

Dois caminhos para se pensar a arte em Sartre: a beleza entre a retração e a expansão

Deux chemins pour penser l'art chez Sartre : la beauté entre le rétractile et l'expansif

Vinicius Xavier Hoste

Doutor em Filosofia pela UFSCar

Bolsista FAPESP¹

vini17hoste@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9958-8841>

Resumo: Tanto em um ensaio que escreve sobre o pintor André Masson — “Masson” — quanto em sua biografia existencial sobre Jean Genet — *Saint Genet: comédien et martyr* —, Sartre alude a uma distinção entre dois “tipos de unificação” operadas pela criação artística, dois tipos de inspiração, de imaginação estética: uma retraída e a outra expansiva. O artista retraído é aquele que busca domar seus elementos, de sorte que o intento dessa criação não é o de iluminar o caráter absurdo da existência, mas de atenuá-lo. De modo oposto, na criação expansiva o artista tenta encarnar nas obras, através da força da diversidade, “uma unidade explosiva”, de maneira que não busca uma unificação do real através da obra, pois o que mais lhe interessa na realidade é justamente sua absurdidade. Partindo dessas duas perspectivas, pretendemos mostrar aqui como cada uma dessas intenções criativas se desdobram, além de destacar que, apesar dessa definição bem clara proposta pelo filósofo francês, na prática uma obra nunca é totalmente retraída ou expansiva, já que geralmente acaba transitando entre esses dois caminhos.

Palavras-chave: Arte; Criação; Alienação; Crítica; Beleza.

Résumé : *Tant dans un essai qu'il écrit sur le peintre André Masson — « Masson » —, que dans sa biographie existentielle sur Jean Genet — Saint Genet : comédien et martyr —, Sartre fait allusion à une distinction entre deux « types d'unification » opérés par la création artistique, deux types d'inspiration, d'imagination esthétique : l'un rétractile et l'autre expansif. L'artiste rétractile est celui qui cherche à apprivoiser ses éléments, de sorte que l'intention de cette création n'est pas d'éclairer le caractère absurde de l'existence, mais de l'atténuer. En revanche, dans la création expansive, l'artiste tente d'incarner dans les œuvres, par la force de la diversité, « une unité explosive », de telle façon qu'il ne cherche pas une unification du réel à travers l'œuvre, car ce qui l'intéresse le plus dans la réalité c'est*

¹Este trabalho conta com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo número 2023/11743-6.

précisément son absurdité. Partant de ces deux points de vue, nous voulons montrer ici comment chacune de ces intentions créatives se déploie, en plus de souligner que, malgré cette définition très claire proposée par le philosophe français, en pratique, une œuvre n'est jamais totalement ni rétractile ni expansive, parce que, en général, l'art transite entre ces deux chemins.

Mots-clés : Art ; Création ; Aliénation ; Critique ; Beauté.

Introdução

Nas diversas reflexões que empreende sobre o tema da arte, o filósofo francês Jean-Paul Sartre se interessa menos em delimitar conceitos do que em abrir possibilidades para se abordar as diferentes manifestações artísticas. Dessa perspectiva, não encontraremos no pensamento sartreano a sistematização de uma estética, mas diversas reflexões sobre temas ligados às artes, aos artistas e às obras. Não se deve pensar, a partir disso, que haja em Sartre um total rompimento entre essas múltiplas reflexões, pois se, por um lado, não há uma intenção deliberada de sistematizar essas reflexões enquanto uma estética, por outro, existe entre elas uma coerência — o que não significa necessariamente concordância, mas implica tendencialmente alguns desdobramentos. Em outras palavras, a reflexão sartreana sobre a arte vai se desenvolvendo através de contestações — contestações que não são a negação de tudo o que foi pensado anteriormente; antes, trata-se de uma disposição para dar continuidade ao que foi desenvolvido, para alterar sua reflexão precedente a partir de novos problemas que se apresentam.

A partir do que foi dito não se deve concluir que Sartre desenvolva seu pensamento sobre a arte sem nenhuma base concreta, afinal, encontraremos em toda sua obra os desenvolvimentos da afirmação de que a arte é um objeto imaginário, irreal, isto é, um objeto que mostra sua beleza, seu sentido mais agudo, apenas a uma consciência imaginante. Isso não significa que a realidade da obra de arte será negligenciada pelo filósofo francês; muito pelo contrário, ele se propõe a fazer uma análise muito complexa das artes, envolvendo nela todo o campo perceptivo, toda a realidade com seu contexto econômico, histórico, cultural, social, etc. Nesse sentido, a pintura de Tintoretto, por exemplo, não será considerada simplesmente como a espacialização imaginária de uma superfície plana colorida: será tomada também como forma de sustento, como um trabalho braçal feito sob encomenda que, enquanto tal, deve seguir as preferências dos contratantes.

