar o fato de que as alegações de Sartre sobre a arte eram às vezes associadas a um conceito existencial bem conhecido: o engajamento. Ele parece acreditar que a arte pode, de alguma forma, ter um efeito no mundo real”¹⁴⁵. Não é à toa que dentre sua produção filosófica é possível encontrarmos elogios, críticas e considerações sobre alguns artistas e suas obras, como, Alberto Giacometti, Tintoretto, e Wolfgang Schulze. As esferas da ética e da estética não se confundem, mas se relacionam.

Assim, a pretensão de Sartre com a afirmação “a obra de arte é um irreal” é mostrar que a arte revela aspectos do mundo que estão além da percepção. Apreender uma obra de arte é intencionar determinado objeto de modo diferente das outras coisas no mundo, diferença que consiste na relação de interdependência entre real e irreal, no qual a obra de arte assume o protagonismo. Uma relação que se estabelece desde a composição de seu *analogon* material, visto que, o *analogon* não é apenas um simples signo, “entre o signo e seu objeto há

¹⁴⁴ O Imaginário, pág. 28. “... *une conscience imageante se donne à elle-même comme conscience imageante, c’est-à-dire comme une spontanéité qui produit et conserve l’objet en image.*” L’Imaginaire, pág. 35

¹⁴⁵ MORI, Norhide. *The Image and the Real: A Consideration of Sartre’s Early Views on Art*. Pág. 11. “Furthermore, we must not overlook the significant fact that Sartre’s claims about art were sometimes associated with his well-known existential concept: engagement. He seems to believe that art can, in some capacity, have an effect on the real world.” (Tradução própria).

um vínculo simplesmente convencional”¹⁴⁶. O objeto estético mantém uma relação estreita com o objeto material que lhe serve de suporte, ambos se completam constituindo uma totalidade.

Logo, apreender o objeto estético de uma obra é vê-la pela imaginação, ultrapassar a percepção, ainda que apoiada sobre as características materiais da obra. Tomando por licença poética a obra *La trahison des images*, de Magritte, chegamos à famosa frase segundo a qual “*Ceci n’est pas une pipe*”. Porém se intencionamos o quadro simplesmente pela percepção, a consciência perceptiva dirá apenas: “*ceci est just un ensemble de lignes et d’encre*”. A consciência imaginante a partir de um *analogon* material alça uma construção irreal, onde somos capazes de ter o contato com a obra de arte. Deste modo, somos capazes de realizar apreciações estéticas, e até mesmo nos emocionar com a obra. Afinal, a beleza é um valor que só pode ser atribuído no imaginário, ela exige uma desconsideração da existência real do objeto, mas não apenas isso, ela é algo que só possível enquanto livre das contingências e indeterminações da realidade, “o real nunca é belo”.

Por meio do imaginário é possível abstrair aquilo que não é visto pela percepção e revelar o que é implícito no real. Privar-se da arte é privar-se do mundo em sua dimensão estética, isto é, não compreender o paradoxo em que se assenta, pois, feita de matéria sensível e concreta, toda obra de arte é mais do que ela mesma.

¹⁴⁶ SABUGO, Mario. Lo real nunca es bello. Imagen e imaginário em Jean-Paul Sartre. Pág. 32. “*entre el signo y su objeto hay un vínculo simplemente convencional.*” (Tradução própria).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Gallimard, Paris, 1940.
- _____. *L'Être et Le Néant – Essai d' Ontologie Phénoménologique*. Galimmard, Paris, 1943.
- _____. *Qu'est-ce que la littérature?* Gallimard, Paris, 1948.
- _____. La Recherche de L'absolu. In: *Situations, III: Lendemain de Guerre*. Gallimard, Paris, p. 289-307, 1949.
- _____. *Un Théâtre de Situations*. Textos reunidos por M. Contat e M. Rybalka. Paris: Gallimard, Folio, Colection Essais, 1992.
- _____. Penserl'art. Entretien avec Michel Sicard. In: SICARD, Michel (Org.). *Obliques: Sartre et les arts*, Paris, Ed. Borderies, n. 24-25, p. 15-20, 1981.
- _____. *O Imaginário - Psicologia fenomenológica da imaginação*. Editora Ática, São Paulo, 1996.
- _____. *O Ser e o Nada – Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Editora Vozes, Petrópolis. 13ª Edição, 2005.
- _____. *Que é a Literatura?* Editora Ática, São Paulo, 2004.
- _____. Uma idéia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade. In: *Situações I*. Cosac Naify. São Paulo, p. 55-61, 2005.
- _____. O artista e a consciência. In: *Situações IV*. Publicações Europa-América. Rio de Janeiro, p. 16-34, 1972.
- _____. O Pintor sem privilégios. In: *Situações IV*. Publicações Europa-América. Rio de Janeiro, p. 312-332, 1972.
- _____. A Imaginação. In: *Coleção: Os Pensadores*. E. Abril Cultural, p. 33-109, 1978.

