



## O IMAGINÁRIO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Lucrecia Corbella

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

**Resumo:** Este artigo tem o intuito de analisar a noção de imaginário do filósofo Jean-Paul Sartre e o processo de criação artística do dramaturgo Luigi Pirandello. A partir de aproximações entre o texto *O imaginário*, de Sartre, e a obra teatral *Assim é (se lhe parece)*, de Pirandello, é possível conceber o imaginário como uma das fontes da criação artística. O imaginário, para Sartre, além de ser uma determinação fundamental de uma pessoa, é uma função psíquica estruturante da consciência. O que Pirandello efetiva ao escrever uma peça de teatro é um convite, através de um objeto imaginário, a irrealizar-se, a distanciar-se do mundo real. A arte é produzida por um encantamento que procura inventar um mundo com outras significações possibilitando novas escolhas existenciais.

**Palavras-chave:** Sartre; Pirandello; Imaginário; Criação Artística; Teatro.

**Abstract:** This article aims to analyze the notion of imaginary of the philosopher Jean-Paul Sartre and the process of artistic creation of the playwright Luigi Pirandello. From the similarities between *The Imaginary*, a text by Sartre, and *So it is (if it looks)*, a play by Pirandello, it is possible to conceive the imaginary as a source of artistic creation. The imaginary, for Sartre, as well as being a fundamental determination of a person, is a psychic function that structures the consciousness. What Pirandello does when he writes a play is an invitation, through an imaginary object, to become unreal, distancing themselves from the real world. The art is produced by a enchantment that seeks to invent a world with other meanings enabling new existential choices.

**Keywords:** Sartre; Pirandello; Imaginary; Artistic Creation; Theater.

### O imaginário e a literatura

No livro *El escritor y sus fantasmas*, Ernesto Sabato<sup>1</sup> (2006) escreve “[...] O existencialismo atual, a fenomenologia e a literatura contemporânea constituem, em bloco, uma busca de um novo conhecimento, mais profundo e complexo, pois inclui o [...] mistério da existência.” (p.9,10). Esta necessidade por uma busca de um conhecimento mais complexo parte de uma crítica a um pensamento simplista que reduz a existência a um único sentido. Não se trata de um abandono da razão, mas de uma

<sup>1</sup> As traduções de todas as citações do livro *El escritor y sus fantasmas* de Ernesto Sabato são de minha autoria.

compreensão que é necessário a reunião de vários conhecimentos para que se possa investigar a subjetividade, inclusive a própria razão. No entender de Sabato (2006), “[...] a literatura não é um passatempo nem uma fuga, e sim uma forma – talvez a mais completa e profunda – de examinar a condição humana” (p.7). Para se analisar esta condição, não é possível pretender que um único método seja capaz de dar conta de uma tarefa tão difícil como esta. Sabato utiliza o exemplo jocoso de um homem que quer dar a volta ao mundo em oitenta dias e que decide, por teimosia, fazê-lo exclusivamente em um elefante ou de bicicleta. A escolha de um único método aprisiona de tal forma o pensamento que desvirtua o objetivo inicial, como se o método em si fosse a resposta à busca pela compreensão da subjetividade e o andar no elefante fosse mais importante do que a ação de dar a volta ao mundo em oitenta dias. É por esta razão que iniciarei pela literatura a indagação sobre a noção de imaginário.

O conto *Mondo di carta*, de Luigi Pirandello, escrito em 1922, é um interessantíssimo mergulho na constituição da subjetividade e de sua relação com o imaginário. Pirandello inicia o conto descrevendo uma briga entre um adolescente de quinze anos e um senhor míope que usava óculos com lentes muito grossas, as chamadas de “fundo de garrafa”. O senhor míope argumenta que o adolescente coloca estatuetas no seu caminho de propósito e ele, como sempre está lendo, não as enxerga e tropeça. Já há alguns anos um oftalmologista o alertou de seu problema de visão e lhe recomendou que ele parasse de ler a fim de evitar a cegueira. Mas como o sentido de sua existência justamente se resumia a ler, ele não obedeceu o médico e, com o passar do tempo, foi ficando cego.

Balicci havia passado toda sua vida lendo, em qualquer lugar que se encontrasse e à todo momento, a vida para ele era, desta forma, apreendida através dos livros; este era seu mundo e ele estava condenado a viver fora dele. Como não consegue mais ler, ele passa a relembrar passagens de livros com uma riqueza de detalhes jamais vista, podendo descrever as cores, texturas e cheiros. Mas como, algum tempo depois, o silêncio passa a incomodá-lo, ele coloca um anúncio no jornal solicitando um leitor, pois queria que seus livros ganhassem voz uma vez mais. A moça que se apresenta para o trabalho inicia a leitura de forma tão dramatizada, com gestos tão exagerados que acaba assustando Balicci e este pede que ela leia apenas com os olhos, pois ele tinha a necessidade de que nada se alterasse nas suas histórias. Por fim, ao se exaltar com a descrição que a jovem fazia de uma igreja da Noruega que ela conhecia, pois era

diferente da descrição que ele havia conhecido pelos livros, ele a expulsa de sua casa e fica ali mergulhado no seu mundo de papel.

