



## A TRANSFORMAÇÃO DO MUNDO

Simeão Donizeti Sass  
Prof. Universidade Federal de Uberlândia

**Resumo:** Este artigo tem o objetivo de expor brevemente o pensamento sartreano ocupado com alguns artistas e com a arte de modo geral. O livro escolhido foi Situations IV. Essa obra apresenta reflexões relacionadas a Leibowitz, Giacometti e Lapoujade. A referida obra é importante também porque podemos conhecer um pouco das convicções estéticas de Sartre.

**Palavras-chave:** Sartre, Leibowitz, Giacometti, Lapoujade.

**Abstract:** This article aim to expose a notion about the sartrean thought linked to art and several artists. The book chosen was Situations IV. This work exposes reflections related to Leibowitz, Giacometti and Lapoujade. This work is important because we can know what Sartre think about art.

**Keywords:** Sartre, Leibowitz, Giacometti, Lapoujade.

O que faz a arte?

Essa pergunta foi respondida por Jean-Paul Sartre de uma forma, ao mesmo tempo, difusa e extensa. É sabido que a sua paixão sempre foi a literatura. Em sua autobiografia publicada com o título *As Palavras*, vemos o autor admitir que escrever era sua razão de viver, ao menos se pensarmos até a publicação da própria obra em questão, pois ela também quis ser um adeus ao trabalho literário. Mais uma promessa não cumprida dentre tantas feitas ao longo de sua carreira. Nessa biografia vemos Sartre comparar sua escrita com um mandato e as bibliotecas as com as catedrais. A literatura, nesse contexto, não figurava como a arte da escrita, mas como seu projeto fundamental. Tal projeto, como a própria teoria sartriana ensina, pode mudar e ele realmente mudou, mudou tanto que anos depois ele chamava essa mesma paixão de neurose. O que era causa passou a ser considerada uma fase que tinha de ser superada em vista de outros projetos. Mas, se a literatura mudou de status em seus projetos. A escrita continuou sendo seu meio de vida, ele viveu e morreu entre livros, analisando, criticando, denunciando e defendendo suas posições fazendo uso da palavra.

Sartre não só publicou romances, peças de teatro e prefácios para obras de todos os estilos, ele também elaborou um número expressivo de críticas literárias e estudos sobre pintores, escultores, teatrólogos etc. Enfim, ele sempre manifestou sua opinião sobre um conjunto extenso de manifestações artísticas. Grande parte desses estudos e críticas estão reunidos nos volumes de *Situações*. Nessa coletânea de ensaios podemos ver a proficuidade de seu pensamento. E também podemos identificar suas simpatias e antipatias, seus elogios e suas reações acaloradas relativas aos principais campos das produções artísticas. Se não é possível dizer com segurança que há uma estética estabelecida por Sartre, podemos encontrar nesses ensaios posições claras sobre alguns dos temas e figuras mais significativas da cultura do século vinte.

Vamos tentar apresentar neste estudo algumas considerações feitas por Sartre em um dos volumes de *Situações*, o número *IV*. Nessa obra encontramos estudos sobre Nathalie Sarraute, Leibowitz, Gorz, Gide, Albert Camus, Paul Nizan, Tintoretto, Giacometti, R. Lapoujade, Masson e Wols. Como podemos ver, literatura, pintura escultura e artes plásticas figuravam entre os inúmeros interesses sartrianos quando estava em discussão a vida cultural francesa. Tentaremos focar alguns desses estudos com o intuito de exemplificar como Sartre entendia e avaliava alguns dos mais expressivos representantes das artes.

O primeiro artista que escolhemos para comentar é René Leibowitz. Não vamos explorar toda a argumentação sartriana, nem teremos tempo para situar o contexto da discussão que envolve a música e o engajamento do artista. Relembremos somente que a obra de Sartre que mais causou discussões e que originou inúmeros desentendidos foi *Que é a literatura?*, de 1948. Esse estudo, na verdade, foi o resultado de dois outros textos publicados em *Les Temps Modernes*: a *Apresentação* do primeiro número da Revista e a *A nacionalização da literatura*. A tese polêmica defendida era a de que o escritor deveria engajar-se em uma luta libertária. Muitos artistas criticaram essa visão da literatura e estenderam a compreensão da proposta para todas as artes. Para responder a esses críticos Sartre escreveu *Que é a literatura?* No prefácio lemos: “Os espertos piscam o olho: ‘E a poesia? E a pintura? E a música? Pretende engajá-las também?’” (SARTRE, 1989, p. 7). Durante toda a exposição de Sartre fica claro que ele não vê como a música poderia ser engajada e nem que isso seria desejável. A obra de Leibowitz visa debater exatamente essa questão. No prefácio que Sartre faz para a obra desse músico dúvidas são levantadas sobre o modo como a música poderia

