

A Vertigem do Sentido

na Obra de

Jean-Paul Sartre

por

Luís Antônio Contatori Romano

Dissertação apresentada ao
Departamento de Teoria Lite-
rária do Instituto de Estu-
dos da Linguagem da Univer-
sidade Estadual de Campinas
como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre
em Letras.

Orientador:

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas

Campinas, 1992

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por LUÍS ANTÔNIO CONTATORI

ROMANO

e aprovada pela Comissão Julgadora em

26 / 06 / 1992

Dantas

PROF. DR. LUIZ CARLOS DA SILVA DANTAS

- ORIENTADOR -

Tese de Mestrado - Depto. de Teoria Literário do Instituto de
Estudos da Linguagem (I.E.L.) da UNICAMP

Título - A Vertigem do Sentido na Obra de Jean-Paul Sartre

Pesquisador - Luís Antônio Contatori Romano

Orientador - Prof. Dr. Luiz Dantas

Banca Examinadora - Profa. Dra. Berta Waldman

- Profa. Dra. Olgária Matos

Suplente - Prof. Dr. Jorge Coli

ÍNDICE:

Introdução - p. 01

PARTE I

I - Narrativa Tradicional e Romance, a partir da Perspectiva de Walter Benjamin - p. 07

II - A Narrativa Tradicional: A Epopéia em Homero e a Crônica Historiográfica em Heródoto - p. 19

III - Introdução à Leitura de A Náusea - p. 32

IV - A Náusea: Introdução ao Existencialismo de Sartre - p. 39

V - A Náusea: Experiência Vivida e Forma Narrativa - p. 58

VI - A Náusea: O Irrealizável e a Salvação pela Arte - p. 90

VII - A Náusea: A Vertigem do Sentido - p. 116

VIII - "A Próxima Aldeia" e "Pequena Fábula": O Esvaziamento do Tempo e a Morte da Experiência em Kafka - p. 129

IX - O Romance de Situações de John dos Passos - p. 150

PARTE II

X - O Existencialismo de Sartre a partir da II Guerra Mundial - p. 161

XI - L'Écume des Jours e o Mito Existencialista - p. 176

XII - A Literatura Engajada de Sartre - p. 184

XIII - Os Caminhos da Liberdade: A Situação-Limite - p. 204

XIV - As Moscas: O Comprometimento da Liberdade - p. 221

XV - Entre Quatro Paredes: O Ser Para-Outro - p. 228

XVI - O Engajamento na Ação Coletiva como Sentido para a Existência no Teatro de Situações de Sartre - p. 239

XVII - Os Seqüestrados de Altona: O Problema Ético - p. 249

Anexos - p. 270

Bibliografia - p. 310

Pesquisa em Periódicos - p. 317

INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende ser o resultado de um esforço de compreensão do pensamento de Jean-Paul Sartre e, principalmente, do vínculo que ele procurou estabelecer entre filosofia e literatura. Assim, partindo de uma informação prévia sobre o sistema conceitual do Existencialismo¹, embasada em leituras de O Ser e o Nada, Que é a Literatura?, O Existencialismo é um Humanismo, Questão de Método, entre outras obras de Sartre e de seus comentadores e críticos, meu objetivo é recuperar esse sistema de idéias a partir do estudo de obras literárias. Por isso há uma certa circularidade neste trabalho. Ao mesmo tempo em que o arcabouço teórico esclarece as obras literárias, as idéias são reencontradas e definidas a partir da representação ficcional, da trama de ações vividas pelas personagens. Pretendi abranger grande parte da literatura de Sartre, assim como recorrer ao estudo de obras de outros escritores, tais como Walter Benjamin, Kafka, Dos Passos, Jean Grenier, Vercors, Boris Vian, Dostoiévski ou ainda Simenon. A pertinência do estudo desses autores se deve a que os temas por eles tratados dão margem a aproximações e análises comparativas com os discutidos em Sartre. E essas relações visam esclarecer os conceitos sartreanos e corroborar sua aplicabilidade fora das obras desse autor, tentando conferir-lhes valor mais geral.

Ao propor um trabalho fechado em torno da obra de Sartre, pretendo contribuir para esclarecer o funcionamento do estreito vínculo com a filosofia, inerente à sua literatura, a partir de análises que conduzam à revelação das relações originariamente concebidas por esse autor na construção de sua ficção com o arcabouço teórico existencialista.

Este trabalho foi dividido em duas partes, que contêm, respectivamente, nove e oito capítulos.

A primeira parte está centrada em A Náusea, discutido como romance que visa representar literariamente a Teoria da Contingência de Sartre, exposta em O Ser e o Nada.

Antoine Roquentin é a personagem-narrador de A Náusea. Solitário em uma cidade do interior da França, a imaginária Bouville, ele mergulha em intensas reflexões sobre os sentidos do mundo e da própria existência, que culminam em sua experiência no jardim público. Ali, ele atinge a reflexão pura e realiza a experiência da epoché fenomenológica, pois há uma suspensão dos sentidos do mundo. O olhar intenso de Roquentin revela, sob o véu de nomes e significados que revestem as coisas que o cercam, a ausência intrínseca de sentido e a absoluta gratuitade do mundo. Sua reascensão ao mundo natural é, entretanto, iluminada pela compreensão de que a consciência humana é a doadora originária de sentidos, à medida que é presença aos fenômenos, aos modos de aparecimento do ser.

Na tentativa de compreender o sentido da própria continuidade temporal, Roquentin coloca em questão sua vida passada, quando visava concretizá-la sob a forma de aventura através das inúmeras viagens que realizou. Porém, conclui que a aventura é um irrealizável no presente da experiência vivida, pois nele o sujeito está mergulhado em seus atos, em preocupações que exigem soluções imediatas e vive sem contemplar a vida que transcorre. A realização da aventura supõe uma fruição contemplativa, que exige um certo desprendimento da experiência que se vive, um olhar que a toma como tema para um discurso interno, e estabelece uma distância que é também temporal, pois o sujeito só poderia contar para si mesmo a experiência que já viveu. O sentido de aventura do acontecimento vivido remete a uma compreensão à luz do fim - pois a consciência está voltada para o passado - e é próprio das histórias narradas. Assim, Roquentin procura transpor para a experiência vivida a condição de um herói narrado em um romance de aventuras.

A contrapartida da aventura são os "momentos perfeitos" que Anny, ex-companheira de Roquentin, deseja viver. Os "momentos perfeitos" implicam a necessidade de o sujeito estar à frente da própria ação, estar voltado para o futuro, premeditando o acontecimento vivido para que nada perturbe a estética de sua realização. Na verdade, os "momentos perfei

tos" são representados por Anny, que tenta transpor para a vida a condição do ator que desempenha seu papel no palco.

Essa metalinguagem contida em A Náusea, atribuída ao discurso de Roquentin, conduz a uma teoria da narrativa. Em suas reflexões, ele procura distinguir a estrutura temporal da experiência enquanto é vivida e a da forma narrativa. Esta torna realizáveis pelas personagens os valores com os quais o homem projeta se identificar para assim fundar o sentido de sua existência, irrealizáveis no presente da experiência vivida. Roquentin conclui que a transformação da experiência vivida em forma narrativa, quando adquire a aura de uma "aventura", de "momentos perfeitos" ou quando o homem quer cristalizar sua vida sob a forma de "experiência", é, na verdade, um engodo. A "experiência" supõe a má-fé do sujeito que se põe a narrar sua vida, acreditando que ela não foi inútil, mas se cristalizou sob a forma do belo ou do saber, e que pode encantar um público com histórias irrealizadas e irrealizáveis.

A idéia de "experiência" como irrealizável, tal como aparece em A Náusea, permite uma aproximação com a problemática exposta por Walter Benjamin em "O Narrador" e em "Experiência e Pobreza".

As análises de Benjamin remetem à História para compreender por que a conversão da vida em Experiência, que possui um sentido coletivo e encontra sua expressão na narrativa tradicional, não é mais possível no mundo moderno, onde o sujeito é sempre remetido à experiência vivida individual. O romance é a forma de expressão desse indivíduo isolado. Assim, o homem, que antes podia se guiar pela Experiência de outros homens, eternizadas em narrativas de retransmissão oral, se vê, no mundo moderno, frente a uma perda desses parâmetros que conduziriam sua vida à conversão em um destino. O que ele procura na leitura do romance é o destino da personagem que se revela ao final do livro, para que possa ter a esperança de que sua vida também se fixará em um destino com a morte.

Em Sartre, esse isolamento do homem no mundo moderno resulta na vertigem do sentido. Pois, o homem está sempre remetido a possibilidades, à necessidade da escolha na busca de encontrar um sentido para a própria existência.

O objetivo dessa aproximação é verificar em um romance, A Náusea, a impossibilidade que é a constituição de uma Experiência, tal como fala Benjamin, na Modernidade. Nesse romance, a pretensão a constituir uma "experiência" pelos "profissionais", que pudesse ser transmitida sob a forma de conselho, é ironizada por uma personagem lúcida, Roquentin. Assim, embora Sartre possivelmente não tivesse lido Benjamin, a problemática da "experiência", tratada por ele como impossibilidade no mundo moderno, exemplifica e corrobora as análises feitas por Benjamin.

A vertigem do sentido da existência do indivíduo isolado vai encontrar sua exacerbação nas narrativas de Kafka, conforme veremos no capítulo VIII. Nelas, a mensagem essencial que é transmitida fala, justamente, da morte da Experiência e do esvaziamento do tempo. Uma tentativa de construção de uma nova objetividade é encontrada no romance de situações de John dos Passos, 1919, discutido no capítulo IX. A técnica narrativa de Dos Passos foi exaltada por Sartre e exerceu influência na construção de Sursis. 1919 é construído de tal modo a centrar o foco narrativo alternadamente em diferentes personagens. Cada uma delas expressa uma experiência vivida individual, porém, mediada pelo envolvimento em um mesmo acontecimento de fundo - a I Guerra Mundial -, significando-o e reagindo a ele de maneiras diferentes.

A segunda parte desta dissertação apresenta uma visão panorâmica da produção literária de Sartre a partir de sua participação na II Guerra Mundial: o teatro de situações e a trilogia Os Caminhos da Liberdade.

Há nos três primeiros capítulos da segunda parte uma preocupação em contextualizar historicamente a segunda fase da obra de Sartre, quando ele propõe um modelo de literatura engajada. No capítulo X, são apresentadas as bases teóricas do

modelo de análise existencial - o Método Progressivo-Regressivo -, expostas em Questão de Método. Discute-se no capítulo XI a questão do mito forjado em torno da pessoa de Jean-Paul Sartre, a partir da perspectiva bem-humorada de L'Écume des Jours, de Boris Vian. No capítulo XII, são apresentadas as bases teóricas sobre as quais se funda a literatura engajada de Sartre, expostas em Que é a Literatura?, que implica sempre a representação de uma situação. O acontecimento em que cada personagem está envolvida é visto, por um lado, como facticidade, pois in depende dela enquanto representação de um indivíduo. Por outro lado, a partir da perspectiva de sua liberdade, que através desse acontecimento se projeta em direção à realização de uma possibilidade. No processo de leitura, essa literatura visa que o leitor se reconheça na situação representada e esse reconhecimento deverá levá-lo à reflexão e à ação transformadora sobre sua situação no mundo.

Esse segundo período da obra de Sartre, inicialmente apresenta temas como o do comprometimento da liberdade, presente em As Moscas, e da alienação da liberdade na consciência presa ao passado e ao seu ser para-outro em Entre Quatro Paredes. Vai culminar na representação da problemática do engajamento do sujeito em uma ação coletiva, em peças como As Mãos Sujas e O Diabo e o Bom Deus, e na questão da responsabilidade individual frente à guerra como fato social, em Os Seqüestrados de Altona.

Na segunda parte deste trabalho, incorporam-se também discussões sobre artigos publicados pela imprensa brasileira durante a passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960, pesquisados em jornais da época. Esses artigos tratam de temas como: literatura popular, teatro de situações, obra filosófica de Sartre, repercussões políticas de sua viagem ao Brasil e da montagem, pelo "Grupo Oficina", de A Engrenagem, roteiro de cinema adaptado para o teatro.

A partir dessa problemática social, Sartre rediscute a questão do sentido da existência. Vista em A Náusea de uma perspectiva estritamente individual, quando Roquentin procura a salvação para a própria existência através da criação de uma

obra literária, a realização de um sentido passa a implicar uma adesão do sujeito a uma ação coletiva, um posicionamento no interior de um contexto histórico de interesses econômicos e conflitos sociais.

NOTAS:

1. Os principais conceitos utilizados nesta dissertação estão definidos no capítulo IV, que tem a função de introduzir o sistema conceitual do Existencialismo de Sartre, ou são esclarecidos no corpo da tese ou em nota ao final dos capítulos, à medida que vão sendo utilizados.

Nesta tese foi obedecido ao seguinte critério no que diz respeito às citações: as obras encontradas traduzidas são citadas em português no texto da tese propriamente dita e no original francês, em nota, ao final de cada capítulo; as obras não encontradas traduzidas são citadas diretamente no original francês.

PARTE I

I - NARRATIVA TRADICIONAL E ROMANCE, A PARTIR DA PERSPECTIVA DE WALTER BENJAMIN

Este capítulo tem por objetivo discutir os conceitos de experiência e experiência vivida em Walter Benjamin e suas respectivas relações com a narrativa e o romance, que conduzem à introdução da problemática tratada pelo Existencialismo de Sartre em A Náusea e em Que é a Literatura?. A Náusea vai permitir retomar, nos próximos capítulos, o tema sobre a condição do narrador na Modernidade, analisado por Benjamin em "O Narrador" e em "Experiência e Pobreza". Nesse romance metalinguístico, é discutida a idéia de uma "experiência", que permitiria uma aproximação com Benjamin, entretanto, essa "experiência" é ironizada e caracterizada como engodo, pois está deslocada, não possibilidade para sua realização no mundo moderno.

Em "O Narrador", Walter Benjamin trata do declínio da arte de narrar, fundada em uma memória e em uma experiência coletivas, e da ascensão do romance, vinculado ao livro, que expressa uma experiência individual do sujeito, encontrando campo fértil para sua germinação na burguesia ascendente.

Ao contextualizar historicamente a arte de narrar, Benjamin estabelece, de início, uma distância temporal e espacial entre o narrador e seus ouvintes, ao caracterizá-lo em dois tipos fundamentais: o camponês sedentário, que conhece as histórias e tradições de sua terra, e o marinheiro comerciante, como alguém que traz de longe histórias para contar, sendo que esses dois tipos fundamentais se interpenetraram no sistema corporativo medieval, onde se aprimorou a arte de narrar.

O narrador é caracterizado ainda como possuidor de traços simples e grandes, sua autoridade provém de seu senso prático. Ele é um homem que sabe dar conselhos, assim definidos por Benjamin: "Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuidade de uma história que está sendo narrada" (p. 200). Sua autoridade de "aconselhar" se funda em sua sabedoria; no fato de ser ele o depositário de uma tradição, de uma memória coletiva recolhida não apenas a partir de sua própria experiência pessoal, mas também a partir

das histórias que incorpora à sua experiência, à sua vida, para em seguida retirá-las dela no ato de narrar, incorporando-as à vida de seus ouvintes. Trata-se de uma forma artesanal de comunicação, estreitamente ligada ao processo artesanal de trabalho, que, fundado numa experiência coletiva, mas num ritmo pessoal, possibilita a distensão psicológica do artesão e lhe permite ouvir o narrador e mergulhar a história narrada em sua vida, incorporando-a como experiência. Essa memória coletiva, que tem na figura do narrador seu depositário, se constitui à semelhança do trabalho artesanal de tecer ou fiar, pois as histórias vão se articulando umas com as outras, tecendo uma rede ao infinito, tendo sua figura exemplar em Sheerazade. Como depositário dessa memória coletiva, na qual se unem suas próprias experiências com as que ele recolhe de outros narradores, da tradição de seu povo ou em viagens, o narrador gosta de descrever a situação em que ouviu a história que vai contar, o que podemos perceber, por exemplo, em Heródoto, que ao apresentar as versões de suas histórias descreve as circunstâncias em que as ouviu, como veremos no próximo capítulo deste trabalho. Nas palavras de Benjamin: "Ela (a narrativa) mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica." (p. 205).

Para Benjamin, a origem da autoridade do narrador, de sua sabedoria, está na morte das histórias de que ele é depositário e as quais reconta: "A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade." (p. 208).