*Mondo di carta* é um conto que trata do mundo de Balicci, um mundo com uma significação própria que era, aos olhos das outras pessoas, daquelas que se encontravam ao seu redor, totalmente absurdo. O professor afirmava com suas próprias palavras que nunca havia visto nem percebido nada do mundo diretamente, pois ele vivia através dos livros. Esta relação mundo-livro-Balicci é uma construção de existência muito singular que o protagonista do conto escolhe para si. O mundo sensível, aquele que pode ser percebido através dos sentidos, não era real para ele. Avistar as montanhas, por exemplo, percorrê-las com seus pés até sentir cansaço, sentir o cheiro da terra, se molhar na chuva... todas estas sensações não eram conhecidas diretamente pelo professor e sim a partir dos livros. Ele, de fato, nunca viu uma montanha nem teve a experiência vivida de caminhar sobre uma delas. O que ele conhecia das montanhas estava lá nos livros, desde a altitude, a temperatura, o relevo e o eventual perigo em explorá-las. Balicci, ao ler um livro, entrava em contato com o mundo através de um mergulho imaginário e isto bastava para ele. Os livros forneciam todas as informações que ele precisava do mundo; a sua visão de mundo era construída com estas histórias dos livros mais a sua imaginação. Chartier (2002), ao analisar o conto, comenta que “Para Balicci como para dom Quixote o real não é, e não pode ser senão o que dizem os livros. Para eles, a representação de mundo se fez mais real que o próprio mundo, a biblioteca mais universal que o universo.” (p.206) O universo da biblioteca é o universo de aventuras e desventuras que o professor elegeu para constituir sua subjetividade e sua relação com o mundo. Os livros mediavam a relação entre o mundo e Balicci, eles estavam no lugar de seus sentidos, funcionando como seus olhos, seu paladar, sua audição, seu tato e seu olfato. A motivação em viver vinha, para o professor, dos livros, assim como suas alegrias e suas dores. É tão forte esta sua vinculação com os livros que o professor começa a ter aspecto de papel, seu corpo, sobretudo suas mãos, começam a ter cor de livro antigo.

A razão pela qual Balicci expulsa a senhorita Tilde, a leitora, de sua casa é que ela não fazia parte de seu mundo, ela fazia parte do mundo real que era desconhecido para o professor. A leitora não somente descreve uma igreja da Noruega de uma forma distinta da qual ele percebia como nega o conhecimento que o professor possui sobre ela. Tilde acredita que a sua descrição é mais verdadeira que a de Balicci, pois ela esteve, de fato,

no local e a partir desta constatação ela não tem a menor dúvida que ela está certa. A crença na sua certeza gera uma angústia enorme no professor, pois abala um pilar de sustentação da relação que ele construiu com o mundo. A catedral de Trondhjem precisava permanecer com todos os arredores que Ballici conhecia através dos livros, pois se eles se modificassem, a catedral, como por encanto, desapareceria do seu universo. Os seus arredores eram constituídos pela luz azul que exalava da catedral, pelo frio intenso que a envolvia e pelas flores frescas que exalavam um aroma delicioso. Ao constituir estas imagens do seu mundo, Ballicci estabelecia laços afetivos que o ligavam à vida, no entender de Ewald, Castro e Mattos (2012) “[...] ao criar imagens para mim, estabeleço um vínculo com minha criação, uma relação de intimidade, de proximidade, de afetividade; estabeleço um tipo de senso íntimo.” Este senso íntimo era a relação que Balicci estabelecia com os seus livros, eles eram seus verdadeiros amigos e a fonte de toda e qualquer realidade e de todo e qualquer vínculo com o mundo.

O que impulsiona Pirandello, em 1922, a escrever *Mondo di carta* é algo da ordem do imaginário. Para Jean-Paul Sartre, a dimensão estética é fruto do imaginário, considerado como uma função psíquica estruturante da consciência. A seguir apresentarei a noção de imaginário de Sartre.