desempenhar o papel de arte engajada. O importante é ressaltar que Sartre não está seguro de que isso seja possível. Fica claro então que ele jamais defendeu o engajamento da música. Ele levanta questões sobre o dilema que ocorria naquela época, anos 50, sobre a relação entre a música levada para o grande público e a qualidade desta. Dilema que pode ser resumido nas seguintes interrogações: “Arte livre mas abstrata, arte concreta mas submetida? Público de massas mas inculto, auditório especializado mas burguês?” (SARTRE, s/d, p. 33). Queríamos somente grifar com a referência a esse estudo de Sartre que se transformou no prefácio intitulado “O artista e sua consciência” – mesmo nome do livro prefaciado – que a concepção sartriana de engajamento tem uma interpretação muito específica da música. Essa visão parte da distinção que ele opera entre *significado* e *sentido*. Essa distinção surge da seguinte maneira:

Com efeito, sempre distingui o sentido da significação. Parece-me que um objeto é significativo quando se visa através dele um outro objecto. Neste caso, o espírito não presta atenção ao signo em si: ultrapassa-o em direção à coisa significada (...) O sentido, pelo contrário, não se distingue do objeto em si e é tanto mais evidente quanto mais atenção damos à coisa que ele habita. Ora, parecia-me que a música era uma bela muda de olhos cheios de sentido. (SARTRE, s/d, p. 27).

A questão que Sartre coloca com o conceito de engajamento passa também por outras discussões. O engajamento coloca em jogo a historicidade do artista e de sua obra em relação aos conflitos sociais e libertários. Assim, Sartre não deseja levar para o campo da música uma discussão e um projeto de libertação que não pode ser realizado por essa manifestação artística. Assim, o primeiro aspecto que visamos elucidar com os comentários de Sartre sobre a obra de Leibowitz foi esclarecer que Sartre não vê na música uma arte apropriada para a práxis engajada.

O segundo artista que destacamos é Giacometti. O ensaio que Sartre escreveu sobre ele chama-se *As pinturas de Giacometti*, publicado pela primeira vez na Revista *Les Temps Modernes*, em 1954, para comentar uma de suas exposições. Os seus enunciados são sempre muito elogiosos. Ele gosta da obra deste pintor e escultor. Sartre não comenta especificamente as obras expostas nem analisa detalhadamente o estilo em seus pormenores. Ele opera um pouco como faz em suas críticas literárias, ele identifica na obra os conceitos que considera originais e inovadores. Ele busca mais do que a especificidade de cada detalhe o sentido total das obras produzidas, o conjunto que manifesta novos rumos para a arte. O primeiro aspecto que ele destaca é a *distância*

presente nas criações de Giacometti. O que pode parecer sem sentido, na verdade, chama muito a atenção pelo fato de remeter ao conceito que Sartre valoriza muito: o *nada* e seus equivalentes como a *ausência*, o *não ser*, o *intervalo*, a *abertura*, o que não é nem um nem outro. Nesse espaço em que encontramos distâncias encontra-se também a *presença*. A simultaneidade de espaço e tempo. Nas produções de Giacometti contemplamos presenças. Sartre acredita que tanto a presença quanto a distância mostram-se como partes constitutivas, como uma “natureza íntima” dos objetos criados pelo artista. A distância, que é uma criação humana, passa a ser captada por ele através de suas esculturas e pinturas. Para Giacometti

a distância não é um isolamento voluntário, nem mesmo um recuo: é exigência, cerimônia, sentido das dificuldades. É o produto – como ele mesmo disse [em uma carta enviada a Matisse em Novembro de 1950] – dos poderes de atração e das forças repulsivas. Se ele não pode ultrapassar esses escassos metros de soalho luzidioso que o separam das mulheres nuas, é que a timidez ou a pobreza o amarram à sua cadeira; mas, se ele sente a esse ponto que eles são intransponíveis, é porque deseja tocar nessas carnes luxuosas. Ele recusa a promiscuidade, as relações de boa vizinhança: mas é porque ele quer a amizade, o amor” (SARTRE, s/d, p. 300).