De fato, a relação que os artistas estabelecem com seu público não é meramente imaginária — no sentido de ser uma relação absolutamente abstrata; trata-se, na verdade, de uma relação concreta, já que cada obra é a proposição de uma visão sobre o mundo, sobre sua situação presente; é uma forma de tomar partido, de afirmar ou de negar algo. Isso não implica, porém, que a beleza de uma obra seja feita pelas intenções do artista que a concebeu; a obra é a realização de determinadas intenções sobre uma determinada matéria, o que resulta em um objeto real capaz de ativar a imaginação do público. Assim, as intenções do artista são refletidas na obra que ele

cria, mas não se trata de um discurso direto, já que essas intenções, ao encarnarem na obra, degradam-se em imagens, podendo expressar muito mais ou muito menos do que o artista pretendia. Dessa perspectiva, Tamassia (2009, p. 51, tradução nossa²) afirma que “a violência subversiva de uma obra” não depende apenas daquilo que seu criador quer expressar objetivamente: “[...] depende muito mais da estratégia técnica através da qual o artista, servindo-se dos materiais disponíveis, desconcerta uma ordem estabelecida”.

Chegamos aqui ao problema que gostaríamos de abordar neste artigo, a saber: em que sentido podemos considerar a beleza de uma obra de arte como traidora ou crítica, como alienante ou como um mergulho de cabeça em aspectos incômodos da realidade? Se as intenções do artista não podem determinar de modo certo a apreensão do público, como se pode interpretar o sentido de uma obra? É legítimo, então, classificar uma obra a partir das intenções de seu criador? Ou pode o público recusar totalmente essas intenções, encontrando em uma obra que se pretendia alienante alguma crítica, e vice-versa? Para tentar responder essas questões tomaremos como ponto de partida justamente o momento da criação, no sentido de tentar entender como as intenções, como as forças que movem o artista a criar uma obra podem se insinuar para o público.

Um problema aparentemente nietzscheano

Tomando como ponto de partida aquilo que diz Sartre em 1940 em *O imaginário*, podemos entender a criação artística como um trabalho que se desenvolve sobre a realidade e que gera um resultado que é também realidade. Essa realidade, porém, deve servir como *analogon* de uma imagem, de um sentido irreal que faz com que se considere esse objeto uma obra de arte — afinal, “o real nunca é belo”, pois a beleza pressupõe o imaginário, isto é, “a nadificação do mundo em sua estrutura essencial” (Sartre, 2010, p. 371). Nesse sentido, podemos dizer com Franklin Leopoldo e Silva (2004, p. 101) que a beleza da arte depende da sua matéria real, mas está sempre para além dela. Isso significa que o artista não materializa seu imaginário, ele cria um meio para que o público possa ter acesso a uma imagem. Em outras palavras, a obra enquanto parte da realidade é um *analogon*, isto é, um objeto que solicita à consciência imaginante do público que desvele sobre ele sua irrealidade, sua beleza.

Se a teoria do imaginário explica um pouco a experiência do público diante da obra de arte e o processo prático da sua criação, essa teoria nada nos diz sobre aquilo que motivaria um ser humano a tomar a decisão de criar uma obra de arte e, sobretudo, como essa decisão se refletiria ou não na obra pronta. Com efeito, para que possamos aprofundar tal questionamento será preciso recorrer a obras posteriores, nas quais Sartre se dedica não mais a formular uma teoria fenomenológica da imagem que resulta em algumas conclusões sobre a arte, mas a pensar a experiência prática dos artistas e de suas obras.

Dito isso, é em um ensaio escrito por volta de 1948, mas publicado pela primeira vez somente em 1961 — com o título “L’artiste est un suspect... Introduction à 22

² Todos os textos em língua estrangeira contam com “tradução nossa”; diante disso, não repetiremos tal expressão a cada citação.

dessins sur le thème du désir de André Masson”³ —, que Sartre irá se confrontar com a questão da inspiração, das motivações que levam o artista a criar. Nesse pequeno texto sobre o pintor francês André Masson, o filósofo dirá que os artistas criam “de acordo com seu temperamento”, valendo-se de “dois tipos principais de inspiração: uma, expansiva, a outra, retrátil” (Sartre, 1964, p. 389). De fato, o mesmo tema é tratado também em outra obra desse mesmo período, a saber, na biografia existencial sobre o escritor, poeta e dramaturgo francês Jean Genet: *Saint Genet: comédien et martyr*.⁴ Nessa obra, o filósofo francês retoma e aprofunda um pouco a reflexão esboçada no ensaio sobre Masson, de sorte que é com base nessas duas curtas reflexões que tentaremos indicar quais seriam, para Sartre, as duas grandes possibilidades antagônicas no que se refere ao sentido de uma criação artística.