Todas as histórias que o narrador reconta estão no passado e, mortas, pertencem a uma tradição. O narrador salva esse passado ao constituir uma experiência transmissível com ele. Essa memória coletiva tem sua versão historiográfica representada pela figura do cronista, que, diferentemente do historiador preocupado em explicar os episódios, apenas tece a rede de suas histórias, sem apresentar explicações, nada con

sidera perdido do passado, esse é todo salvo no presente ao ser recontado. Veremos, no próximo capítulo, as versões épica e historiográfica da narrativa tradicional, respectivamente, em Homero e em Heródoto.

Enquanto o narrador é autorizado a dar conselhos na medida em que pode recorrer à própria experiência e à alheia, nas palavras de Benjamin: "Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida." (p. 221), sua versão na historiografia, o cronista, tal como definido na 3ª tese de "Sobre o Conceito da História", ao narrar todos os acontecimentos, sem distinguir entre os mais ou menos importantes e sem apresentar explicações, leva em consideração que nada "pode ser considerado perdido para a história".

A narrativa, tal como definida em "O Narrador", é aberta, Por um lado, porque ela supõe uma memória coletiva ilimitada, em que as histórias umas se articulam com as outras. Por outro lado, porque a ausência de explicações definitivas do narrador a respeito de suas histórias permite que elas se inscrevam na vida do ouvinte, adquirindo um caráter de eternidade. Muito tempo depois, e mesmo em outro contexto social, a mesma história pode ser inscrita na vida de outro ouvinte, assumindo um novo sentido para este, como veremos com relação à história de Psaménito, narrada por Heródoto, citada por Walter Benjamin em "O Narrador", e que reaparece em A Náusea de Jean-Paul Sartre, vista sob a perspectiva de Anny. (ver capítulo V, p. 69).

O desenvolvimento do processo capitalista de trabalho arranca o homem de seu ritmo pessoal no trabalho artesanal, impondo a ele um ritmo dado pela apropriação da mais-valia, isolando-o na coletividade de trabalhadores, que no artesanato compartilhava uma experiência comum. Esse isolamento do trabalhadoador, provocado pelo ritmo violento do desenvolvimento técnico e pela conseqüente fragmentação do processo de trabalho, leva a uma perda da tradição, da memória coletiva, que deixa de ter sentido numa sociedade que se transforma a uma velocidade mais

rápida do que a capacidade de assimilação de seus próprios indivíduos. Assim, a transmissão da experiência é impossibilitada pela perda da distensão psicológica própria do trabalho artesanal e é atropelada pelo ritmo das transformações, como consequência a experiência do pai já não pode mais ter sentido no contexto social em que vive o filho, o que bloqueia a constituição de uma nova tradição.

É nesse contexto social em que a experiência coletiva se perde e o indivíduo isolado busca um sentido para sua existência, que o romance, com raízes na Antigüidade, segundo Benjamin, ganha campo para prosperar. Pois, enquanto as narrativas derivavam sua autoridade da morte das histórias, que transmitiam uma sabedoria, uma moral, inscrita na solidez da tradição que garantia sentido e abertura desse sentido, o romance incorpora a consciência da perda dessa tradição e visa à conclusão. Conta a vida de heróis que têm a ansiedade da salvação, buscam o sentido, revelado por seu destino, o final da história - por isso o tempo se torna elemento constitutivo em sua realização, pois é através dele que desponta o vir-a-ser do herói. O leitor do romance é tão desorientado quanto o seu herói, e, ao devorar o livro em seu isolamento, ansia por chegar ao final da história. Ele tem a ansiedade da morte, pois, essa morte, que pode ser o final do livro, revela e preserva o destino do herói. Nas palavras de Benjamin em "O Narrador":

o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro. (p. 214).

Em sua Histoire du Roman Moderne, Albérès fixa a origem do romance ocidental moderno em fins do século XVII, quando ele se "enche de verdade" e busca penetrar a intimidade dos homens: "Il renonce à être un conte pour se vouloir observation, confession, analyse. On ne l'appréciera plus que par sa prétention: prétention à peindre l'homme, ou une époque de l'histoi

re, à révéler le mécanisme des sociétés, et finalement à poser les problèmes des fins dernières." (p. 21). Esse autor vem corroborar o pensamento de Benjamin ao atribuir ao leitor um papel de "vampiro", que realiza um prazer sádico ao penetrar na consciência de um herói de romance, buscando uma revelação que não encontra na própria vida. Assim, para o leitor, "le roman est un substitut de la mort: il veut fixer une destinée, quelle qu'elle soit, mais la fixer enfin!..." (p. 09).

Um aspecto fundamental no que diz respeito à diferenciação entre a narrativa tradicional, da qual fala Benjamin em "O Narrador", do romance é que naquela não há a necessidade da mediação reflexiva. A distensão psicológica, embasada em um ritmo pessoal de trabalho e em uma experiência comum, permite que os sentidos das histórias narradas - pertencentes a uma memória coletiva - sejam imediatamente atualizados pela tradição, incorporada à experiência de cada membro da coletividade. O romancista, porém, como nos alerta Sartre em Que é a Literatura?, toma consciência de si como sujeito criador de seu objeto, e a reflexão¹ incorpora uma transformação criativa em sua arte: as histórias que oferece ao público não são mais, como na narrativa tradicional, produtos de uma memória coletiva, mas passam a ser construção do romancista. Assim, no romance, a história é produto de uma atividade criativa consciente do autor e seu sentido é desvelado e recriado pelo leitor, a partir da estrutura criada pelo autor, há, portanto, na técnica romanesca, a necessidade - tanto por parte do autor quanto do leitor - da mediação reflexiva, sobre a qual assim se manifesta Sartre:

Sua aparição, que remonta ao fim da Idade Média, coincidiu com a primeira mediação reflexiva pela qual o romancista tomou consciência da sua arte. No início apenas narrava, sem colocar a si mesmo em cena nem meditar sobre a sua função, pois os temas de seus relatos eram quase todos de origem folclórica, ou ao menos coletiva, e ele se limitava a utilizá-los; o caráter social do material que ele manipulava, bem

como o fato de que esse existia antes que se ocupasse dele, conferiam-lhe o papel de intermediário e bastavam para justificá-lo: o escritor era aquele que conhecia as mais belas histórias e que, em vez de narrá-las oralmente, as registrava por escrito; inventava pouco, descrevia com minúcias, era o historiador do imaginário. Quando ele mesmo começa a forjar as ficções que publica, passa a enxergar a si próprio: descobre ao mesmo tempo a sua solidão quase culposa e a gratuidade injustificável, a subjetividade da criação literária. Para ocultá-las aos olhos de todos e aos seus próprios, para justificar o seu direito de escrever, procura dar às suas invenções a aparência de verdade. Não podendo manter em seus escritos a opacidade quase material que os caracterizava quando emanavam da imaginação coletiva, decidiu fazer de conta que não vieram dele e os apresentou como reminiscências. Para tanto, fez-se representar em suas obras por um narrador de tradição oral, e ao mesmo tempo introduziu ouvintes fictícios, que representava o seu público real. É o que ocorre com os personagens de Decameron, cujo enclausuramento temporário aproxima, curiosamente, da condição de clérigos, e que exercem alternadamente a função de narradores, ouvintes e críticos. Assim, após a época do realismo objetivo e metafísico, em que as palavras do relato eram consideradas como as próprias coisas que designavam, e cuja substância era o universo, vem o tempo do idealismo literário, em que a palavra só tem existência quando proferida por uma boca ou escrita por uma pena, e por essência remete a um falante, cuja presença ela atesta. No idealismo literário a substância do relato é a subjetividade que percebe e pensa o universo, e em que o romancista, em lugar de colocar o leitor diretamente em contato com o objeto, torna-se consciente do seu papel de mediador e

encarna a mediação num recitante fictício. Em consequência, a história que se oferece ao público tem como característica principal o fato de já estar pensada, isto é, classificada, ordenada, podada, e esclarecida; ou, antes, a característica de só entregar-se através dos pensamentos que se formam retrospectivamente a seu respeito. Eis por que o tempo da epopéia, que é de origem coletiva, em geral é o presente, ao passo que o do romance é quase sempre o passado. (pp. 104 e 105).

No trecho acima citado, Sartre diferencia o realismo objetivo, próprio do relato de tradição oral, que emana do imaginário coletivo, do idealismo literário, quando o romancista se assume como sujeito criador da história narrada.

No realismo objetivo não havia propriamente criação por parte do narrador, mas imanência entre as palavras dos relatos, originados da experiência coletiva, e as coisas que designavam - "as palavras do relato eram consideradas como as próprias coisas que designavam" -, por isso o tempo da narrativa é o presente, pois a memória coletiva tem seu sentido imediatamente atualizado no tempo cronológico real ao ser mergulhada na vida do público através da fala do narrador, sem que seja necessária a mediação reflexiva.

No idealismo literário, o romancista, consciente de sua atividade criativa, encarna sua palavra na voz de um narrador. A defasagem temporal, própria da reflexão, que se estabelece entre o ato de criar o universo narrado - função do autor consciente de si como tal - e sua narração efetiva, se reflete no tempo da narrativa, quase sempre situado no passado.

Sartre remonta ao século XIV, ao Decameron de Boccaccio, o modelo original que incorpora a mediação reflexiva na construção do universo ficcional. Esse autor cria um universo romanesco no qual atribui às suas personagens os papéis de narradores e críticos das histórias, que supostamente emanavam de uma memória coletiva.

Porém, se Boccaccio procurou mascarar sua atividade de sujeito criador no Decameron através de uma representação do universo da narrativa de tradição oral, da parte do leitor, entretanto, sua obra, tal como a narrativa tradicional, não exige mais que a distensão psicológica para sua compreensão, pois, a este é poupado inclusive o juízo crítico, já interiorizado no próprio universo ficcional, através dos comentários das personagens-ouvintes. É apenas com o Dom Quixote de la Mancha, de Miguel de Cervantes, século XVII, que irá se observar uma diferença ainda mais essencial em relação às narrativas de tradição oral, pois se no Decameron a mediação reflexiva assume um papel essencial na criação do universo romanesco, no Dom Quixote é solicitada também a mediação reflexiva para a compreensão desse universo pelo leitor: sob as aventuras picarescas há a visão de um autor-implícito que ironiza as ilusões de cavaleiro heróico de Dom Quixote, que, na verdade, compartilha das ilusões de seu tempo; da parte do leitor, para que haja compreensão dessa verdade mais profunda da obra e para que ele consiga pensar as contradições entre o idealismo de Dom Quixote e a realidade utilitária - pertinentes à intenção do autor-implícito, pois se o objetivo fosse a simples ironização não provocaria no leitor uma certa simpatia e adesão ao personagem - já não há a possibilidade de uma distensão psicológica plena, mas a leitura deve se tornar objeto de reflexão.

O narrador como representação do romancista consciente de si enquanto criador do universo imaginário, ao qual é outorgada as tarefas de descrever, narrar e às vezes comentar a história, cuja origem Sartre encontra no Decameron, é caracterizado em Que é a Literatura? (pp. 108 e 109), de acordo com o modelo do Realismo do século XIX, como um "homem experiente", que tem pretensão à objetividade e, ao funcionar como instrumento organizador do universo narrado nas mãos do autor, contribui para que este se mascare enquanto sujeito criador.

Esse narrador metódico, que narra situando-se no passado, a partir de uma perspectiva onisciente de homem vivido,

pode ser encontrado, por exemplo, em Madame Bovary, onde parece mesmo participar dos acontecimentos, corroborando sua pre tensa objetividade:

Estávamos em plena hora de estudo quando o provedor entrou, seguido por um novato de roupas burguesas e por um empregado que trazia uma carteira nos braços. Os alunos que dormiam despertaram e todos nós nos le- vantamos como se tivéssemos sido surpreendidos em pleno trabalho. (p. 19)².

Na categoria definida por Albérès em Histoire du Roman Moderne como "romances da condição humana" (capítulo XIII) engloba-se o romance existencialista de Jean-Paul Sartre. Embora nesse romance se conserve uma certa forma de apresentação dos eventos, como sua ordenação cronológica, própria do realismo tradicional, entretanto, o romance existencialista difere deste em sua intenção: enquanto o romance realista se instala numa visão de mundo que é basicamente a do "narrador experiente", representação do próprio romancista, no romance existencialista o narrador mostra personagens nervosamente em busca de uma visão de mundo e é através da ação, que serve de ponto de partida à pesquisa de uma lei moral e de uma significação para a vida, que elas dão forma à existência.

Do lado do leitor, enquanto do romance realista tradicional, sua satisfação consiste em se aproveitar da inteligência do romancista, encarnado no narrador, para ver objetivamente a intrincada malha de relações humanas que a vida só lhe permite ver obscuramente e temporalmente fragmentária. O leitor espera pelo fim do livro, quando se revelará o sentido da vida³ de suas personagens, e, dessa forma, o romance se oferece como meio para o leitor "realizar" a "experiência" do herói, à medida que acompanha, como expectador ansioso, o desenrolar, no tempo, da vida deste, e, assim, poder acreditar na concreção de um sentido, de um destino, para sua própria vida.

No romance existencialista há um aprofundamento da penetração, por parte do narrador, na consciência das persona

gens, "dans ce vide sous tension que chaque homme trouve au fond de sa gorge, cet afflux indécis d'émotions et de pensées, cette masse, cette solitude, dont Sartre a donné la description concrète dans La Nausée." (Albérès: Histoire du Roman Moderne, p. 09). E o leitor é convidado a se identificar com o movimento vital da personagem central, "de celui en qui le sens de la vie est mis en question." (Albérès, ob. cit., p. 257). A Náusea, de Sartre, à medida que traz à luz, através de sua metalinguagem, a impossibilidade que é a realização de "aventuras", "momentos perfeitos", "experiências" no presente imediato da experiência vivida do homem marca, no romance, no universo narrativo, o lugar mágico onde o irrealizável pode ganhar vida através da "realização" pelo leitor da "experiência" do herói.

Na busca de uma definição para a essência da relação da forma romanesca com o leitor, pode-se afirmar, com base em Que é a Literatura? de Jean-Paul Sartre, que o romance, como criação imaginária do autor, é caracterizado, quanto à recepção, pela angústia reflexiva da espera: o leitor ao devorar o romance faz conjecturas sobre a história lida, espera pelo fim, quando se revelará seu sentido, e alcançando esse fim, pode, ainda, descobrir nessa história relações obscuras, julgar enredo e personagens, posicionar-se frente ao sentido da vida de seus heróis, ao universo de valores nela representado. Dessa forma, o romance, produto imaginário da reflexão do autor, exige a reflexão do leitor, que o desvela e o recria. Diz Jean-Paul Sartre:

Assim, para o leitor tudo está por fazer e tudo já está feito; a obra só existe na exata medida das suas capacidades; enquanto lê e cria, sabe que poderia ir sempre mais adiante em sua leitura, criar mais profundamente; com isso a obra lhe parece inesgotável e opaca, como as coisas. (Que é a Literatura?, p. 39).

NOTAS:

1. Há na reflexão um caráter ativo e criativo, "que traz à luz a verdadeira natureza daquilo que se investiga, e portanto, de alguma maneira produz tal natureza, foi um dos pontos fundamentais da filosofia de Hegel: 'Como na Reflexão se obtém a verdadeira natureza e este pensamento é a minha atividade, assim, aquela verdadeira natureza é do mesmo modo produto do meu espírito, isto é, do meu espírito como Sujeito pensante, de mim na minha simples universalidade, como Eu que é por si, sem nada mais, isto é, da minha liberdade' (Enc., § 23)." (Abbagnano, N.: Dicionário de Filosofia, p. 805).

2. Nous étions à l'étude, quand le proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva, comme surpris dans son travail. (Madame Bovary, p. 09).

3. Em "O Narrador", Walter Benjamin, na passagem abaixo citada, define o interesse do leitor pelo romance como sendo nutrido pela espera da realização de um sentido para a vida do herói, ou seja, o leitor procura as marcas do destino em que se converterá a vida do herói com sua morte:

O interesse ardente do leitor se nutre de um material seco. O que significa isto? "Um homem que morre com trinta e cinco anos", disse certa vez Moritz Heimann, "é em cada momento de sua vida um homem que morre com trinta e cinco anos." Nada mais duvidoso. Mas apenas porque o autor se engana na dimensão do tempo. A verdade contida na frase é a seguinte: um homem que morre aos trinta e cinco aparecerá sempre, na rememoração, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos. Em outras palavras: a frase, que não tem nenhum sentido com relação à vida real, torna-se incontestável com relação à vida lembrada. Impossível descrever melhor a essência dos personagens do romance. A frase diz que o

"sentido" da sua vida somente se revela a partir de sua morte. Porém o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler "o sentido da vida". Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira. Como esses personagens anunciam que a morte já está à sua espera, uma morte determinada, num lugar determinado? É dessa questão que se alimenta o interesse absorvente do leitor. (pp. 213, 214).