Outra característica da distância é a solidão. Sartre encontra nas representações de Giacometti a distância que separa e isola. Mas esse isolamento pode se transformar rapidamente em uma sociedade mágica porque cada peça não deixa de ser uma parte de um todo maior. Essa distância circular que isola cada figura e que as une em um contexto maior é o que Sartre chama de *vazio*. Para ele “o vazio introduz-se por toda parte, cada criatura segrega o seu próprio vazio” (SARTRE, s/d, p. 301). Essa distância também se impõe quando a obra obriga o observador a colocar-se em certo ponto para que ela seja observada. A própria obra solicita a distância para que a sua presença se dê em sua totalidade; e entre o observador e a obra, nada, o vazio. Sartre destaca que esse conceito que surge inexoravelmente quando vemos as suas obras é “uma figura de Giacometti, é o próprio Giacometti produzindo o seu pequeno nada local” (SARTRE, s/d, p. 301). Para o autor de *O Ser e o Nada*, a capacidade de produzir um nada isolante pertence ao homem livre. Eis a marca da liberdade criadora. Introduzir no mundo algo que não havia antes é transformá-lo radicalmente. “A escultura cria o vazio *a partir do pleno*: poderá ela mostrar o pleno a surgir de uma vazio anterior?” (SARTRE, s/d, p. 302). A obra *La Cage* representa essa questão de forma plena. Todo o problema da composição reside na solução desse dilema: “o vazio será anterior aos seres que o povoam, imemorial, se primeiro o encerrarem em suas paredes” (Idem, *ibidem*).

Podemos retomar aqui a ambiguidade da existência humana que Sartre tantas vezes tentou recriar em suas obras. O homem está em um mundo que é, ao mesmo tempo, condição de possibilidade da ação livre e da limitação desta mesma ação.

Em resumo, ele [Giacometti] enquadra as suas personagens: conservam em relação a nós uma distância imaginária, mas vivem num espaço fechado que as suas próprias distâncias lhes impõem, num vazio pré-fabricado que não chegam a preencher e a que são submetidas, em vez de o criarem. (Idem, *ibidem*).

A moldura do quadro surge como outro elemento nesse sistema. Ela é também limite, isolamento e delimitação de espaço. Segundo Sartre, ele trata a pintura como um escultor porque deseja que consideremos “o espaço imaginário que a moldura limita como um verdadeiro vazio” (Idem, *ibidem*). Esse artista que é um misto de pintor e escultor o é “para restituir a cada um a sua solidão circular, [é] pintor para colocar de novo os homens e as coisas no mundo, isto é, no grande Vazio universal” (SARTRE, s/d, p. 303). Não fica difícil ver porque Sartre gosta tanto desse artista, ele representa na tela e na escultura o que as suas próprias obras tentam dizer em palavras: uma existência que se vê presente em um mundo limitador, isolante mas que também é liberador. Para Sartre, a obra de Giacometti “permite-lhe tratar sob todos os aspectos o problema das suas relações com os outros, conforme a distância vem deles, dele ou do universo” (Idem, *ibidem*).

A questão que resulta dessa reflexão é: como pintar o vazio? Segundo Sartre, o artista em foco começa por expulsar o universo denso e cheio de suas telas. Daí a solidão de suas figuras, parecendo todas suspensas no nada, sem contornos, sem algo que as sustente. O fundo de seus quadros é o nada, o entorno de suas esculturas o vazio. Na relação entre figura e fundo vemos o jogo entre a figura e o não ser. “A relação ‘forma-fundo só existe para as superfícies relativamente planas” (Idem, *ibidem*) e é isso que ele recusa. Cada figura “não se destaca sobre o fundo cinzento de um muro. [A figura] está lá e o muro está lá: e nada mais. Nada o encerra, nada o suporta, nada o contém: ele aparece completamente sozinho na imensa moldura do vazio” (Idem, *ibidem*).

Notamos que as obras de Giacometti são para Sartre verdadeiros tratados de metafísica, pois colocam em jogo as potências originais do universo, elas expressam a questão metafísica mais clássica: a criação *ex nihilo*. Questão que pode ser resumida na seguinte fórmula: “por que é que existe qualquer coisa em vez de nada? E, no entanto,