### **O imaginário e a subjetividade**

Para analisar, fenomenologicamente, a imaginação, a imagem e o imaginário, Sartre escreve dois livros: *A imaginação*, em 1936, e *O Imaginário* em 1940. No primeiro ele faz uma descrição da imagem a partir das teorias clássicas da filosofia e da psicologia e ao fazê-lo, realiza um movimento de desconstrução destas teorias mostrando suas falhas em relação à abordagem do problema. A psicologia do final do século XVIII e início do século XIX, na tentativa de se tornar positivista, busca a todo custo “[...] reduzir a complexidade psíquica a um mecanismo.” (Sartre, 2008, p.25). Toda e qualquer área do saber que quisesse ser reconhecida como ciência, deveria ser mecanicista e determinista, caso contrário não alçava o estatuto de ciência. A psicologia no intuito de ser “científica” se encaixará nos moldes de uma ciência natural, no caso, na biologia. Desta forma, os seus métodos e suas categorias de análise terão a mesma estrutura desta ciência. Para Sartre (2008), “[...] a teoria clássica da imagem contém toda uma metafísica implícita e que se passou à experimentação sem desembaraçar-se dessa metafísica, ocasionando nas experiências uma série de preconceitos que

remontam às vezes a Aristóteles.” (p.121). Para analisar o problema da imagem e da imaginação, Sartre sugere que a psicologia se torne fenomenológica e que pergunte à experiência qual o papel da imagem e qual sua relação com a consciência. Apesar de afirmar que Edmund Husserl trabalha esta questão de forma fragmentada, Sartre (2008) concebe que nas *Ideen* há uma série de contribuições valiosíssimas. Uma delas é a concepção de intencionalidade, pois se “[...] toda *consciência* é consciência de alguma coisa” (p.123) e “[...] a imagem é um certo tipo de *consciência*” (p.137), chega-se à conclusão de que “[...] A imagem é consciência *de* alguma coisa.” (p. 137). Sartre finaliza desta forma o livro *A imaginação* e promete que para além das pesquisas críticas ele escreverá um outro livro no intuito de buscar descrever a estrutura da imagem.

No texto *Sur « L'idiot de la famille »*, ao se referir ao trabalho que ele estava escrevendo sobre Flaubert, Sartre<sup>2</sup> (1976) afirma que defender o imaginário como “[...] uma determinação fundamental de uma pessoa” (p.101) foi a maior dificuldade na sua pesquisa. Para entender o que significa esta determinação fundamental, é preciso levantar alguns pontos relevantes do livro que o filósofo dedica exclusivamente a este tema. No livro *O imaginário*, Sartre (1996b), ao invés de compreender o imaginário como um estado da consciência, como era concebido pelas teorias psicológicas da época, o que significaria uma estrutura psíquica passiva, ele a apresenta como “um certo tipo consciência”(p.19). Pode-se depreender desta afirmação que se ela é um certo tipo de consciência, ela é estruturada da mesma forma que toda e qualquer consciência. Mas torna-se importante, neste ponto, definir a noção de consciência sartriana para poder compreender o que ele entende por imaginário. Nas suas próprias palavras Sartre (1996b) explica como a consciência deve ser compreendida “[...] Usaremos o termo “consciência” não para designar mônada e o conjunto de suas estruturas psíquicas, mas para nomear cada uma dessas estruturas em sua particularidade concreta.” (p.13). Por ela não ser uma mônada fechada nela mesma, a consciência está sempre em relação com o mundo em um movimento intencional, quer dizer, ela se joga em direção ao mundo para apreendê-lo. Em *La transcendance de l'Ego*, Sartre (1996a) a define da seguinte maneira: “[...] a consciência se define pela intencionalidade. Por intencionalidade ela transcende ela-mesma, ela se unifica evadindo-se.” (p.21). Se a imagem é uma

---

<sup>2</sup> As traduções de todas as citações dos textos de Jean-Paul Sartre em francês são de minha autoria.

consciência, a imagem também é imagem de alguma coisa, ou seja, esta consciência imaginante, ao produzir uma imagem, está sempre em relação com o mundo.

O método utilizado por Sartre (1996b) para definir o que é uma imagem, é um ato de reflexão, que ele nomeia por “ato de segundo grau” (p.15) que julga algo como sendo uma imagem. Este método fenomenológico procura refletir sobre a produção das imagens, descrevê-las, apresentar suas formas de funcionamento e definir as suas principais características. Para Sartre (1996b) “[...] Perceber, conceber, imaginar, tais são, com efeito, os três tipos de consciência pelos quais um mesmo objeto pode nos ser dado.” (p.20). Na percepção o objeto aparece, a cada momento, de um determinado ângulo, e é preciso dispor de algum tempo para que se possa ir aprendendo os seus outros ângulos; a percepção trata sempre de um objeto que está em relação com outros objetos. O objeto pode ser o mesmo na percepção, no pensamento e na imaginação, o que se transforma é a forma de se relacionar com este objeto.