Antes de adentrarmos no pensamento sartreano, todavia, parece oportuno estabelecer uma relação — mesmo que apenas superficial — entre as duas “inspirações” elencadas por Sartre e os impulsos do *apolíneo* e do *dionisíaco* descritos por Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. Com efeito, apesar de aproximar a inspiração *expansiva* da força *dionisíaca* nos dois textos e colocar o filósofo alemão como um autor *expansivo* — já que, segundo Sartre (2011, p. 520), Nietzsche encarna “as potências do negativo”, de modo que é capaz de fazer com que o limite das coisas exploda —, o pensador francês não estabelece uma relação entre sua reflexão e aquela empreendida em *O nascimento da tragédia*. Diante disso, uma pequena introdução dos conceitos nietzscheanos se mostra pertinente.

Em linhas gerais, Nietzsche (2013) afirma que existia, para os gregos, uma dualidade entre Apolo e Dionísio que se manifestava enquanto um impulso natural, isto é, que podia ser constatado no mundo. Nesse contexto, como escreve Rosa Maria Dias (2005, p. 24), o impulso apolíneo se revela na “bela aparência do mundo”, enquanto o dionisíaco aponta para a dor e para o excesso, “revelando a parte obscura e absurda da existência”. Esses impulsos se mostram não somente no mundo, mas também no ser humano, através das manifestações fisiológicas: o sonho — apolíneo — e a embriaguez — dionisíaca. Aliás, tais manifestações “são condições necessárias para que a arte se produza”, no sentido de que “o artista, sem entrar em um desses estados, não pode criar” (Dias, 2005, p. 25).

Assim, para os gregos, Apolo expressa a “experiência onírica”, os “poderes configuradores”, a ordenação do caos; ele é “a divindade luz” que reina “sobre a bela aparência de um mundo de fantasia” (Nietzsche, 2013, p. 26). De tal maneira, em Apolo, até mesmo a raiva e a cólera se mostrarão como uma aparência de beleza, pois sua aparência, a despeito dos estados de ânimo, será sempre “[...] a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*” (Nietzsche, 2013, p. 27). Dionísio, por sua vez, se revela justamente como “o delicioso êxtase” que o rompimento do *princípio de individuação* proporciona, podendo com isso tocar no que há de mais profundo no ser humano: sua união não apenas com os outros seres humanos, mas sobretudo com a natureza. Pela embriaguez, alcoólica ou natural, Dionísio suspende o ser humano do

3 Contat e Rybalka (1980, p. 354) afirmam que parte desse ensaio foi publicado em 1960, na edição número 10 da revista *L'Arc*. Já em 1964, o ensaio completo foi incluído em *Situations, IV*, porém com outro título: « Masson ».

4 Publicado em 1952, *Saint Genet* deveria ser apenas um prefácio às obras completas de Jean Genet.

mundo cotidiano, de modo que ele pode esquecer-se de si enquanto sujeito e romper “todas as rígidas e hostis delimitações” estabelecidas pela sociedade: o ser humano “[...] desapareceu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares” (Nietzsche, 2013, p. 28).

A reflexão de Nietzsche vai tirar dessa caracterização das divindades gregas muitas conclusões sobre a arte, de sorte que o apolíneo e o dionisíaco se mostrarão não apenas como duas forças que se opõem no campo artístico, mas que também podem se misturar. Não nos interessa, porém, seguir os desdobramentos dessa reflexão, já que nos é suficiente essa caracterização superficial para que possamos compreender melhor aquilo que pretende Sartre, ou seja, entender os dois grandes tipos de inspiração que movem os artistas a criar uma obra de arte e o modo como essas inspirações iniciais se manifestam na obra pronta.

A avareza da criação retrátil

Como dissemos anteriormente, Sartre (1964, p. 389) afirma, em “Masson”, que existem dois tipos principais de inspiração que podem motivar a criação de um artista: a retrátil e a expansiva. Tais inspirações estariam em consonância com o temperamento do artista e se refletiriam diretamente em sua criação. Posteriormente, em *Saint Genet*, Sartre (2011, p. 515) falará não mais de inspiração, mas de unificação retrátil e expansiva, no sentido de uma “ordem estética” que se expressa através da obra. Assim, partimos de um traço de caráter do artista, de um elemento inspirador que ao final da criação estará de alguma forma refletido na obra. Vejamos melhor como isso ocorre.