existe qualquer coisa: existe essa aparição teimosa, injustificável e redundante” (SARTRE, s/d, p. 304). Vemos todos os elementos se configurarem numa visão do mundo que se aproxima muito das posições defendidas por Sartre ao longo dos anos 40 e 50. O não ser forma uma totalidade com o ser e o jogo entre os dois constitui a existência mundana, tanto naquilo que há de determinado quanto de indeterminado. A coexistência do ser e do nada pode ser determinada por aquilo que Sartre chama de “aparição interrogativa”, marca das obras do artista. As aparições surgem, ao mesmo tempo, como afirmações e limitações quando são postas nas linhas. O traço da pintura define o interno e o externo, o que faz parte e o que não faz parte da figura. Cada objeto passa ser o seu próprio invólucro, para usar mais uma vez a imagem de *La Cage*. Para Sartre, a linha de Giacometti “é um começo de negação, a passagem do ser ao não ser.” (SARTRE, s/d, p. 305). Mas essa negação também põe a positividade, pois o real possui essa determinação fundamental, assim, o objeto criado é a anunciação de que algo há e que deixa de ser, “mas do ser ao nada não há transição concebível” (Idem, ibidem). É como se cada um fosse determinado pela contraposição com o outro, de acordo com o foco da atenção direcionada. As linhas do artista, traçadas tanto na pintura quanto na escultura, resultam numa brusca *desmaterialização*. As linhas de braços e pernas tão alongados conduzem para o centro que representa o corpo, mas este também não é mais do que uma linha mais densa, ver suas figuras exige que o olho circule por toda a figura. Fica difícil determinar onde o vazio começa e onde o corpo acaba. Giacometti conta com o espectador para que a obra se complete. Se não há definição clara entre sapato e pé, é porque o espectador precisa imaginar que ali há um e outro. Entre as duas extremidades de uma figura excessivamente delgada o corpo “é uma corrente que passa”. “Giacometti recusa igualmente a inércia da matéria e a inércia do puro nada: o vazio é o pleno distendido, espalhado; o pleno é vazio orientado. O real fulgura” (SARTRE, s/d, p. 305). Nas figuras do artista um rosto não reproduz as formas tradicionais, ele pode ser um “arquipélago de buracos”, com o furo dos olhos, da boca e do nariz. É essa composição entre a representação e a não representação que chama a atenção de Sartre. A arte de Giacometti está em representar figuras com a capacidade de apenas sugerir o conjunto. Tornar densa a expressão de um corpo compondo-o com um amontoado de finas linhas. Nenhum rosto, nenhum braço, nenhuma barriga carregam consigo os traços completos, tudo é reduzido e estreitado, mas ainda vemos através das sugestões uma pessoa colocada dentro de uma caixa. Quem olha para o quadro chamado

“Diego” somente vê uma composição muito pobre de tons pastéis e o esboço do busto de uma pessoa, tudo muito turvo, muito escuro, impreciso, sem definição. Para Sartre

nos quadros de Giacometti, o que nos irrita e seduz ao mesmo tempo é que *há* uma verdade e que nós temos a certeza disso. Ela está ali, à mão, por muito pouco que eu a procure. Mas o meu olhar turva-se e os olhos fatigam-se renuncio” (SARTRE, s/d, p. 309).

É esse jogo de revelar-se ocultando que fascina, os lados sempre são postos em relação complementar, figura-fundo, presença-ausência, claro-escuro, definido-oculto. Sartre crê explicar da seguinte maneira esse mistério: “para que um pormenor me apareça nítido e tranquilizador, basta que não faça dele objeto explícito de minha atenção; o que inspira confiança é aquilo que vou vislumbrando pelo canto do olho” (Idem, *ibidem*). O jogo das figurações também é a alternância entre o aparecer e o desaparecer.

Para finalizar os comentários de Sartre sobre Giacometti, podemos dizer que a simulação e o imaginário perfazem um todo que poucos conseguiram criar. Esse artista das formas delgadas e indefinidas

“trabalha por imaginação, conforme aquilo que vê, mas também conforme aquilo que ele pensa que nós veremos. A sua intenção não é de nos apresentar uma imagem, mas de produzir simulacros que, dando-se por aquilo que são, suscitam em nós os sentimentos e as atitudes que o encontro com os homens reais habitualmente provoca” (SARTRE, s/d, p. 310).

O último artista que vamos abordar é Robert Lapoujade. O ensaio chamado “O pintor sem privilégios” foi escrito por Sartre como prefácio para uma das exposições do pintor. Foi publicado pela primeira vez na revista *Méditations*, número 2, em 1961. Sartre apresenta, nesse texto, sua avaliação da obra do pintor tecendo, como é frequente em escritos dessa natureza, considerações sobre o que representa a obra para a cultura francesa e como ela pode ser vista como uma verdadeira inserção no mundo. Outro aspecto importante é o fato de Sartre destacar temas que ele próprio abordava em suas obras como a guerra, a tortura e a situação do homem no mundo. O destaque fica para o estilo do artista e as consequências de tal estilo para aquilo que o espectador pode ver e fruir.

Mais uma vez, Sartre lembra que os temas das telas repetem tantos outros quadros pintados por outros em diversas épocas. O que ele ressalta é a forma e o que ela

transmite. O primeiro aspecto que Sartre destaca do estilo de R. Lapoujade é a radicalidade de sua arte e de seus propósitos. Para ele, esse artista “interroga a pintura do interior”. Essa interrogação começa pelo uso de figuras e a suposta fidelidade de suas expressões. A representação de vítimas torturadas, cidades arrasadas, multidões massacradas e carrascos sempre habitaram obras dos mais diversos pintores e estilos. O que chama a atenção é modo como Lapoujade o faz. Se a arte encontra na figura o seu veículo, esse pintor vai ultrapassar os códigos tradicionais dando vida ao abstrato. A representação abre mão da figura em vista de um outro modo de expressão. Se a figura não precisa mais ser fiel ao que ela representa, novas ambições surgem. Como o texto de Sartre é uma apresentação da exposição do pintor, muitos dos quadros mencionados serão aqueles escolhidos pelo pintor para a exposição. “Lapoujade - Peintures sur le thème des Emeutes, Triptyque sur la torture, Hiroshima” foi exposta em Paris, na Galerie Pierre Domec, entre 10 março e 15 abril de 1961. O público não prestigiou muito os trabalhos de Lapoujade, dentre outros motivos, por causa das opções políticas que ele manifestava. Em meio aos discursos inflamados das disputas entre França e Argélia, o artista denunciou o colonialismo francês e pagou o seu preço. Talvez seja por essa razão também que Sartre tenha manifestado seu apreço pelo artista.