No pensamento o objeto aparece por inteiro de uma só vez, é por esta razão que neste caso não há aprendizagem há ser realizada. Enquanto na percepção é necessário construir uma série de relações com o mundo, “[...] na imagem há uma espécie de pobreza essencial” (Sartre, 1996b, p.22), pois ela praticamente não realiza relações. A imagem se relaciona com o objeto somente a partir de quatro formas: “[...] pode colocar o objeto como inexistente, ou como ausente, ou como existente em outra parte; pode também neutralizar-se, isto é, não colocar seu objeto como existente.” (p.26). Uma característica da consciência imaginante é sua espontaneidade, pois ela constitui e afirma o objeto como imagem. Além disso, ela é “um ato de crença ou um ato posicional” (p.26). Existe na consciência imaginante uma intenção de, em primeiro lugar, criar um objeto imaginário a partir da percepção, e após inventá-lo, sustentar este objeto como imaginário: “[...] a imagem envolve um certo nada [...] dá seu objeto como não sendo.” (Sartre, 1996b, p.28). Os objetos que constituem o real e o imaginário são os mesmos, o que muda é a maneira de se lidar com o objeto e a significação que será dada a ele. É uma atitude de consciência que decide se a apreensão do objeto será real ou imaginária. Quando a consciência decide, através de uma atitude imaginária, que o retrato se apresente como a presentificação de um ser amado, mesmo que esta presença seja sentida através de uma ausência, está constituindo uma relação mágica. No entender de Sartre (1996b)

A consciência imaginante que produzimos diante de uma foto é um ato, e esse ato envolve a consciência não-tética de si mesmo como espontaneidade. De algum modo, temos consciência de animar a foto, de emprestar-lhe vida, de fazer dela uma imagem. (p.43).

Este ato afirma que o ser amado pertence ao passado e ao presente ao mesmo tempo, é por isto que a relação é mágica, pois instaura uma coexistência de duas estruturas temporais que, a princípio não se mesclariam: “O ato de imaginação [...] 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.” (Sartre, 1996b, p.165) O tomar posse do objeto é concebê-lo por inteiro, ao invés de um determinado ângulo, como no caso da percepção, esta atitude contém um aspecto de jogo infantil no qual se negam as circunstâncias para possuir o objeto todo para si. Os aspectos do objeto, neste caso, “[...] são “presentificados” sob um aspecto totalizante.” (p.166)

É por esta razão que Sartre (1996b) concebe que a crença é um fato decisivo para que se forme uma consciência imaginante: “[...] Essa crença visa o objeto da imagem. [...] se formarmos sobre essa consciência imaginante uma segunda consciência ou consciência reflexiva, uma segunda espécie de crença aparecerá: a crença na existência da imagem”. (p.120) Esta crença ou consciência da imagem é que Sartre denomina por “função psíquica” (p.128), pois há um movimento da consciência imaginante em direção ao objeto amado que afirma um objeto como sendo imaginário.

A imagem é um ato intencional que tem o intuito de materializar um objeto ausente não a partir de uma de suas características, e sim através da síntese de todas elas juntas neste objeto. Essa intenção surge a partir de um saber que se torna constitutivo da imagem. É este saber que constitui a imagem desta ou daquela maneira e para Sartre (1996b) este saber “[...] é ato, é o que quero representar para mim” (p.83). É ele que define as características dos objetos, que os situa e que lhes dá significação a partir de uma determinada estrutura de organização. Mas este saber, nomeado de saber puro, ao constituir a imagem, se transforma completamente, modifica sua natureza, torna-se um saber imaginante, que para Sartre (1996b) “[...] é uma consciência que procura transcender-se, colocar a relação como um *externo*.” (p.94)

Na estrutura da imagem encontra-se além do saber, a afetividade, que não é um estado e sim uma consciência afetiva. E como toda consciência é transcendente, ela visa sempre algo que está fora dela, é por esta razão que Sartre (1996b) concebe que “[...] o amor não é consciência de si próprio: é consciência dos encantos da pessoa amada”.

(p.98). Na verdade a pessoa amada não possui qualidades intrínsecas como amabilidade, simpatia e gentileza para que outra pessoa passe a amá-la, é o sentimento que, através de uma certa forma de conhecimento que não é o intelectual, inaugura uma significação, um sentido afetivo que é dirigido para uma pessoa. Passo a enxergar os olhos e o andar da pessoa amada como signos amorosos que se organizam a partir de uma consciência afetiva, que como toda consciência, é transcendente. A constituição da imagem está diretamente relacionada ao saber e ao afeto, pois não existe consciência dissociada do afeto nem do saber, no entender de Sartre (1996b) “[...] essa síntese afetivo-cognitiva [...] é nada mais que a estrutura profunda da imagem.” (p.103)