No caso do artista que tende a uma inspiração retrátil, Sartre (2011, p. 516) observa uma “paciente vontade de unificar”, estreitar, agrupar, delimitar. O filósofo francês identifica nessa “vontade” certa dose de avareza por parte do artista, de sorte que ele parece alimentar uma espécie de medo da criação, e é isso que o faz procurar incessantemente a organização e o aprisionamento das formas. Tais características culminam em uma tentativa, através da obra, de persuadir o público e a si próprio de que “[...] as coisas são um absoluto, o espaço uma sombra, uma ordem conceitual”, e a pluralidade, “apenas um ar que a unidade confere a si própria” (Sartre, 1964, p. 389). O resultado dessa tentativa é geralmente uma imagem constricta da realidade, uma imagem que busca passar a impressão de que o real é capaz de encarnar características de imobilidade e unidade, que são exclusivas do imaginário.

Dessa perspectiva, o artista que toma o caminho da criação retrátil não se preocupa em mostrar com seu trabalho o caráter mais absurdo que se manifesta na existência; pelo contrário, seu intuito é fazer desse caráter

[...] um nada, uma sombra, a pura aparência sensível de unidades secretas. Com esse efeito, ele inverte o movimento natural das coisas, transforma as forças centrífugas em forças centrípetas (Sartre, 2011, p. 516).

Disso não se deve concluir que uma obra retrátil será uma obra absolutamente estática; trata-se, na verdade, de uma obra que se furtará aos transbordamentos característicos da existência. Em outras palavras, uma tal obra tentará dissipar qualquer força expansiva através da passividade, de movimentos que vão “do exterior ao

interior” e que propõem, por isso, “unidades estáveis e fechadas” que tendem “[...] a estreitar as linhas sempre um pouco frouxas do real, a dar um giro suplementar na manivela, a supor a ordem entre objetos que não a têm” (Sartre, 2011, p. 518). De tal maneira, na concepção sartreana, um artista é retrátil em sua criação quando abdica da possibilidade de explosão, buscando em seu lugar a condensação, a reconstituição sintética, a recomposição que visa mostrar a realidade tão comprimida que parecerá totalmente integrada.

Alguns artistas são enquadrados por Sartre enquanto retraídos: os poetas Mallarmé e Baudelaire, os pintores Rouault e Gris, além do próprio Jean Genet.

No caso de Mallarmé, Sartre (2011, p. 444) entende que o poeta simbolista encarna uma criação retrátil porque pretende conferir leveza ao ser, já que sua “[...] transfiguração não visa alcançar um universo estável de essências platônicas, mas reproduzir aquilo que se poderia chamar de um drama sagrado platônico”. De tal maneira, na visão sartreana, o “drama solitário” mallarmeano visa mostrar “o esmagamento do ser humano pelo curso do mundo” — esse esmagamento, porém, não representaria puramente fracasso, já que, para ele, o fracasso se transfiguraria em signo da vitória (Sartre, 2011, p. 444). Por conseguinte, a poesia de Mallarmé é vista por Sartre (2011, p. 519, nota 1) como uma tentativa de “[...] estreitar a multiplicidade até que os elementos se interpenetrem para fazer uma totalidade indivisível”. Em outras palavras, o poeta simbolista buscaria esconder as características da realidade a fim de mostrá-la de uma maneira mais ordenada e, portanto, mais aceitável, mais confortável de se viver. Nesse sentido, Mallarmé buscaria em sua obra um “[...] ato que não é a unificação do diverso através de uma operação progressiva: é uma *forma em ato* que, se existe, aparece de uma só vez e que a diversidade do real dispersa” (Sartre, 2011, p. 520, nota 4).

O “drama sagrado platônico” identificado por Sartre na poesia de Mallarmé encontra um correlativo na pintura: trata-se do contorno. Para o filósofo francês, um exemplo dessa utilização retrátil dos contornos está nas telas do pintor francês Georges Rouault (1871-1958), já que ele envolve os rostos que pinta com “chumbos de vitral”, de modo que esses rostos não exprimem nada sobre a natureza de um rosto: “[...] exprimem, antes, um terror sagrado, o ódio pela transformação e a pluralidade, um amor profundo pela ordem que, para além das lacerações do tempo e do espaço, visa restituir aos objetos sua calma perenidade” (Sartre, 1964, p. 390). Por conseguinte, não é uma perspectiva humana que encontramos nas telas de Rouault, mas a tentativa de emular uma visão do divino, como se fosse possível pintar “o mundo tal e qual Deus o fez”. Poderíamos dizer, então, que Rouault intenta pintar “a natureza sem o humano”, já que alimenta a crença de que o espectador, ao se defrontar com suas telas, seria capaz de abstrair totalmente da realidade para “contemplá-la de fora”. Dessa forma, Rouault — assim como o pintor espanhol Juan Gris (1887-1927) — tenta transmitir através de sua pintura uma visão que seria “comum a todos”, o que, segundo Sartre (1964, p. 390), equivale a uma visão que “não pertence verdadeiramente a ninguém”, pois “é vista por um sujeito abstrato e universal”.