Como o título antecipa, a guerra surge nos traços das obras, o que Sartre chama de “Hiroshima sendo reclamada pela arte” é, na verdade, a expressão dos horrores que o homem impinge ao homem. O tema da guerra sempre foi vendável, principalmente os vencedores sempre quiseram perpetuar suas vitórias com retratos, às vezes feitos no local da contenda. Mas, o belo não deixava de ser parte integrante, uma vitória é algo belo de se ver. Assim, Sartre considera que sempre houve traição nos retratos das guerras, o horror ficava em segundo plano, pois o objetivo era a arte que representava o triunfo. Com Lapoujade ocorre algo diverso. Afinal, se a representação da guerra mostrasse o que realmente ocorre, o público não teria muito interesse em ver o que não é belo, ao contrário, o que ninguém gosta de mostrar. Como muitos dizem, é preciso ter tato, a crueza não vende muito. Com arte, um massacre transforma-se em balé ou procissão. É por essa razão que Sartre chama Vecellio de traidor, na sua arte a morte está longe da dor. Na história da pintura, contudo, Sartre encontra duas exceções: Goya e Picasso. Destaque para o último, com o seu *Guernica*. Ali a arte não trai, ela ajuda. Momento de inflexão de Picasso, da Espanha e da Europa, essa obra torna a guerra algo que transcende a beleza. Momento no qual “a força negativa de um pincel cansava o

figurativo, abrindo a via à sua destruição sistemática” (SARTRE, s/d, p. 315). Se, de certo modo, a figura se desintegrava, isso repercutia a desintegração que o ser humano operava de sua própria figura.

Lapoujade segue o caminho de Picasso mas opta por fazê-lo ao seu modo, depois da “desintegração do figurativo” não restava aos que chegaram colher os resultados dessa devastação. Os materiais seriam recompostos em novos conjuntos. Segundo Sartre, ele “preferiu restituir-nos o mundo” (SARTRE, s/d, p. 317). Assim, a pintura solicitou que o mundo ressurgisse sangrento e novo. Para Lapoujade, a arte em seu ideal de beleza não é plana, ela solicita que dois planos seja unidos, um que é visível e outro que fica escondido. Isso exige que o pincel seja seguido pelo olhar numa constante tentativa de recomposição da presença. Sartre retoma aqui o argumento da relação estreita e cooperativa entre artista e público:

“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, s/d, p. 318).

A originalidade dessa pintura está na relação estabelecida entre a obra abstrata e presença concreta dessas mesmas representações. Ela foge da ligação direta entre o realismo e a realidade. Pela superação da figura chega-se ao que está presente na cena representada. Nesse momento de seu ensaio Sartre reafirma a distinção entre o sentido e o signo, como havia antes feito entre sentido e significado:

um sentido não é um signo, não é um símbolo – e nem sequer é uma imagem. Quando Canaletto pinta Veneza, a semelhança é perfeita: metade signo, metade imagem ... não é possível enganarmo-nos. Portanto, o quadro não tem sentido. Não tem mais sentido do que um bilhete de identidade (SARTRE, s/d, pp. 318-319).

A distinção entre sentido e signo e sentido e significado é importante sobretudo para compreendermos a concepção sartriana de engajamento. Como vimos no caso da música. A execução de uma sinfonia não remete a outra coisa. Ela não busca alterar o mundo que o cerca. Numa produção literária, ao contrário, um texto em prosa sobre a guerra da Argélia quer ser também o fim desta guerra. Vemos, com isso, que cada arte possui sua especificidade e nem todas são dadas ao autor engajado da mesma forma nem se prestam aos mesmos propósitos. O sentido depende diretamente da matéria que

aflora. Tal distinção também serve para a comparação entre obras de pintores. Para Sartre, quando Van Gogh pintava um campo, ele não pretendia transpor a paisagem para a tela, tentava, com sua caracterização estilística, com acentuações de cores e traços, fazer de um quadro uma obra artística, não um retrato. Sua intenção era marcar a peculiaridade do mundo real em relação ao mundo ao seu, o mundo amarelo, azul e verde de Van Gogh, com seus campos, corvos e girassóis. Nesse mundo somente a presença de um outro mundo vale, a pintura é presença de seres que não são cópias do mundo real. Essa é uma das lições que Sartre extrai de seus estudos sobre o imaginário. A arte não precisa ser cópia da realidade existente. A criação existe também quando opera a subversão da realidade. Não precisamos mais da relação de causalidade entre imagem e objeto real. Imagem também pode ser o irreal. O universo tal qual o experimentamos não precisa ser representado na tela. A licença artística está livre para se desvencilhar da vida real. A arte foi liberada do modelo natural. A figura não guarda mais nenhuma ligação com o signo.