_____. O Existencialismo é um humanismo. In: *Coleção: Os Pensadores*. E. Abril Cultural, p. 01-33, 1978.

_____. *Esboço para uma teoria das emoções*. L&PM. Porto Alegre, 2006.

_____. *A Náusea*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2016.

_____. *A Transcendência do Ego*. Editora Vozes, Petrópolis. 2ª Edição. 2018.

_____. Conferência, In: *Discurso*, Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, n. 16, p. 7-32, 1987.

ALVES, Igor Silva. *Consciência Imaginante e analogon: O lugar do objeto estético na obra de Sartre*. Sapere Aude – Belo Horizonte, v. 6 – n. 12, p. 484-497, Jul./Dez. 2015.

_____. *O Teatro de Situações de Jean-Paul Sartre*. Dissertação (Mestrado), Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2006.

ASTIER-VEZON, Sophie. *Sartre et la peinture: Sartre préférait-il les mots aux images?*. Revista Sens Public, Paris, 2009.

BAILLY, Anatole. *Le Grand Bailly Dictionnaire Grec Français*. Editeur Hachette, 2000.

BEAUVOIR, Simone. *A força da idade*. Editora nova fronteira, Rio de Janeiro, 1984.

BORHEIM, G. A. *Sartre: Metafísica e Existencialismo*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2017.

BOTTO, Michele, J. P. *Sartre Estética y Ética de la Irrealidad*. Taula, quadrens de pensament, num. 39, p. 41 – 57, 2005.

BREEUR, Roland. *Autour de Sartre, La conscience mise à nu*. Millon. Collection Krisis 2005.

CABESTAN, Philippe. *Dictionnaire Sartre*. Elipses, 2009.

_____. *L'imaginaire Sartre*. Elipses, 1999.

DUDOGNON, Aurélia, *O Imaginário ou a nadificação do mundo por Jean-Paul Sartre*. Revista Perfomatus Ano 2 | N° 8 | Jan 2014. Tradução Jaqueline Siano.

FREITAS, Verlaine. *Subjetividade Estética em Kant: da apreciação da beleza ao gênio artístico*. Revista Veritas. Vol 48, n 02, Porto Alegre, p. 253 – 276, 2003.

GIOVANNANGELI, Daniel. *Imaginaire, monde, liberte*. In. BARBARAS, R. *Sartre: Désir et liberte*. Presses universitaires de France. Paris, 2005.

GUIGOT, André. *SARTRE*. Librairie Philosophique J. Vrin. Paris. 2013.

HOSTE, Vinicius, Xavier. *A Estética do irreal: Considerações sobre a arte em Jean-Paul Sartre*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo, 2017.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden. 2ª edição. São Paulo: Forense Universitária, 1995.

LEBRUN, Gerard. *Kant e o fim da metafísica*. Martins Fontes, 2ª edição. São Paulo, 1993.

LEOPOLDO e SILVA, Franklin. *Ética e Literatura em Sartre – Ensaio Introdutório*. São Paulo: UNESP, 2004.

_____. *Sartre e o humanismo*. Editora Barcarolla, São Paulo, 2013.

MARISTANY, Joaquín. *Sartre el círculo imaginário: Ontologia irreal de la imagem*. Editora Anthropos, 1987.

_____. *La confrontación Sartre-Bataille: implicaciones diversas de lo imaginario*. Enrahonar. Quaderns de Filosofia 1. 1981.

MORI, Norhide. *The Image and the Real: A Consideration of Sartre's Early Views on Art*. Revista Aesthetics, No.16, p. 11-24, 2012.

MOUTINHO, L. D. S. *A lógica do engajamento: literatura e metafísica em Sartre*. Discurso - Departamento de Filosofia da FFLCH DA USP, v. 39, p. 291-320, 2009.

_____. *Sartre: Passagem da Psicologia à Fenomenologia*. Discurso - Departamento de Filosofia da FFLCH DA USP, v. 23, p. 109-148, 1994.

NOUDELMANN, François. *Sartre: L'incarnation Imaginaire*. L'Harmattan, Paris, 1996.

NOUDELMANN, F. PHILIPPE, G. *Dictionnaire Sartre*. Honoré Champion. Paris 2004.

OLIVEIRA, Rúbia Lucia. *A Fenomenologia do Objeto Estético segundo Jean-Paul Sartre*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto, 2008.

SABUGO, Mario. *Lo real nunca es bello. Imagen e imaginário em Jean-Paul Sartre*. Anais de IAA. Nº 45. p. 29-38, 2015.

SILVA, Úrsula Rosa. *Real e Irreal: Sobre o conceito de imagem em Sartre*. Paralelo 31, Edição 01, 2013.

SOUZA, Thana Mara. *Sartre e a literatura engajada*. São Paulo. Edusp. 2008.

_____. *Ética e estética no pensamento de Sartre*. Revista Estudos Filosóficos nº 4 /2010.

_____. *O Estatuto do sonho em O Imaginário de Sartre*. Dissertatio, n 42, Pelotas, p. 129-154, 2015.

TRIFONOVA, Temenuga. *The Image in French Philosophy*. Rodopi, Amsterdam – New York, 2007.