No que concerne a Genet, sua intenção estética é retrátil porque, segundo Sartre (2011, p. 520), ele busca com seus livros “[...] coagir a realidade a figurar a grande hierarquia social da qual ele é excluído”. Genet acredita estar operando em um mundo que já está feito, um mundo que não deixa espaço para explosões, visto que nele “[...]”

as linhas e as curvas lutam contra a dispersão e a desintegração ao infinito através de um poder de coesão *objetivo*” (Sartre, 2011, p. 520). O que interessa a Genet, desse ponto de vista, não é assumir totalmente o papel do criador, mas desfrutar dessa posição, ou seja, imaginar-se

[...] na fonte da coesão mágica que produz a unidade objetiva das coisas. Em outras palavras, incapaz de *talhar* um lugar no universo, ele *imagina*, para se persuadir, que criou o mundo que o excluiu (Sartre, 2011, p. 520).

De tal maneira, quando Genet recria imaginariamente o mundo em sua obra, ele se faz, ao mesmo tempo, criador e descobridor desse mundo, provando assim “a existência de deus, isto é, sua própria existência” (Sartre, 2011, p. 521).

Diante disso, as palavras de Genet em seus livros pretendem operar uma transformação na visão de seus leitores — não se trata de abdicar do movimento, mas de oferecer uma imagem que inverte o movimento natural do mundo, uma imagem “essencialista” que emula um movimento que jamais irrompe. Com isso, o movimento que vai da potência ao ato não é um movimento de explosão, mas a busca por uma forma privilegiada, pelos limites naturais que dissipam qualquer força expansiva: “[...] a imagem de Genet, ao invés de *fazer as flores saírem* do ramo, as leva de volta para ele, cola as flores na madeira: o movimento da imagem vai do exterior para o interior, das asas para o eixo” (Sartre, 2011, p. 516). Trata-se, portanto, não de desabrochar, de ir de dentro para fora, mas de um movimento que se fecha, que visa alcançar uma estabilidade unitária.

Desse modo, Genet utiliza sua força criadora para aglutinar as partículas que no mundo estão dispersas, tentando, a partir dessa operação, gerar uma massa indistinta: “[...] o movimento se fecha sobre si, uma forma acaba de nascer, uma forma que tem a calma coesão das figuras geométricas” (Sartre, 2011, p. 517). Em consequência disso, as palavras adstringentes do escritor buscam transformar o que na realidade é múltiplo “em um único ser”, buscam unificar “os momentos de uma sucessão através de uma forma dinâmica”; isso não significa que Genet vai necessariamente negar o caráter singular dos objetos, mas que cada singularidade será remetida “[...] a uma unidade sem partes, à continuidade indiferenciada de uma massa” (Sartre, 2011, p. 517). Assim, podemos dizer que há na obra de Genet uma circularidade retrátil trabalhando para unificar os elementos dispersos, elementos que serão atraídos mutuamente até que ocorra enfim uma condensação, uma “reconstituição sintética”, uma “recomposição” (Sartre, 2011, p. 519).

Os transbordamentos da criação expansiva

Vimos que existe para o artista a possibilidade de uma inspiração retrátil, da criação de uma obra que visa encarnar uma imagem que se mostrará como negação da absurdidade, da progressão, da multiplicidade do real e como afirmação da ordem, da delimitação, da conformidade. Existe também o seu oposto, isto é, a possibilidade de uma inspiração expansiva, da criação de uma obra que visa transbordar, imagem que só é unidade quando explode. O artista que pertence à “família do espírito” de inspiração expansiva busca alcançar com sua criação a imagem de uma beleza “explosivamente-

fixa”⁵, ou seja, de uma beleza que faz da “impenetrabilidade, rigidez cadavérica do espaço”, uma “força conquistadora”, transformando a “divisibilidade ao infinito” em “uma germinação gloriosa” (Sartre, 1964, p. 391). A explosão não é aqui um capricho do criador, mas a única forma que ele encontra para manifestar sua visão de mundo: a cristalização de sua violência neutralizaria sua força, reduziria seu fogo a cinzas; em contrapartida, “[...] enquanto dura a explosão, justaposição significa progresso, *ao lado de* quer dizer *além de*” (Sartre, 2011, p. 515).

O artista expansivo não pretende, portanto, esconder a multiplicidade do real; pelo contrário, ele se vale justamente da “diversidade natural” para simbolizar a unidade de uma explosão: “[...] os elementos movidos por uma força centrífuga se afastam uns dos outros e se lançam no espaço para colonizar e reconstituir uma nova unidade” (Sartre, 2011, p. 515). Essa “nova unidade” depende, então, de um dinamismo da obra que não aceita limitações, já que seu objetivo é romper os artifícios que buscam proteger o ser. Chega-se, nessa criação, até mesmo a “[...] supor o diverso aí onde ele não é visível, mas isso é para submeter essa diversidade, obrigá-la a figurar a unidade de uma potência explosiva” (Sartre, 1964, p. 390). Assim, a absurdidade do real é sublinhada por todos os elementos da obra, a pluralidade se multiplica e aflora da matéria, deixando evidente a progressão e os transbordamentos que muitas vezes se tenta camuflar na realidade. Nesse sentido, na criação expansiva a obra palpita “em um esquartejamento infinito” que participa “[...] da furiosa maré terrestre que conquista, a cada instante, sobre o nada, novas regiões do ser” (Sartre, 1964, p. 391).