Quando, enfim, ele [Van Gogh] pousa a sua paleta, quando a presença foi encarnada na composição que aconteceu à representação do objeto? Uma transparência, uma recordação, pouco mais do que uma alusão magnífica ao objeto representado. E, finalmente, o campo, o simples campo que se pretendeu figurar, seria abolido da tela se o mundo não viesse em seu socorro e não se encarnasse, vagas e ceifas privadas de figura, nesta pasta espessa de um sol sem casca ou nesta roda de sol a rasar a terra, que são os únicos habitantes verdadeiros do quadro, os únicos verdadeiros vestígios do ato criador (SARTRE, s/d, p. 321).

Sartre destaca na desassociação entre figura e pintura o *aspecto negativo* que tanto lhe interessa. Um quadro não precisa mais ser coerente, claro, direto, nem precisa ter formas definidas. Se observarmos o quadro que Lapoujade fez de Sartre, teremos uma imensa dificuldade de encontrarmos os traços claros de seu estrabismo ou de sua figura atarracada, os traços são todos desfocados e tremidos, parece que a figura sofreu um terremoto. Mas, como disse Sartre, ainda é a sua figura que surge em meio aos inúmeros rabiscos, os óculos, o cachimbo estão ali. Cada representação esgueira-se entre dissemelhanças, lacunas, indeterminações. Opera-se o jogo entre o revelar e o dissimular. O espectador sempre sai com uma dúvida, com um sentimento de imprecisão quando contempla seus quadros. É o jogo entre a presença e a ocultação que vemos ressurgir em cada obra.

Nesse jogo de ocultar e esconder, de mostrar e dissimular, a indeterminação também faz surgir mais de uma figura, a representação da bomba atômica de Hiroshima

parece ser também uma imensa lava de vulcão que escorre. Essa duplicidade, essa multiplicidade de figuras que a pintura abstrata sugere faz surgir a própria criação do novo. A presença que se alimenta da ausência traz consigo a novidade, o inusitado. Esse processo de criação da novidade no mundo repleto de seres inertes e denso, cheios de si e autossuficientes, somente se mostra viável porque o artista lança mão do imaginário. É a criação do mundo irreal que faz surgir também um outro mundo em nosso mundo. A arte, nesse sentido, é transformação do mundo real, concreto e pesado em algo leve, flutuante, como os quadros de Salvador Dalí, como as estátuas de Giacometti. O sentido da obra, ao contrário de explodir juntamente com a figuração realista, ganha a sua forma mais essencial. Sentido sem figura, apesar da figura, essa é a arte da abstração na pintura. A recusa da figura realista faz surgir uma outra lógica, outra geometria, outro espaço, sem a necessidade das pilastras de sustentação, sem os cálculos matemáticos, sem a causalidade da sucessão. O não real liberta o artista das amarras do mundo real, afinal, um quadro não precisa ser nada. A abstração não retira o sentido da arte, não a torna um amontoado de traços e formas desconexas, ela o eleva ao nível mais alto que é o de expressar a liberdade criadora de quem a faz. Libertado das figuras o artista também se liberta, para expressar o que quiser, da forma como quiser, com os materiais que desejar. É nesse sentido que a ação criativa é também a instauração de um mundo das artes no mundo da técnica e da utilidade.

A arte abstrata solicita também o olhar totalizante, somente com a arte de ver o todo da peça conseguimos notar as composições que vão se fazendo. Um traço específico, um canto da tela, cada parte da criação somente ganha sentido se ela estiver em contato com o todo do qual ela faz parte, não vemos onde começa a cabeça ou termina o pescoço, mas os dois vão se fazendo no jogo da dupla determinação, das múltiplas composições. Sartre, repetindo Éluard, reafirma que “existe um outro mundo e ele está neste”. Também o espectador precisa compor a tela, organizar a figura, totalizar a figura. A arte solicita o trabalho de totalização entre o artista e o público. “Lapoujade é convidado pela Arte a recusar a falsa unidade do figurativo; mal o acabou de fazer, compreende o que exigem dele: expulsa o acaso e dar a esta superfície indefinidamente divisível a indivisível unidade do todo” (SARTRE, s/d, p. 324).