II - A NARRATIVA TRADICIONAL: A EPOPÉIA EM HOMERO E A CRÔNICA HISTORIOGRÁFICA EM HERÓDOTO

Este capítulo tem, na economia da tese, a função de esclarecer, através das obras de Homero e Heródoto, os conceitos de Experiência e narrativa tradicional, em Walter Benjamin, que prescinde da mediação reflexiva, cuja importância para a construção e leitura do romance se evidencia no capítulo seguinte, que introduz os temas analisados em A Náusea.

Conforme vimos no capítulo anterior, a narrativa tradicional é uma forma artesanal de comunicação - tem como fonte a Experiência coletiva, Erfahrung - formada por histórias que se acumulam e, moldadas pela vida do narrador, são por ele retransmitidas através do tempo, adquirindo uma plenitude de sentidos à medida que são orientadas para o interesse prático de seu público e revigoradas através das gerações. Narrador e ouvinte participam de uma história comum, enraizada numa memória comum e perpetuada pela voz narrativa, voz da Experiência.

Modelo exemplar da narrativa tradicional, sob a forma épica, encontramos em Homero: narrativa episódica unida por uma trama - o regresso de Odisseu a Ítaca, depois da Guerra de Tróia -, que adquire interesse para um público: a viagem de Odisseu torna-se Experiência, e ele, seu depositário, sábio.

As histórias que envolvem o mítico¹ regresso de Odisseu a Ítaca, vivificadas através da retransmissão oral, de geração em geração, e eternizadas na escritura da Odisséia, resultam, segundo Jaime Bruna, tradutor do texto para o português, "aparentemente da fusão de poemas de autores desconhecidos, realizada, através do tempo, por uma corporação de aedos intitulados Homéridas, isto é, descendentes de Homero, que os transmitiam oralmente de geração em geração. A mais antiga edição escrita de que se tem notícia não foi certamente a primeira que se fez. Foi a determinada, no século VI a.C., por Pisístrato, tirano de Atenas, ou por seu filho e sucessor Hiparco. Outras

edições se fizeram por iniciativa particular ou pública em outros lugares da Grécia em várias ocasiões." (Odisséia, Introdução, Ed. Cultrix, p. 07).

Jeanne Marie Gagnebin (in: "Walter Benjamin ou a História Aberta") ao comentar a narrativa tradicional, conforme aparece em Benjamin e já discutida no capítulo anterior, atribui-lhe um duplo sentido de abertura: memória infinita do narrador, que articula as histórias umas às outras, mergulhando-as em sua vida e imprimindo sua marca pessoal ao recontá-las, nos moldes do trabalho artesanal; profusão ilimitada de sentidos, à medida que a verdadeira narrativa não traz explicações definitivas para os fatos, possibilitando que o ouvinte também a incorpore à sua vida, tornando-a, dessa forma, recorrência in finita entre as gerações, memória coletiva.

Embora fonte inesgotável de experiências e seu narrador original, pode-se afirmar que Odisseu exemplifica, de forma mais vigorosa, o sentido de incorporação de suas histórias à Experiência de um público ouvinte; Penélope, o sentido de in cabamento essencial da narrativa, embora sua trama de enganos tenha sido incorporada à memória coletiva.

A narrativa dos episódios heróicos vividos por Odisseu encontra seu público, por exemplo, entre os Feácios, cujo rei, Alcínoo, se propõe a ouvir Odisseu por toda a noite (Canto XI). Odisseu dá continuidade à história do aedo que cantava os acontecimentos da Guerra de Tróia. É falando aos Feácios que Odisseu une os fios de sua narrativa em torno de sua viagem desditosa de regresso a Ítaca, ao que se segue uma cronologia linear na Odisséia, apenas interpolada por algumas digressões - ao que ainda voltaremos para discutir seu sentido na economia da narrativa homérica -, por exemplo, quando do reconhecimento de Odisseu por Euricléia a partir da cicatriz, narrando-se a origem desta (Canto XIX), ou quando Odisseu, disfarçado por Palas Atena, faz sua falsa narrativa a Eumeu (Canto XIV), evidenciando-se que o grande narrador, mesmo que iluda seu público narrando-lhe histórias falsas, pode, entretanto, encontrar receptividade, e essas falsas histórias podem incorporar

-se à memória coletiva como experiências.

As falsas histórias de Odisseu, como a mortalha tecida por Penélope (Canto XIX), introduzem um elemento lúdico na narrativa.

A mortalha tecida por Penélope substancializa a trama de sua narrativa feita aos pretendentes: a conclusão da mortalha, da trama de enganos, coincidiria com o casamento de Penélope, o fim da história. Porém, ela evita a conclusão, desfazendo à noite o que tece durante o dia, mantendo a história eternamente (Penélope não envelhece na narrativa de Homero)² aberta.

A narrativa tradicional é o lugar do Maravilhoso, de eventos excepcionais que se acumulam como Experiência coletiva e outorgam ao seu depositário, como sábio, o direito de oferecer ao público histórias que tenham interesse prático. Maurice Blanchot (*in: Le Livre à Venir*) utiliza-se de uma analogia com o episódio do Canto das Sereias na *Odisseia* (Canto XII) para definir a narrativa como presentificação de um movimento temporal vivido em direção ao Maravilhoso, no qual se confundem os três ék-stasis temporais. Nesse movimento mítico ocorre a luta, levada a termo por Odisseu, entre o arrebatamento lírico promovido pelo Canto ausente e a inteligência humana, luta que se torna episódio heróico, narrativa.

O Canto das Sereias é um canto ainda por vir, que arrasta os navegantes para os recifes, para a morte, pois as Sereias eram companheiras de Perséfone.

Ce chant, il ne faut pas le négliger, s'adressait à des navigateurs, hommes du risque et du mouvement hardi, et il était lui aussi une navigation: il était une distance, et ce qu'il révélait, c'était la possibilité de parcourir cette distance, de faire du chant le mouvement vers le chant et de ce mouvement l'expression du plus grand désir. (*Le Livre à Venir*, p. 10).

É esse chamamento em direção ao Maravilhoso, que se nadificaria na morte, promovido pelo canto ausente e desejado, que é o mito contra o qual luta Odisseu, instruído e ajudado,

entretanto, por Palas Atena. Porém, a novidade que ressalta é a vitória de Odisseu sobre o mito, utilizando-se do poder da técnica e da inteligência humana. Assim, dominando-se contra o arrebatamento lírico proporcionado pelo Canto das Sereias, Odisseu sobrevive para transformar sua batalha heróica em narrativa: "ode devenue épisode" (Le Livre à Venir, p. 12).

E a narrativa de Odisseu, trama de episódios, embora parta da consciência do fim, presentifica essa luta ao recriar-lhe o espaço e a temporalidade próprios do evento, onde o ritmo lírico que seduz é ao mesmo tempo abertura presente, afastamento e chamamento em direção a um canto por vir, lugar onde se realizaria o Maravilhoso.

Assim Blanchot define a "lei secreta da narrativa":

Le récit est mouvement vers un point, non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu'il ne semble avoir, par avance et en dehors de ce mouvement, aucune sorte de réalité, si impérieux cependant que c'est de lui seul que le récit tire son attrait, de telle manière qu'il ne peut même "commencer" avant de l'avoir atteint, mais cependant c'est seulement le récit et le mouvement imprévisible du récit qui fournissent l'espace où le point devient réel, puissant et attirant. (Le Livre à Venir, p. 14).

Nessa presentificação de uma temporalidade já transcorrida, mítica no episódio do Canto das Sereias - que recria a forma própria da narrativa -, na Odisséia, tudo é narrado em primeiro plano, no qual permanecem mesmo as digressões feitas pelo narrador. Para Auerbach, no ensaio "A Cicatriz de Ulisses" (in: Mimesis), o elemento de tensão é débil em Homero, e as digressões não se destinam a manter em suspense o leitor ou o ouvinte, pois, "para tanto seria necessário, antes de mais nada, que o leitor não fosse 'distendido' pelo meio que procura pô-lo em 'tensão'." (Mimesis, p. 02).

A distensão do leitor ou ouvinte é mantida através de uma perfeita articulação dos eventos que, embora possam ser

interrompidos em sua seqüência temporal, se esclarecem através dessas articulações sem que seja necessária a intermediação reflexiva, sua consciência pode se manter em estado de distensão para servir de receptáculo imediato para as imagens narradas. Assim, a idéia de que, através da cicatriz, Euricléia poderia descobrir sua identidade, faz com que Odisseu se afaste para o lado de sombra, porém, a serva reconhece a cicatriz pelo tato e imediatamente ao reconhecimento interrompe-se a cena da lavagem dos pés de Odisseu para se introduzir uma digressão em que o narrador retrocede no tempo da história para contar a origem da cicatriz:

Ela aproximou-se e começou a lavar seu amo; no mesmo instante reconheceu a cicatriz que um javali nele deixara um dia com seu alvo colmilho, quando fora ao Parnaso visitar a família de Autólico, nobre pai de sua mãe... (Odisséia, pp. 230 e 231).

A tensão não é retida em um segundo plano pela presença, na consciência do leitor, da velha Euricléia que lavava o viandante reconhecido como Odisseu, que assim esperaria ansioso pelo desenlace da cena suspensa. Mas a articulação dos eventos temporalmente distanciados é tão perfeita que parece mesmo refletir uma sucessão de imagens instantâneas e involuntárias que afloram na memória de Euricléia. A cena anterior simplesmente desaparece da consciência do leitor ou ouvinte, aparecendo em seu lugar, como afirma Auerbach, "a jovem Euricléia, o recém-nascido Odisseu e seu avô Autólico", e a história prossegue até o momento em que numa segunda viagem ao Parnaso os tios levam Odisseu, já adolescente, para uma caça ao javali, quando é ferido por esse animal. Terminada a história em que se rememora a origem da cicatriz, o narrador reintroduz a cena da lavagem dos pés de forma didática e minuciosa, para que nem mesmo o esforço reflexivo de rememoração seja pesado ao ouvinte ou leitor, o que vem corroborar as reflexões de Walter Benjamin (in: "O Narrador") ao afirmar que a narrativa tradicional solicita apenas a distensão psicológica do ouvinte:

Quando a velha Euricléia segurou a perna na concha da mão, reconheceu a cicatriz pelo tacto e largou o pé; a perna bateu na bacia, o bronze ressoou e logo entornou para um lado, derramando a água no chão. Alegria e dor apossaram-se juntas de sua alma; os olhos encheram-se de lágrimas e a força de sua voz se embargou. (Odisséia, p. 232).

Podemos ainda pensar, com base em Auerbach, que a função do "elemento retardador" no tempo linear da história narrada, ou seja, o "avançar e retroceder", a partir do qual o narrador faz minuciosas descrições de trajés, costumes, caráter das personagens, etc, ou introduz outras histórias como, por exemplo, a da cicatriz de Odisseu, "parece residir na necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado." (Mimesis, p. 03).

Dessa forma, por um lado, Homero mantém a distensão psicológica do ouvinte ao evitar que suspensões ou vazios dêem margem a suposições refletidas desse ouvinte, por outro lado, à medida que o narrador tudo considera como significativo e nada deixa escapar na descrição dos fenômenos, aproxima-se do cronista, que, na concepção de Walter Benjamin (in: "Sobre o Conceito da História"), procura salvar todos os acontecimentos como narrador da História. E aqui nos aproximamos da outra vertente da narrativa tradicional: a crônica, cujo modelo exemplar encontramos em Heródoto.

Com base nas perspectivas de "O Narrador" e "Sobre o Conceito da História" expostas no capítulo anterior, passaremos a considerar em Heródoto a idéia de narrativa aberta, que salva o passado sem apresentar explicações para os acontecimentos, mas aponta para uma moral dada pelo contexto social e para uma experiência que se constitui entre passado e presente, a partir de uma memória coletiva.

No cronista Heródoto os relatos históricos procedem também de uma tradição oral (Heródoto lia seus relatos durante os Jogos Olímpicos em Atenas, e diz-se que Tucídides era um de

seus ouvintes), e ele limita-se a narrar as diversas versões de senso comum sobre um mesmo acontecimento, quando elas existem, às vezes julgando-as e escolhendo a que mais verossímil lhe parece. Embora o conjunto de sua narrativa possua uma unidade, as histórias se articulam e, como em Homero, são apenas interrompidas por digressões a respeito dos costumes, da natureza dos lugares onde se passam os acontecimentos, etc, Heródoto, entretanto, não relaciona os fatos através de uma causalidade que teria por fundamento a infra-estrutura material. Limita-se a tecer um conjunto de histórias e digressões a respeito do mundo conhecido, sendo que os elementos que promovem o desencadeamento dos fatos históricos e unem os fios da narrativa são idéias como Vingança, Orgulho, Loucura, Caprichos pessoais, etc ou elementos fantásticos, pertencentes a um plano divino, como os oráculos e os sonhos que trazem presságios que desencadeiam a ação dos agentes históricos, geralmente reis e cortesãos, ou o desrespeito às leis humanas ou religiosas que provoca a vingança dos deuses, apontando para uma moral da história. Veja-se, por exemplo, os casos em que Cambises, rei dos Persas, ao transgredir as leis persas da família, casando-se com duas de suas irmãs, e ao desrespeitar a religião egípcia, é punido com a sandice e a morte por um ferimento com sua própria espada no mesmo local em que feriu o boi Ápis, ou, ainda, o caso de Polícrates, rei de Samos, que ao ser morto por Orestes, rei de Sardes, cumpre-se o presságio de Amásis, rei do Egito, que continha um elemento equilibrador entre glórias e desdouros.

A procedência de uma tradição oral, de uma memória coletiva, das histórias de Heródoto, pode ser observada no relato abaixo:

Visitando o local onde se travou essa batalha, ainda tive oportunidade de ver as ossadas dos que tomaram para sempre na peleja. Alguns dos crânios estavam tão frágeis pela ação do tempo, que, tocando-se-lhes mesmo de leve, logo se desfaziam em pó.

Outros, ao contrário, mantinham-se duros e resistentes, fendendo-se somente sob um forte golpe. Os que tão frágeis se mostravam pertenciam a soldados persas; os sólidos, a combatentes egípcios. Foi o que me disseram moradores daquela região, que acrescentaram serem capazes de identificá-los por uma razão muito simples; os Egípcios começam desde tenra idade a raspar a cabeça, de que resulta o endurecimento do crânio pela ação do sol. Daí ser bem menor a proporção de homens calvos no Egito do que nos outros países. Os Persas têm o crânio frágil porque não o expõem ao sol e às intempéries, trazendo a cabeça sempre protegida por uma tiara. Essa observação, que me pareceu muito lógica, eu a fiz pouco mais tarde em Paprémis, com relação às ossadas dos que foram derrotados sob o comando de Aquêmenes, filho de Dario, por Inaros, rei da Líbia. (Livro III, XII, p. 144).

A batalha, à qual se refere o episódio acima, é a que se travou entre Persas e Egípcios, resultando na tomada do Egito pelos Persas e no aprisionamento de Psaménito, rei do Egito, uma das batalhas narrados por Heródoto que precederam às Guerras Médicas.

Heródoto recolhe o fato narrado em uma viagem ao local da batalha, onde os habitantes locais lhe transmitem costumes persas e egípcios, explicando a partir desses costumes o motivo de alguns crânios se fenderem facilmente e outros não, explicação que Heródoto considera justa e incorpora à sua memória, ao acervo de experiências, utilizando-a em outra ocasião para explicar possivelmente o mesmo fenômeno em Paprémis e retransmitindo-a em suas histórias. Descreve-se, assim, a trajetória da experiência que se incorpora à memória coletiva, tal como é considerada por Walter Benjamin em "O Narrador", e se propaga a partir de uma narrativa que não apresenta mais que as explicações de senso comum, pertencentes à tradição, tendo, além disso, uma função prática, pois permite ao depositário da experiência conhecer a razão de um fenômeno e relacionar esse fe

nômeno à sua própria história, mantendo vivos seu passado e sua tradição.