A inspiração expansiva encontra em Rimbaud seu arquétipo ideal, dado que, na visão sartreana, ele busca em sua obra justamente uma “unidade da explosão”. Sartre (1964, p. 391) indica que a poesia de Rimbaud encarna o movimento de uma erupção, de sorte que seu intento não é fazer da multiplicidade do real uma totalidade identitária: pelo contrário, é evidenciar seu caráter absurdo e plural. Por isso, quando o poeta evoca em seu célebre poema *O Barco embriagado* as imagens de “céus rebentando em clarões” e da “Aurora como um bando de pombas” (Rimbaud, 1895, p. 152), ele não está buscando dissimular para seu leitor “a pluralidade das substâncias”, mas provocar nele o sentimento da presença da diversidade múltipla que irrompe a todo momento no mundo. Ora, tanto a imagem da aurora que se confunde com um bando de pombas quanto a dos céus que rebentam em clarões trazem à tona o sentido de uma explosão celeste. Com essas imagens explosivas é a própria beleza que explode, mostrando-se como uma convulsão, como um grito, como um acontecimento que rebenta, fixando, ao mesmo tempo, este rebentar.

Rimbaud se coloca em movimento em sua poesia, é um indivíduo que “se projeta adiante”; rumo ao futuro, ele coloca em jogo sua liberdade enquanto ato, pois sabe que “é a sua liberdade que unirá o diverso”, que fixará a pluralidade do mundo como “[...] o instante abstrato que a paralisa em uma beleza ‘*explosivamente-fixa*’” (Sartre, 2011, p. 515, grifo nosso). A poesia de Rimbaud exala uma violência gloriosa, uma louvação ao que no mundo é descontínuo, ao que se despedaça. Esse poeta está disposto a “morrer para ser tudo”, a se doar e se perder em sua obra, como um Jesus maniqueísta “crucificado sobre a matéria e fazendo do mundo inteiro ‘a cruz e a luz’”, mostrando em sua “face

5 No original: *explosante-fixe*.

patética” a face do próprio ser humano: “Seu objetivo é submeter a exterioridade da natureza para que ela reflita ao ser humano a transcendência humana” (Sartre, 1964, p. 391) — transcendência insuperável que impossibilita qualquer pretensão identitária.

Em consequência dessas características, os poemas de Rimbaud são capazes de explodir diante do leitor, são capazes de revelar sentidos que não parecem evidentes no mundo cotidiano — já que sua poesia ilumina o mundo naquilo que ele possui de mais selvagem, aquilo se liberta dos contornos delimitadores e se exprime através de um movimento progressivo de mudança. Dessa forma, Rimbaud nos mostra uma imagem que “[...] nos dilata prazerosamente, nos penetra com o sentimento de nossa potência; ela extrai sua força em um orgulho imperial, em uma generosidade que se arranca de si para explodir sua vida até a morte” (Sartre, 2011, p. 515).

Para além de Rimbaud, Sartre também identifica na obra de Masson essa força expansiva. Segundo Sartre, a pintura de Masson pode ser caracterizada pela “intrusão do elemento existencial”, no sentido de que ele se recusa a fazer como Rouault e “os pintores das formas”, que pretendem produzir uma imagem da “natureza sem os humanos”:

Masson sabe que o experimentador faz parte integrante do sistema experimental, que ele é um fator real do acontecimento físico e que modifica aquilo que vê — não em seu espírito, como querem os idealistas, mas lá, no mundo — pelo simples fato de vê-lo; esse artista quer colocar o pintor dentro da pintura e nos fazer ver o mundo com o ser humano dentro dele (Sartre, 1964, p. 392).

Partindo dessa pretensão, Masson não visa simplesmente emular em uma superfície imóvel os movimentos que observa na realidade, mas revelar sobre ela movimentos virtuais. Para que esses movimentos se revelem ele não precisa necessariamente abdicar dos contornos, é suficiente que transforme o seu sentido, metamorfoseando o traço a fim de “fixar essa perturbação perpétua, essas explosões protoplasmáticas em série” que “lhe parecem formar a contextura íntima das coisas” (Sartre, 1964, p. 392). Assim, a tarefa de Masson é fazer com que os contornos não sejam simplesmente linhas inertes, mas se tornem vetores para que os espectadores possam conferir a eles “a unidade viva de uma sucessão melódica”: “Dessa maneira a sucessão encarna na justaposição, o espaço absorve o tempo, se embebe e o reflete para mim” (Sartre, 1964, p. 393).