Sartre quer ressaltar também que a pintura abstrata não é a arte fria das formas geométricas ou angulosas sem calor, sem emoção, ao contrário, essa escolha da arte é um convite para que o público compartilhe com o seu criador as mesmas emoções.

“Esses pintores pretendem dar à tela a unidade da sua emoção, de um impulso ou de um relaxamento; em resumo, escolhem o público das exposições para lhe fazerem sentir a sua aventura singular” (Idem, *ibidem*). Assim, todos os componentes clássicos da pintura são preservados, sentido, beleza, emoção, mas todos eles solicitam do público o complemento do trabalho, “a arte exige que eu refaça este ato; a Beleza não existirá enquanto eu não o refizer” (SARTRE, s/d, p. 325).

Em última instância, todo artista busca a *comunicação*. Toda arte é um diálogo entre quem a produz e quem a contempla. E não é verdade que a abstração não diz nada, não comunica, é hermética. Não. Como já foi dito, todos os elementos da arte são preservados, desde que o círculo se feche, quando obra e público se encontram. Para Sartre, a pintura de Lapoujade

é uma via de grande comunicação; encontra em cada encruzilhada as presenças que ela encarna. E não deve ir ela procurá-las. Se o artista quer colher os sentidos, apanhá-los-á às dúzias; o olhar talvez os leia, mas, tranquilamente, sem se fascinar pela sua evidência ou pela sua necessidade. Como é que seria possível impô-los a quem olha se não forem simultaneamente reclamados pelos estremecimentos de uma matéria em vias de organização e por urgências comuns àquele que pinta a tela e àqueles que a olham? Estas evidências cruzam-se, eis o artista, é o momento do encontro. Se ele ouve, mesmo sem prestar muita atenção, os rumores confusos das grandes estradas e dos caminhos secundários, é que ele próprio, como cada um de nós, é uma encruzilhada. Ainda existem por aqui ou por ali estradas desertas ou fora de serviço. Lapoujade, ilimitada encruzilhada do homem e do mundo, é um engarrafamento, um esmagamento bruscamente interrompido por gritos ou pelo silêncio e que ele recomeça, persistente, depois de uma misteriosa suspensão cor de asfalto. A sua ideia é que a solidão não fica bem à pintura (SARTRE, s/d, p. 235).

Esta longa citação resume muito do que Sartre quis dizer sobre a obra de Lapoujade e também sobre o que ele sempre acreditou ser o objetivo fundamental da comunicação, do diálogo, da relação entre os homens. Muito já se disse sobre a filosofia sartriana ser a apologia da violência, da desunião, da agressão, da infelicidade. Todos esses elementos surgem com muita frequência em seus escritos, mas isso se dá pelo simples fato de que são ações comuns, não necessariamente as mais desejáveis, mas as mais praticadas. Se viver no mundo é também comunicar o que se vive, a obra de Sartre, como a do pintor que ele apresenta, é a comunicação do mundo vivido, é a verbalização das ações humanas, mas também apelo ao outro e busca de comunicação. Certamente, a solidão não fica bem para nenhuma arte, nem para a literatura, nem para a filosofia.

“Um dia, disse Marx, deixará de haver pintores: simplesmente homens que pintam” (Idem, *ibidem*). Essa frase que Sartre usa para elucidar as obras de Lapoujade reflete uma dupla ambição. Mostrar que há um humanismo revolucionário em Marx e que sua obra exige de todos os que reafirmam suas teses um trabalho de comunicação dessa verdade fundamental. O dia em que o homem não for reconhecido pelo que ele faz no mundo do trabalho capitalista, pelo que ele produz de riqueza para o sistema, mas pelo que ele é como pessoa, então, teremos construído um novo mundo, não como algo transcendente, mas como a transformação deste que nos aliena e massacra.

Outra característica das obras do pintor em tela é que Sartre vê em sua arte a tentativa de colocar-se no meio das coisas que pinta. É daí que vem o título do ensaio, na sua perspectiva, o pintor não tem privilégios, ele não vê algo que ninguém vê, nem mais do que os outros, ele pinta o que vê do ponto de vista de um homem comum. No meio da paisagem que tenta expressar. Lapoujade abre mão da aura de artista iluminado para igualar-se ao seu público. O pintor que recusa assumir um plano privilegiado é a sua desconstrução viva. Ele quer testemunhar o que a multidão vê, do modo como ela se vê. O seu quadro denominado “Multidão” expressa exatamente isso, mas do ponto de vista de quem é da multidão, de quem está na multidão. Essa é a arte do pintor sem privilégios. Pintar uma multidão exige que ela seja sugerida. Impossível pintar em detalhes cada rosto, cada expressão, porque é como indeterminação que essa massa se vê e enxerga a todos os outros. Pintar uma multidão é fracassar. Mas é isso mesmo que esse artista faz com maestria, capta o plano em suas múltiplas determinações e indeterminações.