Surge aqui uma questão que pode ser alvo de discussão, pois Sartre (1996b), em muitos momentos, se refere ao mundo imaginário como “fatal” (p.222) e “mundo sem liberdade” (p.222) em contraposição ao mundo real que é um mundo no qual habitam as possibilidades. Ele também se refere ao tempo do imaginário como “sombra de tempo” (p.174), ao objeto imaginário como “sombra de objeto” (p.174) e ao espaço do imaginário como “sombra de espaço” (p.174) por pertencerem a um mundo fechado, aprisionado, sem, aparentemente, nenhuma relação com o mundo real. Desta forma pode-se concluir que o imaginário é uma estrutura sombria da consciência que se isola em um mundo fechado para fugir da realidade? Já em outras passagens ele afirmará que “A imagem não desempenha nem o papel de ilustração, nem o de suporte do pensamento [...], uma consciência imaginante compreende um saber, intenções, pode abranger palavras e julgamentos.” (Sartre, 1996b, p.131) Para realizar um julgamento, é preciso tomar decisões segundo a lógica do imaginário que diz que para que um objeto se torne irreal, é preciso que eu também me torne irreal em um espaço e em um tempo irreais. É uma atitude da consciência que escolhe, a cada momento, imaginar ou perceber um objeto, não sendo possível a coexistência das duas em um mesmo intervalo de tempo.

Na conclusão de *O imaginário*, Sartre (1996b), apesar de afirmar que “[...] o ato negativo é constitutivo da imagem” (p.238), pois nega o real, ele concebe que não é o real como um todo que é negado e sim parte dele: “[...] a imagem não é o *mundo negado*, pura e simplesmente, ela é sempre o *mundo negado de um certo ponto de vista* [...]”. (p.240) . É o fato da consciência estar-no-mundo vivenciando uma situação concreta que lhe confere a possibilidade de imaginar. A consciência imaginante parte de um mundo concreto, de uma situação, e através de sua condição de liberdade, que é

inerente a qualquer consciência, escolhe negar um aspecto do mundo concreto imaginando uma outra possibilidade. Desta forma pode-se entender que o que move a consciência a negar uma parte do mundo é o próprio mundo, a consciência imaginante “[...] só pode rigorosamente aparecer sobre um *fundo de mundo* e em ligação com o fundo.” (p.241). Então a consciência imaginante não está fora do mundo, ela mantém com este um diálogo constante e talvez até uma relação de dependência deste real para existir: “[...] ainda que pela produção de irreal a consciência possa parecer momentaneamente libertada de seu “estar-no-mundo”, é, ao contrário, esse “estar-no-mundo” o que constitui a condição necessária da imaginação” (p. 242). A produção do irreal pela consciência imaginante se dá através de um movimento ambíguo de “estar-no-mundo” e ao mesmo tempo negá-lo, o que Sartre (1996b) nomeará de “nadição do mundo” (p.242). A ambigüidade se dá pelo fato de que o real é a fonte de constituição do irreal, que ao se afirmar, realiza um movimento de afirmação do mundo real e concreto para só então poder negar um aspecto concreto deste e imaginar outro em seu lugar. A consciência, a cada momento, motivada pelo real, escolhe se se transformará em consciência realizante ou consciência imaginante, mas é importante saber que “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.” (Sartre, 1996b, p.243) O que Sartre pretende enunciar com esta “ultrapassagem do real” é que a existência é um fluxo que está em constante movimento e que todo movimento, através de sua ação, ultrapassa algo do real para ir em direção ao desconhecido, ao nada.

A função psíquica do imaginário reside justamente na ação de ultrapassagem do real em direção ao espraiamento da existência. Ao invés de pensarmos uma relação de dependência do imaginário em relação ao real como concebida inicialmente, pode-se presumir uma correlação entre ambos os registros de mundo e de consciência, pois sem o imaginário o homem ficaria asfíxiado pelo mundo real, sem possibilidade de ultrapassar a própria existência. Para Souza (2011), “[...] o imaginário- esfera da arte- parte e se volta para o real - esfera da ética -, a qual, por sua vez, precisa do imaginário para a compreensão do sentido de seus atos.” (p.197). Ao produzir um objeto imaginário, a consciência imaginante, em um exercício de liberdade, permite ao homem irrealizar-se em um dado momento. Neste momento, o homem se tornará irreal, se relacionará com objetos imaginários e viverá um tempo e um espaço imaginários. O tempo imaginário tem sua própria lógica de funcionamento, tem uma duração própria e

não é irreversível, ele pode se ampliar ou se estreitar sem que este movimento modifique sua estrutura. Pode-se dizer o mesmo em relação ao espaço imaginário no qual a disposição dos objetos imaginários entre si e as delimitações de horizonte, de amplitude e de confinamento respondem a uma lógica própria de funcionamento. É nesta ultrapassagem de uma situação real e concreta apreendida que o homem torna o mundo e ele próprio um vazio em direção a uma nova significação. Para Sartre (1996b) “Não poderia haver consciência realizante sem consciência imaginante.[...]. A imaginação, longe de aparecer como uma característica *de* fato da consciência, desvendou-se como uma condição essencial e transcendental da consciência.” (p.245)