Essa narrativa aberta, que apenas apresenta as versões explicativas de senso comum para os acontecimentos, mantendo vivas, através de sua retransmissão, uma tradição e uma moral imanente ao contexto social desta, pode ser exemplificada pelo relato abaixo:

No décimo dia após a captura de Mênfis, Cambises, para humilhar Psaménito, que reinara durante seis meses apenas, mandou conduzi-lo, com outros Egípcios, a um arrabalde, e, para pôr à prova sua firmeza de ânimo, fez vestir a filha do príncipe de escrava, enviando-a, com uma bacia na mão, em busca de água. Acompanhavam-na várias outras jovens escolhidas pelo conquistador entre as da melhor categoria e igualmente vestidas de escravas, as quais, ao passarem perto de seus pais, caíram em pranto, pondo-se a gritar e a lamentar-se. Estes, vendo as filhas em tão humilhante situação, não puderam conter as lágrimas. Psaménito, porém, limitou-se a baixar os olhos.

Em seguida àquele espetáculo, Cambises fez desfilar diante do soberano vencido seu filho e mais dois mil homens compatriotas da mesma idade, tendo uma corda ao pescoço e um freio à boca. Iam aplicá-lhes a pena de morte (...). Psaménito reconheceu o filho entre os outros condenados, mas, ao contrário dos outros pais egípcios, que, em torno dele, choravam e se lamentavam soube controlar seus sentimentos, como o fizera diante da filha. Logo após a passagem dos jovens, Psaménito pousou os olhos sobre um andrajoso ancião, que identificou prontamente como um dos seus antigos e habituais comensais. (...) Ante aquela cena, o ex-soberano não conteve as lágrimas e chamou o ancião pelo nome.

(...) Este (Cambises) mandou um emissário.

inquiri-lo sobre tão estranha conduta. "Cambises, nosso rei e senhor vosso - falou o emissário - deseja saber por que não vos lamentastes nem chorastes ao ver vossa filha tratada como escrava e vosso filho marchando para a morte, enquanto que tão comovido vos mostrastes à vista daquele mendigo que não é nem vosso parente nem vosso aliado". "Ide e dizei ao vosso soberano - respondeu Psaménito - que as desgraças de minha família são muito grandes para que eu as possa chorar; mas a triste sorte de um amigo que, já na velhice cai na indigência depois de haver possuído tantas riquezas, merece indubitavelmente minhas lágrimas sinceras".

Cambises achou essa resposta sensata. Dizem os Egípcios ter ela feito chorar não somente a Cresos, que havia acompanhado o rei dos Persas ao Egito, como a todos os Persas ali presentes; e que Cambises ficou de tal maneira comovido, que mandou libertar imediatamente o filho de Psaménito, retirá-lo do número dos condenados à morte e enviá-lo para junto do pai. (Livro III, XIV, p. 145).

A história acima refere-se à conquista do Egito por Cambises. Por um lado, a completa ausência de explicações por parte de Heródoto, além da explicação dada pelo próprio Psaménito a respeito de seu ato, aponta para um sentido imanente ao seu contexto social, tanto que, após a explicação de Psaménito, seu ato é considerado justo e recompensado por Cambises. A reação de Psaménito é compreensível para Cambises, para Persas e Egípcios, pois eles compartilham um determinado contexto social: ideais de bravura, significados de leis familiares, de laços de amizade, etc, dentro do qual o ato torna-se compreensível e grandioso, incorporando-se à memória coletiva de seus povos.

Por outro lado, mesmo depois de milhares de anos e desprendida de seu contexto original, onde era incorporada de forma imediata à experiência do ouvinte, sendo a história de Psaménito - modelo de narrativa tradicional - aberta, pois He

Heródoto não apresenta explicações externas às das próprias pessoas envolvidas no acontecimento, ao ser narrada em outro contexto histórico-cultural ela pode solicitar novos significados ao seu público, o que assegura um caráter de eternidade à narrativa tradicional. Para Benjamin, "essa história nos ensina o que é a verdadeira narrativa" ("O Narrador", p. 204), à medida que ela pode ser reinterpretada quantas vezes for narrada, sem ganhar uma explicação definitiva e sem esgotar-se como, por exemplo, acontece com a informação jornalística, que só tem valor no momento em que é nova, explicando-se nele e criando um distanciamento entre o seu receptor e o fato. A narrativa não, ela inicialmente cria um distanciamento em relação ao receptor para, dialeticamente, mergulhar o acontecimento narrado em sua vida, convidando-o a incorporá-lo à sua experiência. Nas palavras de Benjamin:

Ela (a narrativa) se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas. ("O Narrador", p. 204).

Encontramos ainda na narrativa de Heródoto a constituição de uma experiência entre passado e presente, a partir de uma perspectiva de salvação desse passado no presente em um momento de perigo. Por exemplo, quando os Babilônios se revoltam contra os Persas, enquanto estes estavam envolvidos com a tomada de Samos, Dario, rei dos Persas, recorre à tradição, faz emergir a figura histórica de Ciro, conquistador da Babilônia, sente-se visado por ele no momento do perigo para salvar o passado, a tradição ameaçada, e reconquistar a Babilônia através da figura heróica de Zópiro, que recebe o presságio dos deuses.

NOTAS:

1. Originariamente a viagem de regresso de Odisseu a Ítaca é mítica, no sentido da Antiguidade Clássica do termo - definido abaixo -, pois se trata de uma trama de histórias não atestadas, porém verossimilhantes:

Ao Mito se atribuiu, no máximo, a "verossimilhança" defronte da "verdade" própria dos produtos genuínos do intelecto. Este foi o ponto de vista de Platão e de Aristóteles. Platão contrapõe o Mito à verdade ou à narrativa verdadeira (Górg., 523a) mas ao mesmo tempo reconhece nele a verossimilhança que, em certos campos, é a única validade a que o discurso humano possa aspirar (Tim., 29d) e que, em outros campos, exprime o que se pode encontrar de melhor e de mais verdadeiro (Górg., 527a). O Mito constitui também para Platão o "caminho humano e mais breve" da persuasão e, em conjunto, seu domínio é representado por aquela zona que está além do restrito círculo do pensamento racional e na qual não é lícito aventurar-se senão com suposições verossímeis. Substancialmente Aristóteles toma a mesma atitude em relação ao Mito. O Mito é algumas vezes oposto à verdade (Hist. An., VIII, 12, 597 a 7) mas algumas vezes é também a forma aproximativa e imperfeita que a verdade assume quando, por ex., de uma coisa se dá "a razão em forma de Mito" (Ibid., VI, 35, 580 a 18). A este conceito do Mito como verdade imperfeita ou diminuída deve ser unida, frequentemente, a atribuição ao Mito de uma validade moral ou religiosa. O que o Mito diz, supõe-se, não é demonstrável nem claramente concebível, mas o seu significado moral ou religioso, isto é, o que ensina com respeito à conduta do homem em relação aos outros homens, ou em relação à divindade, resulta claro. (Abbagnano, N.: Dicionário de Filosofia, p. 644).

Também as narrativas de Heródoto, embora historicamente atestadas, partem de uma compreensão mítica do universo.

Porém, pode-se considerar que independentemente de serem histórias originariamente atestadas ou não ou de estarem fundadas em uma cosmovisão primitiva, mítica, as narrativas de Homero e de Heródoto adquirem uma plenitude de sentidos, à medida que são transmitidas oralmente de geração em geração - Heródoto lia seus relatos durante os Jogos Olímpicos em Atenas (pp. 24 e 25), como também eram transmitidas oralmente as narrativas homéricas (pp. 19 e 20) - e incorporadas, com uma função prática, à vida dos ouvintes - Heródoto incorpora ao seu acervo de experiências as explicações que ouve no local de antiga batalha entre Persas e Egípcios, e, em outro local, as utiliza para compreender fenômeno semelhante (pp. 25 e 26) -, como experiências, portanto, no sentido de Walter Benjamin.

2. O não envelhecimento de Penélope metaforiza o incabamento essencial da narrativa tradicional, que lhe confere o sentido de eternidade. Como vimos no capítulo anterior (p. 10), é do romance que o tempo se torna elemento constitutivo, pois, este, ao possuir a consciência da perda da tradição - em cuja solidez se inscrevia a Experiência transmitida através da narrativa e incorporada de forma imediata à vida de seu público -, visa à conclusão, assim, é através do tempo que desponta o vir-a-ser do herói, cujo sentido da vida se constituirá para o leitor a partir de sua morte ou do fim da história.

III - INTRODUÇÃO À LEITURA DE A NÁUSEA

A partir de uma paráfrase comentada de A Náusea, de Jean-Paul Sartre, serão introduzidos os temas discutidos nesse romance.

A Náusea tem sua história centrada em Antoine Roquentin, personagem-narrador, que depois de muito haver viajado retira-se para a imaginária Bouville - representação ficcional de Le Havre, onde Sartre foi professor em sua juventude -, em cuja biblioteca encontra-se a documentação necessária para concluir suas pesquisas históricas sobre o marquês de Rollebon.

Solitário em Bouville, onde vive em um quarto de hotel, Roquentin passa a sofrer de uma sensação de vertigem, à qual ele irá chamar de Náusea. Os objetos ao seu redor parecem animados, adquirem poderes para uma certa mudança, seus sentididos desfalecem. Porém, ele não sabe se são realmente as coisas que mudam ou sua maneira de vê-las.

Na "Folha sem data", que fictícios editores afirmam ter sido encontrada entre os papéis de Roquentin, cogita sobre a possibilidade de escrever um diário para anotar suas impressões, as mudanças que percebe em sua relação com o mundo. Mas, parece duvidar da eficiência do diário como meio para se aproximar da experiência vivida. Por um lado, a predisposição à sua escritura poderia forçar a uma vivência refletida e inautêntica, por outro lado, a escritura, ao supor um distanciamento temporal e reflexivo em relação à experiência vivida, forçaria o sentido dos fatos, pois implicaria reduzir o existente, a realidade singular vivida, a conceitos.

Porém, o livro assume a forma do diário escrito por Roquentin, que ao iniciá-lo ainda vacila em atribuir aos objetos as mudanças que percebe em sua relação com o mundo:

Em minhas mãos, por exemplo, há algo de novo, uma determinada maneira de segurar meu cachimbo ou meu garfo. Ou então é o garfo que tem agora uma determinada maneira de ser segurado, não sei. Ainda há pouco, quando ia entrando em meu quarto, parei de

repente, porque sentia em minha mão um objeto frio que retinha minha atenção através de uma espécie de personalidade. Abri a mão, olhei: estava segurando apenas o trinco da porta. Esta manhã, na biblioteca, quando o Autodidata veio me cumprimentar, levei dez segundos para reconhecê-lo. Via um rosto desconhecido, apenas um rosto. E depois havia sua mão, como se fosse um grande verme branco, em minha mão. Soltei-a logo e o braço descaiu frouxamente.

Também nas ruas há uma quantidade de ruídos estranhos que persistem.

Portanto, ocorreu uma mudança durante essas últimas semanas. Mas onde? É uma mudança abstrata que não se fixa em nada. Fui eu que mudei? Se não fui eu, então foi esse quarto, essa cidade, essa natureza; é preciso decidir. (A Náusea, pp. 17 e 18)¹.

Ao refletir, reconhece que foi ele próprio quem mudou, seus modos de significar as coisas. Lembra-se de quando recusa uma viagem a Bengala, que sempre quisera conhecer, e retorna de seus trabalhos arqueológicos na Indochina, onde estava há seis anos, para a França. Essa decisão repentina aparece como um "coup de tête" (La Nausée, p. 18) para as outras pessoas. Conclui que pensa muito raramente sobre o que lhe acontece, e pequenas mudanças vão se acumulando nele até o dia em que assumem a forma de uma "véritable révolution" (La Nausée, p. 18). Seu mal-estar parece prenunciar uma nova mudança, que procurará compreender.

À medida que os dias passam a sensação de vertigem de Roquentin vai aumentando. Já não pode definir sua imagem no espelho², pois, este, como instrumento mediador capaz de possibilitar o reconhecimento do sujeito em seu ser para-outro, apenas devolve a Roquentin a imagem de seu rosto como de uma "coisa cinzenta". Apenas a cor ruiva de seus cabelos, por ser uma cor viva e nítida, ele consegue distinguir. Saberemos, quando se reencontrar com Anny, que é no juízo, no ser para-outro

dado por ela - que considerava o ruivo como uma cor definida - que Roquentin se reconhece. Auto-excluído da vida social, a imagem de seu rosto como "coisa cinzenta" é uma imagem reduzida, da qual estão ausentes os juízos dos outros, considerada ao nível da natureza sem os homens:

Talvez seja impossível compreender o próprio rosto. Ou talvez seja porque sou um homem sozinho? As pessoas que vivem em sociedade aprenderam a se ver nos espelhos tal como seus amigos as vêem. Não tenho amigos: será por isso que minha carne é tão nua? Dir-se-ia - sim, dir-se-ia a natureza sem os homens. (A Náusea, pp. 36 e 37)³.

Não vê mais sentido em escrever o livro sobre o marquês de Rollebbon, pois percebe que nenhuma verdade emana dos documentos. Rollebbon está morto e sua biografia tem que ser construída no presente por Roquentin, cuja consciência deve dar sentido aos documentos, estabelecer uma unidade, uma relação coerente entre as informações. Roquentin também já não se reconhece em seu passado, o que o leva a refletir sobre a temporalidade e a questionar o sentimento de aventura, que havia desejado realizar, considerando-o um irrealizável no tempo da experiência enquanto é vivida e atribuindo-o à forma narrativa. As reflexões sobre o sentimento de aventura - nas quais nos deteremos no capítulo V - levam-no a considerar a própria experiência transmissível como um engodo.

A vertigem de Roquentin atinge um questionamento sobre os próprios limites do verossímil: em um dia de nevoeiro as coisas ficam opacizadas sob a névoa, porém, mesmo depois que esta se esvai, quando Roquentin entra na biblioteca, elas permanecem opacizadas, perdem consistência, seus sentidos, as próprias leis da ciência parecem frágeis, podendo desabar a qualquer momento. Dias depois, Roquentin desiste de escrever sobre Rollebbon, a razão que havia tomado para justificar sua existência, o que provoca um refluxo do vazio da existência em sua consciência.

Roquentin se caracteriza também por seu olhar hiper crítico, próprio dos homens que vivem à margem do convívio social, a partir do qual desfilam diante do leitor personagens ridículas, que escondem de si próprias o vazio da existência e são ironizadas por esse narrador: o Autodidata, personagem desesperado, que deseja apreender todo o conhecimento humano lendo a biblioteca de Bouville por ordem alfabética de autores; os "profissionais da experiência", impostores que contam histórias em cafés, desejosos de verem cristalizadas as próprias "experiências" sob a forma de "conselhos"; as pessoas que passem diante da estátua de Impétraz, símbolo da convencional existência provinciana; os burgueses que passeiam aos domingos pelas ruas de Bouville e com seus ares e trajes apropriados visam "participar do domingo", representado na cabeça de cada um como um "acontecimento social", e, através desse jogo entre o idealizado e as atitudes tomadas visando realizá-lo para si mesmo e para os outros, o "domingo" se realiza apenas de má-fé, como representação de um acontecimento social.

Roquentin, ao se recusar a participar dessas ilusões coletivas e abandonar suas ilusões pessoais, também não se encontra justificado em sua existência, mas apenas lúcido de seu vazio. Diz Albérès:

A vida cotidiana, com impostura ou com espírito crítico, não está justificada.

Roquentin sente isto, tanto em si próprio como nos outros, e é tomado então pela "náusea".

(Jean-Paul Sartre, col. Clássicos do Século XX, Ed. Itatiaia, p. 35).

Dois dias depois de desistir de continuar seu trabalho histórico sobre o marquês de Rollebon, Roquentin abandona o restaurante onde almoçava com o Autodidata por ter sentido a Náusea. Toma um bonde e desce no jardim público, onde sua sensação vertiginosa chega ao clímax: as coisas se revelam em sua nudez inominada e individida, como massas monstruosas. Em contrapartida, desvela-se o mundo como humano, onde os homens tecem sobre as coisas inominadas a fina película da linguagem,

instrumental que possibilita subdividir a massa de coisas, atribuir-lhes sentidos e estabelecer relações:

A existência subitamente se revelara. Perdera seu caráter inofensivo de categoria abstrata: era a própria massa das coisas, aquela raiz estava sovada em existência. Ou antes, a raiz, as grades do jardim, o banco, a relva rala do gramado, tudo se desvanecera; a diversidade das coisas, sua individualidade, eram apenas uma aparência, um verniz. Esse verniz se dissolvera, restavam massas monstruosas e moles, em desordem - nuas, de uma nudez apavorante e obscena. (A Náusea, p. 188)⁴.