Lapoujade dará às multidões uma matéria móvel mais rigorosamente unida no seio da dispersão. A unificação das partículas desintegradas realiza um além: a unidade explosiva das massas. A partir daí a multidão é, em cada um, chamada a reencontrar a totalidade pormenorizada da sua vida. (SARTRE. s/d, p. 327).

A multidão representada é sobretudo *sugerida*. Talvez esteja aí a arte de manifestar aquilo que não cabe em nenhum quadro. Pessoas surgem como manchas, como pontos, como pequenos círculos ladeados por uma infinidade de pontos semelhantes. Na tela “Multidão” tudo remete ao indiviso, não há nem ruas, o espaço é o próprio sentido da presença de todos que perfazem o pleno, os pontos, as cores preenchem todo o quadro. Mas entre os pontos estão os espaços. Essas lacunas que sugerem que não há um único ser mas exatamente a multidão. Entre pessoas, o nada que

as isola e as determina. Presença feita de ausência. Sem palavras, o sentido da multidão foi “ressuscitado”.

O homem no meio dos homens, os homens no meio do mundo, o mundo no meio dos homens: eis a única experiência reclamada por esta explosão sem mestre; eis a única prova singular e comum que Lapoujade suporta conosco, por nós e para nós, a única comunicação em que estamos instalados desde o início e que ilumina a tela mesmo antes de ser iluminada por ela. Mas esta recusa do privilégio, idêntica à recusa da figuração, é um compromisso do pintor e do homem: ela conduz Lapoujade, de tela em tela, para as consequências mais radicais desta iniciativa. E, em primeiro lugar, se o pintor deixa de contemplar, se é lançado para o meio dos seus iguais, os outros homens, o laço constante que o une ou que o opõe a todos e a cada um é a *prática*. (SARTRE, s/d, p. 329).

O sentido dessa prática da identificação com o público é o exercício rotineiro da comunicação. O sentido que brota de suas obras é a “encarnação do Outro” com todos os seus traços, definidos e indefinidos. Até a pintura que expressa o nu é sugestiva, a mulher é representada como se estivesse sendo vista pelo homem, ela surge para o homem. Sempre pessoa no meio dos outros, para os outros. Nu é um caso de amor. A abstração de Lapoujade é a aventura do não-figurável.

Outra consequência da pintura desse artista da abstração e sem privilégios é o compromisso de solidariedade em relação aos outros homens. Por de trás das cenas indecisas e esfumaçadas Sartre encontra o homem, sempre o homem. “A arte encarregou-o de instalar o reino humano em toda a sua verdade nas suas telas, e a verdade deste reino, hoje, é que a espécie humana compreende os carrascos, os seus cúmplices e mártires” (SARTRE, s/d, p. 330). Esse tema toca diretamente a todos os franceses porque invade a guerra da Argélia. Falar dos homens é falar de franceses que morrem matando franceses. Essa é a solidariedade que fulgura das telas de Lapoujade, se o homem é capaz de ser amável ele também pode torturar seus semelhantes. Ver-se como homem é ver os dois lados dessa humanidade. Ver-se como francês e ver-se como argelino torturado.

Por fim, Sartre destaca das obras de Lapoujade a coragem de expressar o momento em que ambos vivem, a realidade do mundo vivido e das torturas que muitos sofrem. Talvez seja essa figura que resplandece de seus traços.

A precisão das cenas evocadas depende da precisão do pincel; que se aperte e reorganize este concerto de estrias, estas cores tão belas e, no entanto, sinistras, é a única maneira de fazer *sentir* o que foi para Alleg e Djamil a seu martírio. Mas, como já se disse, se o sentido enriquece a visão plástica, não traz elementos novos,

estranhos ao conjunto visto. Ele encarnar-se-á: encontraremos, neste desatino de cores, carnes torturadas, sofrimentos insuportáveis. Mas estes sofrimentos são os das vítimas: e não vamos convencer ninguém de que eles são – sob esta forma imperiosa e discreta – insuportáveis para a nossa vista. Apenas surge por detrás de uma Beleza radiosa, e graças a ela, um impiedoso destino que homens – nós – fizeram ao homem. O êxito é completo; porque ele vem da pintura e das suas leis novas: está conforme à lógica do abstrato. Creio que é um acontecimento bastante considerável que um pintor tenha podido agradar de tal maneira aos nossos olhos ao mostrar-nos sem disfarces o luto explosivo das nossas consciências (SARTRE, s/d, p. 331).

### Referências Bibliográficas

- SARTRE, Jean-Paul. *As Palavras*. Tradução de J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O Ser e o Nada*. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos F. Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Situações I*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Situações IV*. Tradução de Maria E. R. Colares e Eduardo P. Coelho. Lisboa: Publicações Europa-América.

[Recebido em junho de 2012; aceito em julho 2012.]