### **O imaginário e a criação artística**

Do ponto de vista subjetivo, para Sartre (1996b), o imaginário é uma função psíquica estruturante da consciência. Mas segundo as reflexões do filósofo, a subjetividade não está dissociada da história, pois na sua concepção, ambas estão imbricadas em um jogo dialético sem fim. No texto *O universal-singular*, Sartre (2005) escreve que “[...] Cada um faz avançar a história voltando a iniciá-la, e também sendo, antecipadamente, em si mesmo, as re-iniciações futuras”. (p. 35). Pode-se, desta forma, conceber que o imaginário seja constitutivo tanto da história quanto da subjetividade. E qual seria a relação entre o imaginário e a criação artística? Para Sartre (1996b), “[...] tanto na leitura como no teatro estamos em presença de um mundo e atribuímos a esse mundo tanta existência quanto a que experimentamos no teatro, isto é, uma existência completa no irreal”. (p.91). Ao escrever uma peça de teatro, o dramaturgo produz, através de sua consciência imaginante, um saber imaginante que se ancora em alguma dimensão do real, para logo após ultrapassá-la fazendo com que as relações estabelecidas no real passem a ter outra lógica de funcionamento no mundo irreal.

A partir das considerações de Sartre, entende-se que a imaginação é uma função da consciência que, através de uma crença, forma uma imagem. A crença é um ato mágico intencional que inventa um objeto imaginário e ao fazê-lo, constitui uma relação imaginária entre uma consciência imaginante e objetos irrealis em um tempo e espaço irrealis também. A criação artística é produzida por um encantamento que visa produzir um outro mundo, diverso do mundo real. Mas para Sartre (1996b) “[...] não há passagem de um mundo a outro, há passagem da atitude imaginante à atitude realizante. A contemplação estética é um sonho provocado, e a passagem para o real é um

autêntico despertar.” (p. 251). É a partir desta atitude imaginante que Pirandello parte para escrever o conto ao qual me referi no princípio deste artigo. Ao escrever *Mondo di carta*, Pirandello, através da atitude imaginante de inventar o professor Balicci e seu mundo imaginário, transforma esta atitude em atitude realizante, ou seja, na ação de escrever o conto. Mas quando ele realiza a passagem da imaginação para o ato de criação de um objeto real, o livro, este objeto aparece no mundo como real e, ao mesmo tempo, como ultrapassagem deste real. Isto ocorre, pois, em primeiro lugar, o imaginário de Pirandello se ancora em algo do real para poder, através de um ato intencional, produzir uma consciência imaginante que se transformará em uma atitude realizante, a de escrever o livro. Mas este livro, como é fruto do imaginário, é uma ultrapassagem do real, ou dito de outra forma, é um objeto real impregnado de imaginário. Para Sartre (1996b) “[...] a obra de arte é um irreal” (p.245), pois “[...] o objeto estético é constituído e apreendido por uma consciência imaginante que o coloca como irreal”. (p.248).

Em 1917, Pirandello escreve uma peça de teatro em três atos intitulada *Assim é (se lhe parece)* e sua estréia ocorre no mesmo ano no Teatro Olímpia, em Milão. A peça, nomeada pelo próprio autor de parábola, é um mergulho no universo das crenças, dos valores, dos julgamentos das pessoas de uma cidade de província na Itália do início do século XX. A grande questão desta peça gira ao redor da temática da verdade, se busca a qualquer preço saber quem diz a verdade para, através dos fatos verídicos, construir a realidade de uma família. Justamente o que Pirandello (2011) coloca em cena nesta peça é o questionamento desta verdade dita acima de qualquer suspeita que determina uma realidade unívoca para todas as pessoas.

A peça coloca em questão a história de uma cidade, capital de Província, que funcionava de forma harmoniosa até a chegada de um novo funcionário da Prefeitura. O Sr. Ponza se muda para esta cidade junto com sua esposa e sua sogra despertando a curiosidade dos habitantes da cidade pelos seus hábitos considerados um tanto estranhos. O que perturbava a todos era o fato da esposa do Sr. Ponza, a Sra. Ponza, nunca ter sido vista fora de casa. Eles começam a suspeitar que o Sr. Ponza trancava a esposa em casa impedindo a própria mãe de visitá-la. A maioria dos habitantes da cidade pensa assim, menos o Sr. Laudisi, que ao longo da peça tenta desconstruir os julgamentos de todos, perguntando: “Saber o quê, afinal? O que podemos saber sobre os outros?” (Pirandello, 2011, p.24). As pessoas ficam um tanto atordoadas com todos os

questionamentos que o Sr. Laudisi faz, a ponto da Sra. Sirelli perguntar-lhe “Então, de acordo com o senhor, nunca se poderá saber a verdade?” (Pirandello, 2011, p. 30) O Sr. Laudisi responde com seu bom-humor costumeiro que dará gargalhadas ao final, pois sabe que eles nunca chegarão “à” verdade.