A partir da experiência vivida no jardim público, Roquentin compreende, regressivamente, o significado da Náusea como a percepção, num plano cenestésico, da injustificabilidade da existência, ou seja, da relação não necessária que a consciência intencional, doadora originária de sentido, mantém com o mundo exterior, absolutamente gratuito enquanto massa inominada e absolutamente humanizado enquanto mundo natural, empírico. Mas, compreende também que o homem está inextricavelmente ligado à existência, que a consciência é existência, pois existir é estar presente ao mundo, atribuir sentido às coisas: "a existência é uma plenitude que o homem não pode abandonar." (A Náusea, p. 197)⁵.

A Náusea, acontecimento central do romance, é definida por Albérès como "uma ascese" (p. 35), pois é uma tomada de consciência, no plano empírico, da injustificabilidade das posições e atitudes que assumimos:

Ela é ao mesmo tempo esta questão: "por que vivo?" e a terrível vertigem de não sentir a resposta imediata. Certamente, quando se retoma o sangue frio, encontramos respostas e forjamos raciocínios: foi isto precisamente que Sartre eliminou, colocando na frente todas as teorias na boca do Autodidata. (Albérès: Jean-Paul Sartre, col. Clássicos do Século XX, Ed. Itatiaia, p. 36).

Resta Anny, ex-companheira de Roquentin, uma última possibilidade para tentar dar sentido a sua vida. Vai a Paris reencontrá-la. Porém, também Anny teve uma crise vertiginosa, compreendeu a inautenticidade dos "momentos perfeitos" que de sejava viver e não está disposta a recomeçar uma relação com ele.

Rompidas suas expectativas com relação a Anny, Roquentin retorna a Bouville para buscar suas coisas, pois já resolvera mudar-se para Paris. No Rendez-vous des Cheminots ouve pela última vez "Some of These Days", o velho ragtime de quettanto gostava. Ao refletir sobre a música, forma rígida, conclui que o judeu que a compôs e a negra que a canta de alguma forma salvaram suas existências, pois ainda se pode ouvi-la e pensar neles. Roquentin decide escrever um livro de aventuras para, através dele, erigir uma obra sobre seu passado, em relação à qual ele seja essencial, salvando sua existência no passado e sua existência para-outro, para seus leitores.

NOTAS:

1. Dans mes mains, par exemple, il y a quelque chose de neuf, une certaine façon de prendre ma pipe ou ma fourchette qui a, maintenant, une certaine façon de se faire prendre, je ne sais pas. Tout à l'heure, comme j'allais entrer dans ma chambre, je me suis arrêté net, parce que je sentais dans ma main un objet froid qui retenait mon attention par une sorte de personnalité. J'ai ouvert la main, j'ai regardé: je tenais tout simplement le loquet de la porte. Ce matin, à la bibliothèque, quand l'Autodidacte est venu me dire bonjour, j'ai mis dix seconds à le reconnaître. Je voyais un visage inconnu, à peine un visage. Et puis il y avait sa main, comme un gros ver blanc dans ma main. Je l'ai lâchée aussitôt et le bras est retombé mollement.

Dans les rues, aussi, il y a une quantité

de bruits louches qui traînent.

Donc il s'est produit un changement, pendant ces dernières semaines. Mais où? C'est un changement abstrait qui ne se pose sur rien. Est-ce moi qui ai changé? Si ce n'est pas moi, alors c'est cette chambre, cette ville, cette nature; il faut choisir. (La Nausée, pp. 17 e 18).

2. O espelho como instrumento que possibilita ao sujeito o reconhecimento de seu ser para-outro é tratado também no capítulo XV, a partir da peça Entre Quatro Paredes.
3. Peut-être est-il impossible de comprendre son propre visage. Ou peut-être est-ce parce que je suis un homme seul? Les gens qui vivent en société ont appris à se voir, dans les glaces, tels qu'ils apparaissent à leurs amis. Je n'ai pas d'amis: est-ce pour cela que ma chair est si nue? On dirait - oui, on dirait la nature sans les hommes. (La Nausée, p. 36).
4. l'existence s'était soudain dévoilée. Elle avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite: c'était la pâte même des choses, cette racine était pétrie dans de l'existence. Ou plutôt la racine, les grilles du jardin, le banc, le gazon rare de la pelouse, tout ça s'était évanoui; la diversité des choses, leur individualité n'était qu'une apparence, un vernis. Ce vernis avait fondu, il restait des masses monstrueuses et molles, en désordre - nues, d'une effrayante et obscène nudité. (La Nausée, p. 182).
5. l'existence est un plein que l'homme ne peut quitter. (La Nausée, p. 190)
6. O tema da salvação da existência, no passado e como ser para-outro, através da realização de uma obra de arte será objeto de discussão no capítulo VI deste trabalho.

IV - A NÁUSEA: INTRODUÇÃO AO EXISTENCIALISMO DE SARTRE

Antes de avançarmos na discussão de alguns temas contidos em A Náusea, tais como: o sentimento de aventura, os momentos perfeitos, a relação entre experiência vivida e forma narrativa, a experiência transmissível e a salvação pela arte, cabe neste capítulo uma breve introdução à Filosofia existencial de Jean-Paul Sartre.

Yirmiyahu Yovel, professor de Filosofia na Universidade de Jerusalém, em "Un Sombre Éclairer", artigo publicado em suplemento especial sobre Sartre do jornal Libération de 23/24 de junho de 1990, divide a contribuição filosófica desse autor em três fases, marcadas, respectivamente, por O Ser e o Nada, A Crítica da Razão Dialética, quando o filósofo adere ao Marxismo, e pelos trabalhos sobre a Psicanálise existencial.

Yovel considera que O Ser e o Nada conduz a um humanismo desencantado, pois o mundo e a existência humana são vistos como contingentes e sem justificção possível. Porém, na Crítica, Sartre se remete a um plano histórico e aprofunda o tema da alienação, levantado pelo jovem Marx:

il a montré comment des individus libres se laissent aller dans des schémas de vie préétablis et comment le mécanisme socio-économique contribue à réduire en valeurs marchandes et en rôles sociaux "inertes" leurs possibilités humaines. (Y. Yovel: Libération, supl. especial, p. 30).

Finalmente, Sartre se volta para a construção de uma Psicanálise existencial, que teria por objetivo compreender como o indivíduo forma sua posição única no mundo, interiorizando seu contexto histórico-social. Sartre aplica esse método analítico, introduzido nas últimas páginas de O Ser e o Nada, em Questão de Método e em seu ensaio sobre a Transcendência do Ego, em análises biográficas como Saint Genet (Jean Genet), L'Idiot de la Famille (Flaubert) e Les Mots (autobiografia).

Vamos nos deter neste capítulo na primeira fase do pensamento de Sartre, teorizado em O Ser e o Nada e representado ficcionalmente em A Náusea.

Em O Ser e o Nada, Sartre, ao recusar o materialismo que trata o homem como objeto, considera a existência de duas categorias de seres, absolutamente distintos e irreduzíveis: o ser em-si e o ser para-si.

O ser em-si é definido como contingência radical. Não tem uma causa necessária. É incriado, pois a idéia de Deus não existe no pensamento de Sartre. É absolutamente destituído de sentido e idêntico a si mesmo. Pura exterioridade, opacidade e positividade¹. Corresponde ao mundo material e apenas sofre de terminação quando posto em relação a um sujeito, ao aparecer como fenômeno à consciência. O fenômeno é definido, na Introdução de O Ser e o Nada, como o relativo-absoluto. Relativo porque o "aparecer" supõe por essência alguém a quem aparece. Absoluto porque é absolutamente indicativo de si mesmo e pode ser estudado enquanto aparece. O ser em-si é o ser transfenomenal que sustenta materialmente o fenômeno de ser, ou seja, os modos de sua aparição à consciência. É a partir da razão da série dessas aparições, dos fenômenos de ser, que é constituída a essência do ser em-si pela consciência, doadora originária de sentido.

A consciência humana tem seu fundamento no Nada, que promove uma descompressão no ser tornando-o ser para-si, que é presença imediata a si e ao mundo concomitantemente. A fissura de translucidez que o Nada provoca no para-si faz com que ele se reconheça como não sendo o em-si, o ser pleno, que está no mundo. E essa possibilidade de negação é a própria liberdade do para-si e funda a possibilidade de reflexão. A presença da consciência ao ser constitui seu ser próprio como intencionalidade, à medida que ela se lança ao mundo visando realizar seu ser faltante. Assim, o homem é originariamente ser-no-mundo. E nesse seu projeto promove a constituição do mundo como utensilidade e como possibilidades e funda a temporalidade.

Vamos nos deter agora no esclarecimento dos conceitos mencionados, tais como liberdade, intencionalidade, ser-no-mundo, consciência imediata, consciência reflexiva e temporalidade. Tomaremos a liberdade humana como fio condutor, fazendo antes uma breve gênese desse conceito, a partir de um texto de Sartre: "A Liberdade Cartesiana", publicado em Situações I.

Para Descartes o homem é livre apenas para atingir uma verdade do mundo pré-existente e dependente de uma vontade divina. Já para Kant, a razão humana substitui Deus no que concerne a constituir a verdade do mundo e a moral:

Num Kant, o espírito humano constitui a verdade; em Descartes não faz mais do que a descobrir, visto que Deus fixou duma vez para sempre as relações que as essências mantêm entre si. (Sartre, J.-P.: "A Liberdade Cartesiana" in: Situações I, p. 289)².

Sartre, porém, atribui o papel de dar forma e sentido ao mundo à liberdade humana, que adquire uma função criativa e não apenas desveladora de uma lógica universal de origem divina - como era para Descartes -, quando o homem atinge seu momento de "consciência feliz". E Sartre não a liga, a priori, a nenhum princípio ou sistema racional, mas dramatiza a situação do homem e associa à liberdade um componente afetivo, a angústia - que se introduz na relação imediata do homem com o mundo, no qual vislumbra suas possibilidades e se projeta visando preencher seu vazio originário com a plenitude do ser -, assim definida por Y. Yovel:

ce sentiment que nous n'avons rien de solide sur quoi nous appuyer en-dehors de nous - que ce soit Dieu ou la "Raison" - ou en nous-mêmes. (Yovel, Y.: ob. cit., p. 30).

Entretanto, o pensamento de Sartre é herdeiro de Descartes, pois este é o primeiro a evidenciar a ligação entre a liberdade humana, como a de um ser finito e limitado, e a negatividade. Porém, não concebe a liberdade, enquanto negatividade, como produtora de uma ordem no mundo, mas, segundo Sartre,

a decompõe em dois tempos:

no primeiro, é negativa e é uma autonomia, mas limita-se a negar o nosso assentimento ao erro ou aos pensamentos confusos; no segundo, muda de significado, é adesão positiva, mas então a vontade perde a sua autonomia e a grande claridade que existe no entendimento penetra e determina a vontade. (Sartre, J.-P.: ob. cit., p. 295)³.

Assim, para Descartes, o homem possui apenas uma liberdade intelectual desveladora, que se aproxima da idéia de livre-arbítrio, capaz de fazer com que uma verdade exista no mundo através da visão das relações existentes entre as essências, produzindo um conhecimento sistemático. Porém, essa liberdade que se realiza na contemplação e no ato de julgar é hipostasiada em Deus, na vontade divina, que, originariamente, cria a lógica do universo. É apenas essa verdade que o homem é livre para desvelar através da prática da dúvida metódica:

A dúvida atinge todas as proposições que afirmam qualquer coisa fora do nosso pensamento, o que quer dizer que posso pôr todos os existentes entre parêntesis; estou em pleno exercício da minha liberdade, quando, eu próprio vazio e nada, converto em nada tudo o que existe. (Sartre, J.-P., ob. cit., p. 293)⁴.

Através do método reflexivo de Descartes atinge-se o Cogito, o "penso, logo existo", momento de certeza absoluta a que o eu chega sobre si próprio. Porém, essa certeza absoluta não dá ao eu uma razão intrínseca suficiente para existir, mas remete-o à dependência da vontade divina. E isola-o do mundo, dos outros eus e no tempo, pois o Cogito é instantâneo e, ao afirmar a existência presente, suspende o passado e o futuro:

Cette existence que je découvre et que je possède dans le moment présent, rien ne me garantit qu'elle durera au-delà du moment présent. (Poulet, G.: "La Nausée de Sartre" in: Etudes sur le Temps Humain/3, p. 217).

Sartre reformula o Cogito ligando-o ao mundo e à temporalidade. E o funda numa consciência não-reflexiva. Antes de procurar compreender o significado da experiência existencial da Náusea, quando a realidade perde a razão de ser e a concretude da idéia de ser-no-mundo se impõe como uma evidência a Roquentin, é importante esclarecer as idéias de consciência imediata ou não-reflexiva e de consciência reflexiva em Sartre.

A consciência imediata ou não-reflexiva é uma consciência posicional do objeto visado e não-posicional (de) si⁵. Na reflexão, a consciência se apreende como posicional de si e não-posicional (do) objeto, uma vez que uma consciência pura de si própria é absurdo. Pois, ela é intencional, é fuga de si, está sempre voltada para o mundo e adquire assim uma dimensão temporal.

Na perspectiva temporal, ao tentar se apreender a si mesma como objeto, como consciência reflexiva, só pode fazê-lo a partir de uma duração, que já é passado. Pois, por ser intencional, estar voltada para o mundo, a consciência posicional de si não pode coincidir consigo mesma no presente, o que implicaria a possibilidade de atemporalizar-se - hipótese absurda, pois ela iria adquirir a opacidade do em-si e se anularia como consciência. Assim, ela só pode pensar o pensado, ou, pensando, ela pensa o pensado. Encontra-se a si mesma, ou reduz-se a si mesma, como "uma consciência de uma consciência de algo" (Ferreira, V.: "Da Fenomenologia a Sartre" in: O Existencialismo é um Humanismo, p. 90).

"Penso, logo era" (El Ser y la Nada, p. 173) é a reformulação que Sartre propõe ao Cogito cartesiano. O "era" é a unidade sintética temporal entre passado e presente, ou seja, a apreensão no presente de uma duração que já é passado e sobre a qual se constitui o ser objetivo do para-si.

Para Sartre há uma "chute" original do para-si no mundo. E a compreensão do homem, do para-si, como ser-no-mundo⁶ nada mais significa do que o fato de a consciência não ser fechada em si própria, mas ser intencionalidade⁷.

Enquanto Descartes submete à dúvida o conhecimento,

Sartre, ao fundamentar a reflexão numa consciência imediata partindo da idéia de ser-no-mundo, consegue atribuir uma dimensão existencial ao Cogito, pois não isola a consciência, mas a mergulha entre os outros existentes, no mundo e no tempo. Assim, o ser é revelado por meios de acesso imediato como, por exemplo, o tédio e a Náusea que afeta Roquentin, e, através da experiência desse personagem, Sartre submete à dúvida o próprio sentido da existência humana. O Cogito sartreano assume uma forma não-refletida e cenestésica na Náusea, quando essa "queda" original e gratuita do para-si no mundo, à qual Sartre e antes dele Heidegger dão o nome de ser-no-mundo, se impõe como uma evidência.

A Náusea é definida por Albérès como uma "ascese" do dia-a-dia, à medida que é uma emersão empírica e cenestésica, em nossa consciência, da injustificabilidade da existência:

Todos a sentimos, cada vez que, num momento de lucidez, num instante de cansaço temos a impressão que perdemos nosso tempo, que a vida devia ser algo diferente disto. (Albérès: Jean-Paul Sartre, col. Clássicos do Século XX, ed. Itatiaia, p. 35).

Quem ainda não sentiu este choque e esta angústia, mesmo pela manhã ao levantar-se inopinadamente, quando temos dificuldade em nos ligar outra vez a nossos móveis habituais de ação e de vida? A "náusea" sartreana não é um estado de exceção, mas o aprofundamento de um sentimento que todo homem normal já sentiu, embora o tenha rejeitado o mais depressa possível, e que os médicos já estudaram. Ela é ao mesmo tempo esta questão: "por que vivo?" e a terrível vertigem de não sentir a resposta imediata. (Albérès: ob. cit., p. 36).