Podemos dizer, a partir disso, que Masson deseja que os contornos de suas telas dançam e, conseqüentemente, que o ser se descomprima e libere “suas energias internas”. Dessa maneira, os contornos encarnarão não

[...] a finitude, mas a explosão, não a inércia compactada do ser que é o que é e nada além, mas uma certa maneira de ser tudo aquilo que não se é e de não ser jamais verdadeiramente aquilo que se é; nós somos conduzidos a fazer do próprio traço uma realidade ambígua, como essas linhas duplas que no lugar em que um círculo encontra o outro pertencem, ao mesmo tempo, à circunferência de um e do outro e são ainda elas mesmas e outras, elas mesmas e seu próprio arrancamento de si (Sartre, 1964, p. 400).

Essa transformação dos contornos não depende, porém, apenas das técnicas empregadas na criação, depende sobretudo do espectador, pois cabe a ele transformar cada linha em vetor, ultrapassando cada ponto rumo ao ponto futuro. Ao seguir os

movimentos progressivos dos vetores, o espectador não está simplesmente operando um movimento temporal na tela, ele está operando sua própria transcendência, ou seja, está emprestando para a obra seu próprio movimento temporal. Dessa perspectiva, a pintura de Masson depende de uma relação com a existência, ela só se organiza verdadeiramente e ganha um sentido estético sob os olhos do público, ou seja, quando o público se engaja para criar o movimento que lhe é solicitado — caso contrário, tudo se dissolve e da tela não brota sentido algum.

É possível afirmar, por fim, que Masson pretende encarnar em suas obras um assombro existencial, já que elas apresentam ao espectador uma perspectiva assombrosamente humana. Não há, portanto, na perspectiva desse pintor, a pretensão de tomar um distanciamento do mundo; pelo contrário, ele quer “[...] imergir no coração do ser e pintar as ondas que seu mergulho escava no mundo” (Sartre, 1964, p. 396). Ele vê o mundo do ponto de vista do ser humano e é desse ponto de vista que ele irá pintar em suas telas os corpos impregnados com “[...] o horror que eles inspiram, não os oferecer com todas as deformações que nosso olhar terrificado produz neles” (Sartre, 1964, p. 396). Nesse sentido, a obra de Masson não é agressiva, mas apresenta uma discórdia, um “desequilíbrio equilibrado” da transcendência humana, que está “sempre adiantada e atrasada sobre ela mesma”. Em outras palavras, Masson, ao modificar o sentido dos contornos, manifesta através deles “uma metamorfose em vias de se fazer”, uma metamorfose que nunca se completa, que nunca revela o que será: um homem ou uma pedra? Ambos: afinal, “no interior dos seus limites a pedra se torna homem” (Sartre, 1964, p. 399).

Conclusão

Sartre nos fala de duas possibilidades opostas de afiliação dos artistas quanto à criação de obras de arte: a primeira retrátil, a segunda expansiva. Com efeito, tais descrições da criação muito se assemelham à divisão nietzscheana entre o apolíneo e o dionisíaco, de sorte que o artista de inspiração retrátil se enquadra muito bem no princípio ordenador de Apolo, enquanto o artista de inspiração expansiva está em consonância com o rompimento dos limites proporcionado por Dionísio. Isso não significa, no entanto, que o intuito de Sartre com sua divisão tenha sido apenas o de seguir Nietzsche ou se apropriar de sua reflexão. Na verdade, enquanto o filósofo alemão pensa Apolo e Dionísio como duas forças naturais que se manifestam no terreno da arte, no caso de Sartre a reflexão se move no caminho inverso, ou seja, é a partir dos artistas que ele deduzirá os dois tipos de inspiração, tirando daí consequências não apenas estéticas, mas também éticas.

Aliás, Sartre observa em uma nota de rodapé de seu livro sobre Jean Genet que seria possível assimilar as criações retrátil e expansiva a dois tipos de imaginação estética, sendo uma de “direita” e a outra de “esquerda”. Trata-se, com efeito, de uma reflexão marginal, que não é desenvolvida, mas colocada de maneira bastante simplificada: de esquerda seria a imaginação que “visa representar a unidade que o trabalho humano impõe, à força, à desigualdade”; já a imaginação de direita seria aquela que busca “figurar o mundo inteiro no modelo de uma sociedade hierárquica” (Sartre, 2011, p. 516, nota 1). Dessa perspectiva, podemos interpretar que a inspiração retrátil tenderia

para uma imaginação de direita, pois ela é “cúmplice de seu mestre” e alimenta “[...] a ilusão de estar no centro de um belo cosmos totalmente feito e que luta contra a angústia fornecendo *provas estéticas* da ordem universal”; por outro lado, a inspiração expansiva tenderia para uma imaginação de esquerda, já que criaria uma explosão “que contém em si a angústia e a ultrapassa através das imagens que forma” (Sartre, 2011, p. 520, nota 2).