Cada qual dá a sua versão da história. O Sr. Ponza revela a todos que a Sra. Frola é louca. Ele explica que a filha da Sra. Frola morreu há quatro anos e desde então ele, por gratidão, vive no seu mundo de ilusão deixando que ela pense que sua segunda esposa é sua filha. Já Sra. Frola afirma que o Sr. Ponza é louco, pois pensa que sua mulher morreu e para acalmá-lo, foi preciso simular um segundo casamento. No entender de Pécora (2011), todos continuam atordoados e muito perdidos em relação às explicações, pois “[...] já não se trata apenas de versões diversas, mas de acareação altamente dramática entre as versões da senhora Frola e as de seu genro, sem que se possa, entrever a verdade.” (p.182). Como o vilarejo que eles habitavam ficara em ruínas por um terremoto, destruindo inclusive todos os registros, papéis, documentos, e eles eram os únicos sobreviventes da tragédia, a única forma de ter acesso à verdade era através de seus depoimentos. O Sr. Laudisi sugere: “Querem meu conselho? Acreditem nos dois”. (Pirandello, 2011, p.76). E acrescenta:

[...] Vocês, não eu, têm a necessidade dos dados de fato, dos documentos, para afirmar ou negar. Eu não saberia o que fazer com isso porque, para mim, a realidade não consiste nisso, mas nas almas desses dois, nas quais eu não posso sequer pretender adentrar, senão até onde eles me disserem. (p.77)

As versões, ao longo das cenas, ficam cada vez mais interessantes, com uma riqueza de detalhes, contradições, e contadas com tal vivacidade e intensidade, que todos ficam completamente fascinados a ponto de não conseguirem dormir até desvendar o grande mistério. O auge do requinte é uma versão que afirma que um se “passa” por louco, entregando-se à ilusão, para poder salvar o outro da loucura. Segundo Pécora (2011) até as versões contraditórias sobre a loucura se explicam pela relação de afeto que os ligava: “[...] a justificativa da compaixão pela posição do outro, isto é, do temor do que poderia suceder caso o verdadeiro louco viesse a realizar secamente a verdade de sua própria loucura”. (p.183).

As pessoas daquela cidade de província, depois de muito conversar e discutir sobre suas hipóteses, tem a idéia de que a única pessoa que poderia dizer a verdade seria a esposa do Sr. Ponza, a Sra. Ponza. Na cena final, para o grande alívio de todos, a Sra.

Ponza aparece. Ela está de luto e usa um véu que impede que seu rosto seja visto. Por fim, A Sra. Ponza revela a todos: “A verdade? É só esta: que sou, sim, a filha da senhora Frola... [...] e a segunda esposa do senhor Ponza... [...] sim, e para mim nenhuma, nenhuma!” (Pirandello, 2011, p. 173, 174). Mas os habitantes da cidade afirmam que isto não é possível, pois para ela própria, deveria ser Lina ou Júlia. Diante da perplexidade de todos a Sra. Ponza responde: “Não, senhores. Para mim, sou aquela que se crê que eu seja”. (Pirandello, 2011, p.174). Ela se retira em silêncio e a peça termina com uma grande gargalhada de Laudisi perguntando se eles estavam contentes ao ouvir a verdade falar.

Pode-se observar que, nesta peça, Pirandello expõe um tema que o fascina desde o início de sua obra e que culminará no seu último romance, *Um, Nenhum e Cem Mil*, escrito entre 1916 e 1926, que é a questão da verdade e, por conseguinte, da verossimilhança. Para Pécora (2011), “Pirandello é um autor que se formou nos anos de preponderância da estética naturalista, e, portanto, no âmbito da crença de que o primeiro procedimento de toda obra de arte era a verossimilhança reinterpretada como “verismo”.” (p.176) É justamente contra os ditames da estética de seu tempo que Pirandello se volta, mostrando que a obra de arte não deve obedecer às leis da verossimilhança.

O personagem Laudisi, através de suas falas, expõe o pensamento de Pirandello, o que acarreta muita confusão, pois ele é visto pelos outros personagens como excêntrico e ambíguo por defender tanto a verdade do Sr. Ponza quanto a verdade da Sra. Frola. O que Laudisi defende é que uma pessoa não pode ser definida por um único aspecto; afirmar que alguém é *assim ou assado* é uma invenção das outras pessoas, é pura ficção.