Não reconhecendo, como Descartes, um princípio criador, Sartre parte da experiência da Náusea, quando há uma vertigem dos sentidos do mundo - eles perdem consistência, para remeter o homem à sua própria negatividade originária, à sua

falta de ser, e lhe atribuir o dever de criar, ex-nihilo, o sentido e o valor de seus atos, de sua própria existência. O homem ocupa o lugar de Deus como criador dos sentidos do mundo, o que fundamentalmente diferencia o pensamento de Sartre do de Descartes, pois, enquanto para este o homem é livre para a verdade, para desvelar a lógica do mundo, de origem divina, para o existencialista o mundo não tem uma verdade intrínseca, mas a consciência é livre para criá-la.

Porém, a consciência individual, ou para-si, se vê originariamente lançada como consciência imediata no mundo natural, humanizado, onde já existe linguagem, valores, ciência, conceitos, categorias estabelecidos, e pode agir sem colocar em questão esses limites e sua própria facticidade⁸ como sujeito constituinte.

A objetividade vem ao mundo através da subjetividade. Desse princípio fenomenológico parte o Existencialismo sartreano. Para a Fenomenologia de Husserl o próprio princípio científico da adequação do objeto à inteligência já assenta em princípios anteriores que são estabelecidos com a decifração primária do mundo pela consciência intencional:

O confronto da "inteligência" com a "coisa" só tem sentido na medida em que a "coisa" preenche a operação intelectual, na medida em que julgamos certa ou erradamente sobre essa coisa. Mas os próprios "princípios" com que operamos não se "confrontam" com o "real", porque foram lidos aí, sem que todavia nem os derivemos da experiência nem estejam aí, onde os lemos. (Ferreira, V.: "Da Fenomenologia a Sartre" in: O Existencialismo é um Humanismo, p. 22).

A Fenomenologia visa fundamentar em bases sólidas o conhecimento científico remetendo-se à relação originária da consciência intencional que vê o mundo e intui os princípios lógicos que fundamentam a verdade científica. Sua reflexão implica a humanização radical dos sentidos do mundo, pois funda no sujeito a possibilidade de constituição de valores, da ciência e dos próprios limites do verossímil. Entretanto, para que

essa possibilidade seja efetivada em bases sólidas faz-se necessário estabelecer a essência do objeto observado. Para isso, lança-se mão do método de variação eidética⁹, no qual se reduz o objeto à sua essência. Por outro lado, a consciência, ao ser submetida ao método de variação eidética, encontra a essência de seu ser como intencionalidade¹⁰. "Toda consciência é consciência de alguma coisa" é outro princípio da Fenomenologia de Husserl retomado por Sartre em O Ser e o Nada.

Porém, o objeto que aparece à consciência como fenômeno, a partir do qual torna-se possível o exercício de variação eidética, aparece em um número "n" finito de vezes. A consciência não é capaz de esgotar os infinitos modos possíveis de aparecimento das coisas. Pois o mundo lhe permanece transcendente, o que implica, em última instância, num plano empírico, a impossibilidade de dedução e de previsão. No limite, o fenômeno de ser sempre pode aparecer de uma forma inesperada, alterando a essência do ser transfenomenal do qual participa. Há uma contingência radical do ser em-si que se revela a um olhar atento sobre as coisas - como o de Roquentin em A Náusea - através de uma impressão de inesgotabilidade. O objeto aparece como capaz de escapar a todos os possíveis limites de verossimilhança que lhe possam ser atribuídos pela consciência intencional. E essa reflexão explica o desespero de Roquentin quando chega à conclusão de que "tudo pode acontecer", ou seja, os sentidos atribuídos ao mundo podem desabar.

Dessa forma, a linguagem, definida por Sartre como uma técnica utilizada para o conhecimento e a ação do homem sobre o mundo, não é capaz de esgotar e individualizar as coisas que nomeia, que permanecem "demais" em relação às palavras.

É à consciência pura e reflexiva dessa relação de exterioridade entre as palavras e as coisas que nomeia que chega Roquentin em sua experiência existencial no jardim público de Bouville, assim descrita por Arthur C. Danto em As Idéias de Sartre:

Em A Náusea, (...), nem mesmo as árvores "são o que são". A castanheira não é "uma castanheira", de vez que esta palavra não consegue, como nenhum rótulo

verbal, captar o superabundante transbordamento da realidade à qual é canhestramente aplicada. (p. 26).

A experiência existencial no jardim público, representação da "epoché" fenomenológica, é o ponto em que culmina a trajetória que Roquentin perfaz através das anotações e reflexões em seu diário, que têm por objetivo compreender a razão do mal-estar do qual sofre. Nessa experiência, em que os fenômenos são visados em sua plena nudez e opacidade, há uma suspensão dos sentidos do mundo natural e emerge-se¹¹ para a ascese em que a consciência se reconhece como intencionalidade, constituinte originária desses sentidos, e inextricavelmente ligada ao ser que está fora dela, no mundo. Assim Vergílio Ferreira define a redução fenomenológica:

Se por hipótese não houvesse nada à nossa volta, nós estaríamos pensando esse nada, ou seja, "alguma coisa". Quer dizer, no último reduto de nós, após todas as "suspensões", nós descobrimos que um "eu puro" não tem conteúdo, ou seja, que um "eu" existe precisamente em função daquilo que visa, para que se projecta, que ele é, em suma, o "nada" da expressão sartriana. Mas se isto é assim, a extrema radicalidade a que chegamos não é o cogito cartesiano, mas um cogito cogitatum, um "penso o pensado". Eis pois que, no desemaranhar da rede, desde a "atitude natural", nós atingimos um ponto em que o "eu" ainda está preso, embora num outro plano (de claridade, de consciência), ao próprio mundo real. (Ferreira, V.: ob. cit., pp. 44, 45).

A construção sob a forma de um diário é estratégica em A Náusea por ser criada na ida-e-volta da sensação da experiência vivida imediata à reflexão, quando essa experiência é recuperada no processo de significação da linguagem e assume uma forma compreensível ao ser narrada. Pois a narrativa organiza e conceitualiza esse fluxo do vivido. A escritura do diário, como meio de descoberta, permite ver o próprio processo

em que está envolvido Roquentin: parte de sua experiência vivida, remetida a um passado próximo, para procurar compreender as mudanças que percebe em sua relação imediata com o mundo e assim determinar o sentido de sua continuidade temporal. Nas palavras de Georges Raillard:

Mais pour que le roman ait un sens, il est nécessaire que chaque moment du livre, d'abord éprouvé dans l'opacité, soit récupéré dans le procès général de la signification. Commandée par cette nécessaire ambiguïté, La Nausée, loin de la dissimuler, l'exhibe comme le principe même de son fonctionnement: par le "personnage" de Roquentin. Agent de l'ambiguïté, il est lui-même ambigu. Antoine Roquentin est l'homme-de-la-nausée: patient et analyste qui se crée dans l'aller-retour de la sensation à la réflexion. (La Nausée, Poche Critique, Classiques Hachette, p. 65).

Para Georges Raillard (ob. cit., pp. 64 e 65), A Náusea não é revolucionária apenas pela mensagem de sua ficção, à medida que visa revelar a imagem que uma sociedade se dá de si mesma através de seus discursos e de seus sistemas de representação. Pois esse romance atinge a formação mesma desses discursos. Tal como a ficção, a própria forma narrativa deve servir para constituir em subversão da ordem recebida. Assim, o diário, que toma forma a partir da atividade reflexiva de Roquentin, recorrendo entre passado próximo e narrativa, deve conter, em sua escritura, marcas das experiências sobre as quais reflete esse narrador.

Jean-François Louette, no ensaio "La Nausée, Roman du Silence", analisa minuciosa e brilhantemente as marcas formais na narrativa de A Náusea que mimetizam seu tema ficcional: a escritura do silêncio do tempo vivido, realizado como experiência indizível. Louette define como um "triunfal naufrágio" a escritura do silêncio em A Náusea:

Triomphal naufrage car, si dans le roman l'écriture vient à défaillir, c'est pour indiquer

l'indicible tout en réservant son dévoilement: allusion paradoxale et suspens peu banal - jamais il n'y a désespoir de la langue incapable de dire la vérité: le paradoxe sartrien est de conjindre pessimisme (il y a de l'indicible) et optimisme (on le fera quand-même sentir; c'est la littérature). Qui perd gagne: (p. 04).

Resta ainda esclarecer a questão da temporalidade, a partir da qual se poderá compreender alguns princípios básicos do Existencialismo de Sartre que serão retomados em capítulos posteriores.

Para Sartre, o tempo não existe no mundo precedendo à existência da consciência, mas é o próprio para-si quem se temporaliza e funda os três êk-stasis temporais: passado, presente e futuro, ao se reconhecer como falta de ser e se projetar no mundo visando realizar-se como identidade atemporal de ser. Diz Sartre em O Ser e o Nada:

L'éternité que l'homme recherche, ce n'est pas l'infinité de la durée, de cette vaine course après soi dont je suis moi-même responsable: c'est le repos en soi, l'atemporalité de la coïncidence absolue avec soi. (L'Être et le Néant, p. 188).

Toda ação se enraíza em um projeto. Porém, enquanto a temporalidade é vivida como fluxo no presente é captada pelo para-si como consciência posicional de seu objeto e não-posicional de si própria em ação. A consciência não pode, ao mesmo tempo, viver e debruçar-se sobre sua vivência, a menos que represente, como Anny representava os "momentos perfeitos" que desejava e pensava realizar. Ao apreender a si mesma como objeto de reflexão, a consciência o faz a partir de uma duração que vem desde o passado. É apenas sobre uma consciência passada que se prolonga no tempo que a consciência presente pode pensar, tomar como objeto. Porém, não pode se atemporalizar na forma desse ser objetivo, pois a consciência é fuga a si, está voltada para o mundo. E é por ser falta de ser, fuga a si, que

ela se temporaliza ao se projetar no mundo visando realizar seu ser faltante. Atemporalizando-se como ser objetivo, a consciência se anularia como tal, assumiria a forma do em-si, identidade plena e atemporal de ser.

Podemos agora compreender um enunciado de Sartre que implica os três ék-stasis temporais: "O para-si é o que não é e não é o que é".

A consciência intencional ao visar à realização de um ser que está fora dela, no mundo, "é" enquanto possibilidade, projeto no futuro, o ser que "não é" no presente. Ao atingir esse ser intencionado, ela não pode sê-lo plenamente sabendo que o é, pois cria-se na consciência de ser uma defasagem que a torna perturbada - a consciência de... é possível apenas porque o para-si é descompressão de ser, há nele uma fissura de Nada que o remete para fora de si, não podendo identificar-se ao ser. Portanto, a consciência não pode abandonar-se no presente, atemporalizar-se e reconhecer-se reflexivamente como identidade de ser, o que implicaria sua anulação, degradando-se à condição de em-si. À medida que o ser que a consciência atinge, de forma perturbada, é remetido ao passado, ela "não é" em um novo presente o que "é" realizado no passado e ultrapassado no novo presente, pois é livre em relação a esse passado que está morto, mas que a essencializa. É necessário um ato intencional que, ao visar rememará-lo, lhe atribua sentido. Embora, ao ser narrado, o passado possa adquirir uma forma ideal, de aventuras, por exemplo, como as que desejava viver Roquentin, há, porém, um distanciamento entre o para-si e sua essência, construída a partir de fatos de seu passado, que é em-si. Diz Sartre em Diário de uma Guerra Estranha sobre o passado:

Senti-me profundamente nada ante aquela noite passada, ela era para mim como a noite de um outro. Presenti essa fraqueza indefesa do passado, na Náusea, mas não concluí acertadamente, eu disse que o passado se anula. Não é verdade, ele existe sempre; ao contrário, ele existe em si. Entretanto, ele não age

sobre nós mais do que se não existisse. Não faz a menor diferença ter este ou aquele passado. Para que ele exista é preciso que nos lancemos através dele para um certo futuro; é preciso que o tomemos por nossa conta para este ou aquele fim futuro. É um ato de liberdade que decide, a cada vez, sua eficiência e até mesmo seu sentido. Mas de nada adianta ter corrido o mundo, experimentado as mais intensas paixões, seremos sempre, quando for preciso, este soldado vazio e pobre que vai colocar as cartas no correio; toda a solidariedade com o nosso passado é decretada no presente por nossa complacência. (p. 406).

A partir dessas reflexões podemos compreender outro enunciado do Existencialismo sartreano: "A existência precede a essência".

Ao negar a existência de Deus ou de uma natureza humana, Sartre afirma a gratuidade da consciência. O homem é apenas aquilo que faz de si mesmo. Pois, sua liberdade está fundada no Nada¹². Ao aparecer no mundo o homem é nada e é projetando-se no futuro que sua essência pode ser constituída sobre suas experiências vividas, remetidas ao passado. Mas, sendo o homem livre no presente, sua ação poderá refluir sobre seu passado, alterando seu sentido à medida que altera as proporções relativas de seus atos e conseqüentemente sua essência. Essa essência apenas poderia se constituir plenamente com a interrupção do futuro por uma outra gratuidade: a morte. Diz Sartre em L'Être et le Néant:

la mort est l'arrêt radical de la Temporalité par passéification de tout le système ou, si l'on préfère, ressaisissement de la Totalité humaine par l'En-soi. (p. 193).

Com a morte, a consciência pode aparecer como essência plenamente constituída. Porém, ela assim aparece apenas para outrem, o que implica transformar a pessoa real morta em algo como uma personagem de ficção, ao ser lembrada por outrem, o que será tema de reflexão no capítulo V a partir da perspecti

va de A Náusea.

NOTAS:

1. Assim Gerd A. Bornheim define o ser em-si em Sartre:
Sendo "plena positividade", ignora necessariamente a alteridade. O em-si se esgota em ser o que ele é, e isso de um modo tão radical que consegue escapar à própria temporalidade. (Bornheim, G. A.: Sartre, col. Debates, Ed. Perspectiva).
2. Chez un Kant, l'esprit humain constitue la vérité; chez Descartes, il ne fait que la découvrir, puisque Dieu a fixé une fois pour toutes les relations que les essences soutiennent entre elles. (Sartre, J.-P.: "La Liberté Cartésienne", in: Situations I, p. 321).
3. dans le premier, elle est négative et c'est une autonomie, mais elle se réduit à refuser notre assentiment à l'erreur ou aux pensées confuses; dans le second, elle change de signification, elle est adhésion positive, mais alors la volonté perd son autonomie et la grande clarté qui est en l'entendement pénétre et détermine la volonté. (Sartre, J.-P.: "La Liberté Cartésienne" in: Situations I, p. 328).
4. Le doute atteint toutes les propositions qui affirment quelque chose en dehors de notre pensée, c'est-à-dire que je puis mettre tous les existants entre parenthèses, je suis en plein exercice de ma liberté lorsque, vide et néant moi-même, je néantis tout ce qui existe. (Sartre, J.-P.: "La Liberté Cartésienne" in: Situations I, p. 326).
5. A "consciência (de) si" significa que essa consciência é não-posicional ou não tética, não explícita, não reflexiva de si, sendo aliás sempre a consciência reflexiva votada à falência, já que só com o en-soi (coisa) o pour-soi (consciência) pode coincidir.

O "(de)" significa que temos sempre uma consciência, embora implícita, de nós, quando temos uma consciência explícita de um objeto. E é porque essa consciência de nós é apenas implícita e paralela da consciência explícita de um objeto, é por isso que Sartre põe o "de" entre parêntesis. Uma consciência explícita de nós é impossível, já que a consciência é fuga de si. (Ferreira, Vergílio: "Da Fenomenologia a Sartre" in: O Existencialismo é um Humanismo, p. 77).

6. A relação originária entre a consciência ou para-si e o mundo ou totalidade do em-si, chamada ser-no-mundo, é assim definida por Sartre em Diário de uma Guerra Estranha:

De um modo geral, o para-si só pode surgir em combinação com a totalidade do em-si que ele encerra. O para-si retém em si e à sua volta o em-si, como aquilo que ele não é. Precisa do ser para não ser. O para-si se anula em relação à totalidade do em-si, como aquilo que ele não é, é o que chamamos o ser-no-mundo. Estar-no-mundo é se fazer ausentar do mundo. A unidade da consciência e do mundo preexiste à consciência e ao mundo. Ser consciência é se fazer não-mundo em presença do mundo, é se fazer precisa e concretamente aquilo que não é aquele mundo. O movimento de anulação do para-si não é um recuo. Se a anulação se fizesse acompanhar de recuo, ela seria anulação de nada e recairia no em-si. Talvez assim deva ser compreendida a morte. Mas a anulação, ao contrário, implica uma aderência imediata e sem distância do mundo ao para-si. Essa presença do mundo na consciência - que não é separada do mundo por nada, a não ser pelo fato de ela ser um nada - é a transcendência. O em-si reveste a consciência para ser ultrapassado por ela, no Nada. (pp. 220 e 221).