A partir disso, podemos afirmar ainda, conforme as observações de Sicard (1989, p. 292), que a inspiração retraída dá origem a uma *art melancholia*, ou seja, a uma arte que deseja ser alienação do real, pois se alimenta de um sentimento nostálgico do passado, ou seja, daquilo que já foi feito, do que já está dado. Essa arte busca muito mais reproduzir do que inventar, seu desejo é operar uma imitação do real a fim de aperfeiçoá-lo; o intuito final aqui é o deleite, o prazer descompromissado, a fruição reconfortante. Busca-se, portanto, tranquilizar o público, como se a arte tivesse o dever de se sobrepôr à realidade, de fazer esquecer os problemas do mundo cotidiano. Em contraposição à *art melancholia*, temos o que Sicard (1989, p. 292) chamará de *art inventio*, isto é, uma arte que visa criar imagens que se aproximem dos movimentos da existência. Com efeito, essa arte é fruto de uma inspiração expansiva, já que pretende apresentar perturbações do que está posto, reinventando o passado, explodindo as convenções.

A partir das conclusões aqui expostas não se deve pensar que a divisão entre criação retraída-direita-*melancholia* e criação expansiva-esquerda-*inventio* implique um julgamento definitivo sobre os artistas, ou seja, que os artistas possam ser considerados definitivamente como retráteis ou expansivos. De fato, no geral, as obras de arte não são nem totalmente retráteis nem totalmente expansivas, mas sim compostas por “uma série de tipos mistos que fazem a transição”. Se há o “mundo teleológico” das imagens estáveis e fechadas criadas por um artista retrátil, há também o da criação expansiva, que gera imagens que encarnam “a força explosiva da existência” (Pams, 2015, p. 207); a arte, todavia, não precisa ser um ou outro, visto que ela é sobretudo um amálgama, uma interpenetração entre o retrátil e o expansivo, podendo pender para um lado e para o outro sem necessariamente assumir totalmente uma dessas posições. Ademais, a arte é concebida em um contexto e sua força pode ser potencializada ou arrefecida conforme sua forma vai sendo repetida, copiada, reproduzida — seja pelo seu próprio criador ou por outros artistas que tomam aquele modelo como algo dado.

Dessa perspectiva, as duas possibilidades de inspiração que mostramos aqui devem ser tomadas mais como tendências do que como posições cristalizadas, no sentido de que um artista, em uma determinada criação, pode pender mais para um tipo de inspiração ou para a outra. Obviamente, quando olhamos a obra de um artista como um todo, podemos afirmar que seu trabalho é, no geral, mais retraído ou expansivo, que tende mais para a esquerda ou para a direita, para a melancolia ou para a invenção. Isso não significa, porém, que a inspiração retraída ou a expansiva sejam um caminho sem volta. Aliás, ao falar de Masson, Sartre (1964, p. 306-307) destaca justamente as mudanças que a obra desse artista sofre ao longo do tempo, de sorte que no passado suas criações “[...] não eram senão um arquivamento que parecia fechado em si mesmo: era o próprio caminho de Masson que tinha limites, contornos”; posteriormente,

todavia, há uma mudança: “as gravuras explodem e nos emocionam, porque podemos ler nelas o anúncio ainda incerto de um outro caminho”.

Referências

CONTAT, M. ; RYBALKA, M. *Les écrits de Sartre*. Paris : Gallimard, 1980.

DIAS, R. M. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Editora UNIJUÍ, 2015.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PAMS, M. Sartre et le « Saint Genet » : de l'ontologie de la mauvaise foi à la politique de la révolte. *Études Sartriennes*, Paris, n. 19, p. 185-211, 2015. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/45064076>. Acesso em 4 dez. 2024.

RIMBAUD, A. *Œuvres complètes*. Paris : Arvensa Editions, 1895.

SARTRE, J.-P. *Situations, IV : portraits*. Paris : Gallimard, 1964.

_____. *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*. 2^e édition. Paris : Gallimard, 2010.

_____. *Saint Genet : comédien et martyr*. Paris : Gallimard, 2011.

SICARD, M. *Essais sur Sartre*. Paris : Éd. Galilée, 1989.

SILVA, F. L. e. *Ética e literatura em Sartre*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

TAMASSIA, P. *Sartre e il Novecento*. Trento: Università degli Studi di Trento — Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2009.

Recebido em: 30 jan. 2024 — **Aceito em:** 22 set. 2024.