Através das palavras, no caso dos contos e dos romances, e através das palavras e dos gestos, no caso das peças, Pirandello constitui objetos irrealis que serão tomados por consciências imaginantes. Para Sartre (1996b), em uma peça de teatro, “[...] o ator é engolido, tragado pelo irreal. Não é o personagem que se realiza no ator, é o ator que se *irrealiza* em seu personagem.” (p.249) O ator, ao irrealizar-se, efetiva a ultrapassagem do real em busca do vazio de significação para inaugurar um novo sentido tanto para sua personagem como para o mundo no qual ela habita. O mundo real, no entender de Sartre (1996b), é um mundo desprovido de beleza estética “[...] 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”. (Sartre, 1996b, p.251) Esta

nadificação significa, de um lado, a existência de um mundo real, pois a negação de um aspecto do mundo se realiza a partir deste próprio mundo real e, por outro lado, a constituição de um imaginário que consiste em distanciamento do mundo real. Sem este distanciamento, o real se tornaria asfixiante, as relações entre as pessoas seriam completamente fechadas em si mesmas e os objetos reais nos solapariam.

Justamente a importância do teatro é apresentar o mundo com uma distância imensa, intransponível. (Sartre, 1973, p.28). Essa distância surge a partir de um sentimento de impotência por não se poder ter o domínio da situação, nem se poder controlar as trajetórias das personagens. Sartre escreve que de modo algum se deve tentar reduzir esta distância, ao contrário, ela deve ser exacerbada em todos os elementos do teatro: na cenografia, na iluminação, na trilha sonora, nos figurinos, etc. Para Sartre (1973), essa impotência em não poder interferir na cena “é a origem da necessidade de distância” (p.26). Através das palavras, dos silêncios, dos gestos e das ações em cena, o que Sartre denomina por “ritmo teatral” (p.40), se estabelece essa distância que faz com que “[...] o homem apresentado é eu-mesmo fora do meu poder. Isto significa: fazer com que possamos nos descobrir como *os outros*, como se outros homens nos olhassem.” (p. 89). São as ações da peça que estabelecem este ritmo teatral que, através do imaginário, inauguram novos caminhos antes impensáveis. O que Pirandello realiza ao escrever uma peça de teatro é um convite, através de um objeto imaginário, a irrealizar-se, a distanciar-se do mundo real para que haja a possibilidade de surgir algo novo. A arte, a partir do imaginário, ultrapassa o real produzindo um distanciamento do que já se cristalizou possibilitando o surgimento de novas significações para a existência e para o mundo.

### **Referências Bibliográficas**

- CHARTIER, Roger. Literatura e História (Debate) In *Topoi*. Rio de Janeiro, nº 1, p. 197-216, Jan. – Dez. 2002.
- EWALD, Ariane. (org.). *Subjetividade e Literatura: harmonias e contrastes na interpretação da vida*. 1ed. Rio de Janeiro: NAU/FAPERJ, 2011.
- EWALD, A. P.; CASTRO, F.G.; MATTOS, A.. Liberdade, alienação e criação literária: uma reflexão sobre o homem contemporâneo a partir do existencialismo sartriano. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*. (Online) Artigo aceito para publicação. 2012.
- PÉCORA, Alcir. Pós-fácio In PIRANDELLO, Luigi. *Assim é (se lhe parece)*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

PIRANDELLO, Luigi. *Mondo di carta /Monde de papier* In *Novelle per le anno/ Nouvelles pour un année*. Paris : Gallimard, Folio bilingue, 1990.

\_\_\_\_\_. *Um, nenhum e cem mil*. Tradução: Maurício Santana Dias. Apresentação: Alfredo Bossi; Entrevista com o autor: Sérgio Buarque de Holanda. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. *Assim é (se lhe parece)*. Tradução de Sergio N. Melo ; posfácio de Alcir Pécora. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard, 1973.

\_\_\_\_\_. Sur « L'idiote de la famille ». In *Situations, X, Politique et autobiographie*. Paris: Gallimard, 1976.

\_\_\_\_\_. *La transcendance de l'Ego*. Paris: J. Vrin, 1996a.

\_\_\_\_\_. *O imaginário*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1996b.

\_\_\_\_\_. El universal singular. In *Kierkegaard vivo. Una reconsideración*. Madrid : Ediciones Encuentro, 2005.

\_\_\_\_\_. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.

SOUZA, Thana. O movimento entre a estética e a ética em Sartre: a prosa e a compreensão dos paradoxos humanos. In EWALD, Ariane. (org.). *Subjetividade e Literatura: harmonias e contrastes na interpretação da vida*. 1ed. Rio de Janeiro: NAU/FAPERJ, 2011.

[Recebido em abril de 2012; aceito em abril 2012.]