7. Assim Sartre define o conceito de intencionalidade a partir de Husserl:

Ser - diz Heidegger - é ser-no-mundo. Compreenda-se este "ser em" no sentido de movimento. Ser é estourar no mundo, é partir dum nada de mundo e de consciência para subitamente se-estourar-consciência-no-mundo. Se a consciência tenta recuperar-se, se tenta coincidir enfim com ela própria, a quente, com as janelas fechadas, aniquila-se. A esta necessidade, que tem a consciência de existir como consciência de outra coisa diferente dela, chama Husserl "intencionalidade".

.....
Mas, para Husserl e os fenomenólogos, a consciência que adquirimos das coisas não se limita ao seu conhecimento. O conhecimento ou pura "representação" é apenas uma das formas possíveis da minha consciência "de" esta árvore; posso também gostar dela, receá-la, odiá-la, e esse exceder-se da consciência por ela própria, a que se chama "intencionalidade", torna a encontrar-se no receio, no ódio, no amor. Odiar outrem é ainda uma maneira de estourar para ele, é encontrar-se de súbito em frente dum desconhecido de que se vê e se sente primeiramente a qualidade objectiva de "odiável". (Sartre, J.-P.: "Uma Idéia Fundamental da Fenomenologia de Husserl: a Intencionalidade" in: Situações I, p. 30).

8. A facticidade é assim definida por Sartre em Diário de uma Guerra Estranha:

a facticidade não é nada mais do que o fato de haver no mundo, a cada instante, uma realidade humana. É um fato. Não se deduz de nada, como tal, e não se encaminha para nada. E o mundo dos valores, a necessidade e a liberdade, tudo depende desse fato primitivo e absurdo. (p. 09).

9. Nos trechos citados, J.-F. Lyotard esclarece o método de variação eidética proposto por Husserl:

Quando dizemos o muro é amarelo, implicamos essências neste juízo? E, por exemplo, a cor poderá apreender-se independente da superfície em que se encontra espalhada? Não, porque uma cor separada do espaço em que se nos apresenta é impensável. Porque se, ao fazer variar pela imaginação o objecto cor, lhe retirarmos o predicado extensão, suprimimos a possibilidade do próprio objecto cor, atingimos uma consciência da impossibilidade. Esta revela a essência. Há, pois, nos juízos, limites à nossa fantasia, que nos são fixados pelas próprias coisas sobre que se ajuíza e que a própria Fantasia desvenda, graças ao processo de variação.

O processo da variação imaginária dá-nos a própria essência, o ser do objecto. O objecto (objekt) é um uma coisa qualquer, por exemplo o número dois, a nota dó, o círculo, uma proposição qualquer, um dado sensível (Ideen I). Faz-se variar arbitrariamente, obedecendo apenas à evidência actual e vivida do eu posso ou do eu não posso. A essência ou eidos do objecto é constituída pelo invariante, que permanece idêntica através das variações. (Lyotard, Jean-François: A Fenomenologia, pp. 17 e. 18).

Da definição do eidos captado pela intuição originária poderão extrair-se as conclusões metodológicas que irão orientar a pesquisa empírica. (Lyotard, J.-F.: ob. cit., p. 19).

10. Assim Lyotard define o ser da consciência como intencionalidade:

A minha consciência não pode ser pensada, se imaginariamente lhe retirarmos aquilo de que é consciência; e nem se pode sequer dizer que seria, nesse caso, consciência de nada, porque este nada seria automaticamente o fenômeno de que seria consciência. A variação imaginária operada na consciência mostra-nos claramente a sua verdadeira essência, que é ser

consciência de alguma coisa. É porque a consciência é intencionalidade que é possível efectuar a redução sem perder o que é reduzido: reduzir é, no fundo, transformar todo o dado em face-a-face, em fenômeno, e revelar assim os caracteres essenciais do Eu: fundamento radical ou absoluto, fonte de toda a significação ou potência constituinte, nexu de intencionalidade com o objeto. (Lyotard, J.-F.: A Fenomenologia, p. 33).

11. Assim Lyotard define a "epoché" fenomenológica como uma emersão da realidade do mundo na consciência constituinte:

Em certo sentido, continua a ser verdade que o mundo anterior à redução não é o mesmo que se encontra após a análise da subjetividade constituinte: o primeiro é realmente um universo mistificado onde o homem se aliena, mas não é precisamente a realidade; a realidade é o universo reencontrado ao final da descrição fenomenológica e no qual o vivido enraiza a sua verdade. (Lyotard, J.-F.: A Fenomenologia, p. 102).

12. Assim Sartre define a concepção do homem para o Existencialismo:

O que significa, aqui, dizer que a existência precede a essência? Significa que, em primeira instância, o homem existe, encontra a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define. O homem, tal como o existencialista o concebe, só não é passível de uma definição porque, de início, não é nada: só posteriormente será alguma coisa e será aquilo que ele fizer de si mesmo. Assim, não existe natureza humana, já que não existe um Deus para concebê-la. O homem é tão-somente, não apenas como ele se concebe, mas também como ele se quer; como ele se concebe após a existência, como ele se quer após esse impulso para a existência. O homem nada mais é do que

aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo. É também a isso que chamamos de subjetividade: a subjetividade de que nos acusam. Porém, nada mais queremos dizer senão que a dignidade do homem é maior do que a da pedra ou a da mesa. Pois queremos dizer que o homem, antes de mais nada, existe, ou seja, o homem é, antes de mais nada, aquilo que se projeta num futuro, e que tem consciência de estar se projetando no futuro. (Sartre, J.-P.: O Existencialismo é um Humanismo, col. Os Pensadores, Abril S.A. Cultural, p. 06).

V. - A NÁUSEA: EXPERIÊNCIA VIVIDA E FORMA NARRATIVA

A partir de reflexões contidas em A Náusea sobre o sentimento de aventura, a experiência e os momentos perfeitos, atribuídas às perspectivas de Roquentin e de Anny, este capítulo tem por objetivo discutir a idéia de que a narrativa pressupõe a morte do acontecimento e torna-se um meio de salvação para a vida, remetida ao passado, de seu criador.

Há dois anos, já instalado em Bouville, as viagens que havia realizado eram rememoradas por Roquentin com vivacidade e intensidade emotiva, adquiriam o encanto de aventuras. Mas, com a vida social em suspensão e predisposto a observar as pequenas transformações que sente estarem ocorrendo em sua relação com o mundo para refletir sobre elas em seu diário favorece-se um desligamento em relação às efusões emocionais e ao sentido de verossimilhança, próprios das experiências coletivas, provocando um esvaecimento do passado em sua memória:

Minhas lembranças são como as moedas da bolsa do diabo: quando a abriram só encontraram folhas secas. (A Náusea, p. 56)¹.

Os fragmentos de imagens que lhe restam na memória parecem falseados por sua imaginação, o que introduz reflexões sobre a relação entre os fatos, a memória e a criação ficcional:

por mais que vasculhe meu passado, só extraio dele fragmentos de imagens e não sei muito bem o que representam, nem se são recordações ou ficções. (A Náusea, p. 57)².

A dificuldade em rememorar seu passado e a sensação de Náusea quando observa as comédias que os outros representam ao seu redor, tentando empenhar nelas o sentido de suas vidas, são aplacadas apenas quando no Rendez-vous des Cheminots Roquentin ouve um velho ragtime que consegue estimular sua emoção, arrancando-o do estado de contemplação. A música lhe desperta lembranças que toma como verdadeiras aventuras. Encontra nes

sas aventuras características análogas às da forma melódica: o encadeamento formal rigoroso - as circunstâncias na aventura e as notas na melodia - e o sentimento da irreversibilidade do tempo. O corpo, como o disco que emite os sons musicais, é tam bém uma máquina de precisão, à medida que produz a forma rígi da da vida, na qual as situações se fecham em torno de escolhas e não há retorno possível. Essa máquina de precisão, quando vol tada ao repouso da memória, reconhece no encadeamento rigoroso das situações vividas, tal como o da própria forma musical, a forma de aventura:

Estou emocionado, sinto o meu corpo como uma máquina de precisão em repouso. Posso dizer que tive verdadeiras aventuras. Não recordo seus detalhes, mas percebo o encadeamento rigoroso das circunstân cias. Atravessei os mares, deixei cidades para trás e subi rios, ou então me embrenhei em florestas, e sempre me dirigia a outras cidades. Tive mulheres; me meti em brigas; e nunca podia voltar atrás, da mesma maneira que um disco não pode girar ao contrá rio. E tudo isso me levava aonde? A esse minuto, a esse banco, a essa bolha de claridade zoante de mú sica. (A Náusea, p. 44)³.

Numa tarde Roquentin recebe a visita do Autodidata, a quem mostra cartões-postais dos inúmeros lugares por onde via jou. Esse personagem ingênuo se encanta ao ver em Roquentin "um-homem-de-aventuras", desejando também viver aventuras quan do "completar seus estudos". Roquentin, que antes se sentia orgulhoso das viagens que havia realizado, percebe estar desli gado de seu passado. Não consegue presentificá-lo através da lembrança. Apenas "uma ou duas histórias" lhe parecem vivas. Diante da presença do Autodidata, passa, em seu discurso inte rior, a questionar-se sobre a possibilidade da aventura como experiência vivida, pois tem a impressão de que mentia a si mesmo quando acreditava que a vivia. Conclui que a aventura é um irrealizável no presente vivido. Esse sentimento pressupõe uma inversão do tempo, pois é a partir da perspectiva do fim

que os acontecimentos passados parecem se encadear de forma rigorosa ao serem narrados, como se no anterior já estivesse inscrito o desencadeamento do posterior. Atribui-se assim ao conteúdo o que pertence à forma narrativa, que já supõe a morte do acontecimento. Roquentin exemplifica suas reflexões através da seguinte narrativa feita em seu diário a partir do tema de Erna, quando procura opor o viver ao narrar:

Eis o que pensei: para que o mais banal dos acontecimentos se torne uma aventura, é preciso e basta que nos ponhamos a narrá-lo. É isso que ilude as pessoas: um homem é sempre um narrador de histórias, vive rodeado por suas histórias e pelas histórias de outrem, vê tudo o que lhe acontece através delas; e procura viver sua vida como se a narrasse.

Mas é preciso escolher: viver ou narrar. Por exemplo, quando estava em Hamburgo, com aquela tal de Erna que tinha medo de mim e em quem eu não confiava, levava uma vida extravagante. Mas eu estava dentro dessa vida, não pensava nisso. E depois, uma noite, num café de San Pauli, Erna me deixou um momento para ir ao toalete. Fiquei sozinho, havia um gramofone tocando "Blue sky". Comecei a narrar para mim mesmo o que ocorrera depois de meu desembarque. Disse-me: "Na terceira noite, ao entrar num dancing chamado La Grotte Bleue, minha atenção foi despertada por uma mulher grandalhona, meio bêbada. E é essa mulher que estou aguardando nesse momento, a ouvir "Blue sky", e que vai voltar e se sentar à minha direita e me enlaçar o pescoço com seus braços." Senti então com violência que vivia uma aventura. Mas Erna retornou, se sentou ao meu lado, me enlaçou o pescoço com seus braços e detestei-a sem saber bem por quê. Agora compreendo: é porque era preciso recomeçar a viver e a impressão de aventura acabava de se dissipar.

Quando se vive, nada acontece. Os cenários mudam, as pessoas entram e saem, eis tudo. Nunca há

começos. Os dias se sucedem aos dias, sem rima, nem solução: é uma soma monótona e interminável. De quando em quando se procede a um total parcial, dizendo: faz três anos que viajo, três anos que estou em Bouville. Também não há fim: nunca deixamos uma mulher, um amigo, uma cidade, de uma só vez. E também tudo se parece: Xangai, Moscou, Argel, ao fim de uma quinzena é tudo igual. Por alguns momentos - raramente - avaliamos a situação, percebemos que nos envolvemos com uma mulher, que nos metemos numa confusão. Por um átimo. Depois disso o desfile recomeça, voltamos a fazer as contas das horas e dos dias. Segunda, terça, quarta. Abril, maio, junho. 1924, 1925, 1926.

Viver é isso. Mas quando se narra a vida, tudo muda; simplesmente é uma mudança que ninguém nota: a prova é que se fala de histórias verdadeiras; os acontecimentos ocorrem num sentido e nós os narramos em sentido inverso. Parecemos começar do início: "Era uma bela noite de outono de 1922. Eu era escrevente em Marommes". E na verdade foi pelo fim que começamos. Ele está ali, invisível e presente, é ele que confere a essas poucas palavras a pompa e o valor de um começo. "Estava passeando, saíra do vilarejo sem perceber, pensava em meus problemas de dinheiro." Essas frases, tomadas simplesmente pelo que são, significam que o sujeito estava absorto, deprimido, a cem léguas de uma aventura, exatamente nesse tipo de estado de espírito em que se deixam passar os acontecimentos sem vê-los. Mas o fim, que transforma tudo, já está presente. Para nós o sujeito já é o herói da história. Sua depressão, seus problemas de dinheiro são bem mais preciosos do que os nossos: doura-os a luz das paixões futuras. (A Náusea, pp. 66 e 67)⁴.

Enquanto se vive se está mergulhado na ação, tem-se apenas uma consciência imediata dela. Por alguns momentos, po

de ocorrer a sensação de aventura, como se houvesse uma suspensão na temporalização do sujeito que lhe permitisse deleitar-se na contemplação da própria experiência vivida. Mas a sensação de "estar-vivendo-uma-aventura" ocorre numa seqüência temporal que vem desde o passado, como se houvesse um ecoamento desse passado na consciência do sujeito. Porém, logo volta a mergulhar na ação enquanto fluxo, do qual tem apenas uma consciência imediata, e continua a se temporalizar projetando-se no futuro, ansiando pelo fim do acontecimento.

A narrativa supõe um distanciamento temporal e reflexivo-temático por parte do sujeito em relação ao acontecimento vivido. Qualquer acontecimento mediocrementemente vivido pode se transformar numa aventura quando organizado sob a forma rígida da narrativa. Pois, sob essa forma, os próprios vazios do tempo vivido, como, por exemplo, os momentos em que Roquentin espera por Erna, aparecem integrados no todo do tempo narrado à medida que são significados pela linguagem. Como vimos, Roquentin tenta desmascarar essa farsa, opondo, em seu diário, à descrição do acontecimento vivido, o acontecimento narrado que assume a forma de aventura.

O leitor pode em um nível aceitar a primeira narrativa, o acontecimento vivido - que enquadra o segundo, o acontecimento narrado sob a forma de aventura, colocado entre aspas -, como colado ao presente de Roquentin ou pelo menos como tentativa de reprodução fiel deste.

Porém, além de a simples escritura do diário supor, a priori, um distanciamento temporal entre Roquentin quando vive e quando escreve, o que está sendo narrado como reprodução fiel do presente é, na verdade, a rememoração de um fato por Roquentin que inclusive se utiliza do tempo passado (*imparfait*) na sua escritura. Assim, o que o autor-implícito de A Náusea constrói através de Roquentin é uma justaposição escritural de duas narrativas. Uma é explicitamente a construção literária de uma aventura, falseando a experiência vivida. A outra, que a enquadra, é apenas uma aproximação, através do instrumental da linguagem, da experiência vivida que Roquentin rememora.

Roquentin exemplifica suas reflexões sobre a aventura

ra com a descrição de um passeio que faz pelas ruas de Bouville num domingo. A própria experiência do domingo, como acontecimento social, adquire a forma de uma aventura narrada, à medida que as atitudes assumidas pelas pessoas nesse dia, seus hábitos de domingo, parecem anunciar seu fim. Elas passeiam pelas ruas, vão à igreja, cumprimentam-se e ansiosamente esperam pela hora em que se recolherão junto às suas lareiras, com a certeza de que a representação que fizeram de seus hábitos culminou na "realização do domingo". E as crianças esperam pela cena do primeiro farol que se acende em Bouville, marco do fim do dia:

Um lampião de gás brilhou. Julguei que o acendedor dos lampiões tivesse passado. As crianças o aguardam com impaciência, porque é ele que dá o sinal da hora de regressar. Mas era apenas um último reflexo do sol. (A Náusea, p. 86)⁵.

Quando o primeiro farol realmente se acende, é a morte do domingo, realiza-se o sentimento de aventura:

A primeira luz que se acendeu foi a do farol Caillebotte; um garotinho passou perto de mim e murmurou com ar éxtasiado: "Oh! O farol!"

Então senti meu coração inflado por um grande sentimento de aventura. (A Náusea, p. 86)⁶.

No dia seguinte, Roquentin reflete sobre o sentimento de aventura. Esclarece-se que ele não vem dos acontecimentos enquanto são vividos, mas da forma como eles se encadeiam no tempo ao serem postos como tema para a memória. Os instantes se esvaem à medida que o tempo passa, mas quando há um distanciamento reflexivo em relação aos eventos e o sujeito reconhece, como um eco na memória, como tendo vivido um acontecimento que havia esperado não-reflexivamente, realiza-se o sentimento de aventura, a partir de um passado que já é morto. Por exemplo, em A Náusea, realiza-se o sentimento de aventura a partir da consciência de Roquentin ter vivido um domingo que tem seu fim marcado pelo farol que se acende, ou da consciência de estar vivendo uma vida extravagante com Erna, quando ela

se retira para ir ao banheiro. E esse sentimento desaparece quando o sujeito volta a mergulhar na ação, em seu movimento temporalizador contínuo de projeto em direção ao futuro.

Dessa forma, a narrativa supõe uma memória dos acontecimentos vividos e se constitui a partir da consciência de um destino. Inverte-se a ordem temporal, que passa a adquirir um rigor formal de conjunto, à medida que cada evento se encaixa e parece esperar pelo outro que o complementa em direção a um sentido. Para o leitor, que espera pelo desenrolar da história, a personagem já desponta nessa sequência de eventos como herói, carregado com um destino que vive na plenitude. Como se esse herói vivesse fruindo-os e, ao mesmo tempo, estivesse atento ao desenrolar dos fatos. Assim, o acontecimento que foi vivido originariamente na forma da consciência imediata ganha um certo brilho.

Com a escritura de seu diário, Roquentin pretendia encontrar o sentido de sua própria continuidade temporal, à medida que essa escritura se faz muito próxima ao presente vivido. E o diário acompanha também o desenvolvimento de sua pesquisa histórica sobre o marquês de Rolleston, outra prova a que é submetida a existência humana: a busca de um sentido para a continuidade temporal de uma personagem histórica, uma pessoa morta, cuja existência está no passado.

O que interessa a Roquentin na escritura da biografia de Rolleston é a busca do sentido de uma continuidade temporal vivida. O Eu de Roquentin se projeta no Ele de Rolleston. E a possibilidade de constituição de um sentido para a continuidade temporal do Eu de Roquentin seria sancionada pelo sentido da continuidade temporal do Ele histórico de Rolleston, que se constituiria em sua biografia. Porém, o Ele histórico não pode justificar a experiência vivida do Eu. O sentido da História é construído sobre fatos passados por uma intencionalidade externa e a posteriori. O sentido do Eu é procurado sobre uma totalidade inconclusa de fatos. O Eu está sempre remetido a possibilidades, é livre para escolher a direção de sua vida e o sentido de seu passado. Além disso, não pode assumir o ponto de vista do outro, pode, no máximo, ser um quase-objeto para si mes

mo.

Dado que o sentido da continuidade temporal de suas experiências não é imediatamente evidente ao sujeito, pois este está mergulhado na ação, e a constituição desse sentido exige um distanciamento reflexivo e temporal da consciência. A Experiência transmissível, que supõe uma consciência reflexiva que tematiza o acontecimento passado e o organiza com um certo rigor formal ao ser narrado, é, na verdade, um engodo se o narrador a toma como sua própria vivência. Essa forma narrativa rígida, através da qual a opacidade da experiência vivida individual torna-se compreensível para o outro e pode adquirir o estatuto de "conselho" ou de "experiências para encantar um público", é ironizada por Roquentin. Por exemplo, nos discursos do homem "salaud", de má-fé, como o dr. Rogé, um dos "profissionais da experiência". Tipo gordo e asqueroso, no qual ele vê se cristalizar a figura da morte. Define a experiência como "um direito dos velhos", "uma defesa contra a morte", pois desejam dar às suas vidas um encanto que na verdade não tiveram enquanto foram vividas, de tal forma que suas "experiências" sirvam de exemplo, de "conselho" para outras pessoas.

Roquentin percebe que a experiência vivida individual não pode servir de exemplo para o outro. Pois, não é apenas ao se atingir a redução fenomenológica, como a que essa personagem leva a termo no jardim público de Bouville, que a consciência se apreende como negatividade realizadora de sentido. No mundo natural, humanizado, a consciência individual é ao mesmo tempo facticidade e liberdade, à medida que se encontra limitada por uma situação que visa intencionalmente em direção aos seus possíveis.

O drama da consciência individual como facticidade e liberdade é representado ficcionalmente por Sartre na trilogia Os Caminhos da Liberdade, publicada entre 1945 e 1949. Nesse romance, a guerra aparece como um acontecimento contingente que não depende de cada sujeito isoladamente, é facticidade. Mas, cada um não é livre para não reagir a ela, e o que o sujeito se projeta ser na guerra depende de sua liberdade e faz com que

ele lhe atribua um sentido ao se comprometer nela, assim torna-se responsável pela guerra. Os Caminhos da Liberdade ao apresentar uma série de personagens envolvidas na situação da guerra vem mostrar essa pluridimensionalidade de sentidos, característica do mundo moderno, que possui um mesmo acontecimento de fundo vivido por diferentes pessoas, que reagem a ele e o significam de formas diferentes.

A forma em que o passado se converte em "experiência" para o homem de má-fé, ridicularizado por Roquentin, não corresponde à Experiência transmissível, de sentido coletivo, da qual fala Walter Benjamin em "O Narrador", fundada em uma memória coletiva e em um meio histórico-social relativamente estático, condições já degradadas quando Sartre escreve A Náusea, publicado em 1938. Mas, nada mais é do que o falseamento da experiência vivida individual.

Essa "experiência", que o homem de má-fé pretende que seja transmissível, vai aparecer também petrificada sob a forma de valores morais nos retratos das personalidades de Bouville que Roquentin observa no museu. As vidas exemplares desses "chefes", que se constituem em verdadeiros "álibis para a hipocrisia" (Albérès: in: Jean-Paul Sartre, Clássicos do Século XX, p.46), são objetos de reverência cerimoniosa por um casal de pequenos-burgueses que visita o museu, nos quais eles reconhecem a idealização de seus valores.

Podemos proceder a uma comparação, de um ponto de vista ético, entre o episódio da visita de Roquentin ao museu de Bouville e um texto posterior de Sartre, "Un Parterre de Capucines", publicado no France-Observateur, nº 115 de 24/07/1952, e em Situations IV, de 1964. Esse texto fazia parte de um romance inacabado que Sartre havia iniciado na Itália: La Reine Albermale et le Dernier Touriste, que Simone de Beauvoir considerava que

devia ser uma espécie de Nausée de sua idade madura; descrevia caprichosamente a Itália, a um tempo em suas estruturas atuais, sua história, suas paisagens,

e meditava sobre a condição de turista. (Beauvoir, S. de: Sob o Signo da História I, p. 204).

Nesse texto, um narrador descreve suas impressões de uma visita à igreja de capuchinhos de Sainte-Marie-de-la-Conception em Roma, na qual há uma galeria de catacumbas toda decorada com os ossos dos capuchinhos mortos.

A descrição da violação das sepulturas dos capuchinhos e exposição ornamental de seus ossos está carregada de um forte sentido moral, de uma indignação do narrador diante do ódio que os valores cristãos mascaram:

Ce n'est pas Dieu qu'on trouve dans ces chapelles, c'est l'image d'un cercle infernal: l'exploitation du mort par le mort. ("Un Parterre de Capucines" in: Situations IV, p. 438).

Em "Un Parterre de Capucines", o narrador revela como hipócrita o estatuto de eternidade que o Cristianismo lega às suas gerações antepassadas e aos monumentos da Antiguidade, sob a forma de ruínas. Pois, embora a exposição ornamental dos ossos dos capuchinhos os salvem da decomposição, ao manter sob sua escravidão o que é preservado contra o tempo, de forma gradada, o Cristianismo se faz a si mesmo agente eterno de dominação.

Enquanto em A Náusea, Roquentin desmascara através da ironia a hipocrisia que os valores burgueses encobrem, em "Un Parterre de Capucines" a indignação de uma turista francesa diante da exposição ornamental dos ossos chega a encontrar um certo consentimento na voz do narrador. Dessa forma, "Un Parterre de Capucines" remete às preocupações de Sartre não mais em apenas desmascarar valores injustificáveis, "álibis para a hipocrisia", mas para a possibilidade de construção de valores autênticos.

Enquanto Roquentin faz suas descobertas em Bouville e se desilude a respeito da possibilidade de realizar aventuras e experiências, Anny, sua ex-companheira, com quem vai se reencontrar em Paris após sete anos de afastamento, descobre

que os momentos perfeitos que desejava viver também são irrealizáveis.

Anny aparece mudada a Roquentin: engordara, envelhecera, já não decorava os quartos de hotel como costumava fazer, dizia sentir uma certa repugnância pelas coisas. Entretanto, Roquentin ainda reconhece nela o ritual de representação. Percebe movimentos nitidamente premeditados: o modo de se sentar, de segurar a xícara de chá ou o momento exato de falar ou de fazer silêncio, tal como num palco de teatro.

Os momentos perfeitos seriam realizados a partir de situações privilegiadas, definidas por Anny como situações em que aparecem o Ódio, o Amor, a Morte, etc com grande intensidade. Foram os grandes fatos humanos cristalizados intemporalmente nas gravuras da Histoire de France de Michelet, que encantavam Anny na infância, que ela tomou em sua vida como modelos de situações privilegiadas. Esses acontecimentos raros, situações privilegiadas, deveriam ser trabalhados a partir de uma consciência reflexiva de seus instantes, um debruçar-se sobre os instantes, fazendo com que cada um se encadeasse rigorosamente no seguinte e o premeditasse, como na forma melódica. Assim, a temporalidade seria vivida reflexivamente no presente para que o momento perfeito se realizasse como representação de um fato grandioso.

Para Georges Raillard, os momentos perfeitos que Anny, mulher de teatro, desejava realizar funcionam como uma "contre-épreuve de l'efficacité de l'Histoire transposée dans le vécu." (La Nausée de J.-P. Sartre, Poche Critique, Classiques Hachette, p. 54).

Pois, o acontecimento raro, de aparência grandiosa, em direção ao qual todos os eventos se lançam para culminá-lo ou a partir do qual todos os eventos se ordenam, é próprio do discurso da História. E, como a aventura, os momentos perfeitos podem ser um sentido da forma narrativa que, transposta para a experiência vivida, funciona como se Anny ao mesmo tempo vivesse e narrasse. E, assim, procurasse salvar o presente vivido da obscuridade da consciência imediata, ao representar no acontecimento vivido o rigor formal do acontecimento narrado.

Porém, tanto o discurso da História quanto a aventura narrada são construções a posteriori de acontecimentos vividos. E na experiência vivida no presente tanto o momento perfeito quanto a aventura são inautênticos e irrealizáveis. Pois, supõem não um abandono da consciência na ação, enquanto consciência imediata e autêntica⁷ de si mesma em ação, mas uma construção dos atos pela reflexão, premeditando suas conseqüências e dissimulando sentimentos e acontecimentos inesperados, que poderiam frustrar a realização do momento perfeito. Por exemplo, ao comentar a cena em que beija Roquentin pela primeira vez, Anny diz que na verdade não sentia grande atração por ele e ao beijá-lo havia encostado em urtigas, mas nada demonstrara, pois, para ela: "o beijo que eu ia lhe dar era de uma importância muito maior, era um engajamento, um pacto." (A Náusea, p. 219)⁸. O beijo era um momento perfeito que tinha que ser representado.

Reaparece em A Náusea, na fala de Anny, o episódio narrado por Heródoto sobre Psaménito. Anny cita-o como exemplo de momento perfeito. Acontecimento estóico cuja grandeza é realçada no momento em que Psaménito chora, quando passa o velho acorrentado. Supostamente, uma cena de menor importância para ele. Porém, é justamente na cena do choro de Psaménito que ocorre uma distensão. Ele se liberta do fardo de representar um ato grandioso e volta a mergulhar na ação, vivendo-a autenticamente⁹.

Walter Benjamin descreve o espetáculo da Morte na Ida de Média como episódio público¹⁰, fonte do Eterno. Pois era desse espetáculo que aflorava o sublime e a sabedoria, elementos que se constituíam em Experiência coletiva - tesouro que emanava da fala do narrador e era apropriado pelos ouvintes. Essa idéia da Morte como sanção da Experiência transmissível é exemplificada por Benjamin em "Experiência e Pobreza":

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem

qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho. ("Experiência e Pobreza", p. 114).

A impossibilidade de realização de momentos perfeitos a partir de situações privilegiadas, como vimos, remete a uma época marcada pela ausência da Experiência transmissível.

Em A Náusea, Anny conta a Roquentin a cena em que diante do leito de morte de seu pai tenta extrair, dessa que considera uma situação privilegiada, momentos perfeitos, como os que vive Psaménito diante de seus filhos levados para a morte. Ou, ainda, tenta participar de uma imagem como aquelas da Idade Média de que fala Benjamin. Nas quais a Morte se transforma em espetáculo grandioso, de onde emana o Eterno. E que foram imortalizadas na Histoire de France de Michelet, que Anny se deleitava em contemplar:

Quando eu tinha oito anos, ser rei, por exemplo, me parecia uma situação privilegiada. Ou então morrer. Você ri, mas havia tantas pessoas desenhadas no momento da morte, e há tantas que pronunciaram palavras sublimes nesse momento, que eu acreditava de boa fé... Enfim, pensava que entrando em agonia a pessoa era transportada para mais acima de si mesma. Aliás, bastava estar no quarto de um morto: a morte era uma situação privilegiada, algo emanava dela e era comunicado a todas as pessoas presentes. Uma espécie de grandeza. Quando meu pai morreu, me fizeram subir a seu quarto para vê-lo pela última vez. Ao subir a escada, me sentia muito infeliz, mas estava como que embriagada por uma espécie de êxtase religioso; finalmente entrava numa situação privilegiada. Apoiei-me na parede, tentei fazer os gestos que se impunham. Mas lá estavam minha mãe e minha tia, ajoelhadas jun

to à cama, estragando tudo com seus soluços. (A Náusea, p. 216)¹¹.

Anny está presa a uma visão da morte que não pertence à sua época. Mas, como vimos em Benjamin, pode ser atribuída à Idade Média. Na qual a imagem do moribundo e suas últimas palavras - que por serem as últimas adquirem uma certa aura, um certo estatuto de "sublime" - reproduzidas e eternizadas na Histoire de France de Michelet aparecem a Anny como situação privilegiada. É justamente essa imagem, situação privilegiada, que ela pretende encontrar quando entra na câmara-ardente de seu pai e se prepara para fazer os gestos necessários, organizando-a numa forma rígida para dela extrair momentos perfeitos. Porém, a situação privilegiada escapa à sua arte cênica, seu poder diretor, e se rompe diante da visão da mãe e da tia que não se curvam à grandeza da situação, não procuram extrair dela a imagem de uma experiência espetacular, mas desempenham papéis medíocres na cena: ajoelham-se e soluçam diante da cama, perturbando a concentração da atriz.

O leito de morte do pai de Anny não é um espetáculo de onde aflora a Experiência, como na história do velho que Benjamin narra em "Experiência e Pobreza". Mas é uma cena muda e corriqueira, não libera mensagens que possam ser eternizadas.

A morte descrita por Anny lembra a do súdito solitário de "A Muralha da China"¹² de Kafka, que, sentado junto à janela, se mantém em uma vã espera da mensagem transcrita pelo imperador moribundo. Não há possibilidade de que a mensagem chegue até ele, pois o mensageiro terá que abrir caminho durante milênios por entre uma enorme multidão para cobrir a distância que o separa do imperador moribundo. E essa distância intransponível, na qual a mensagem se perde, é a distância que separa nossa época de quaisquer experiências possíveis. Ao súdito solitário poderão chegar notícias, versões sobre o mensageiro que vinha em sua direção, porém, destituídas de seu sentido originário, que se perde na luta contra os obstáculos que o mensageiro precisaria superar. E mesmo que fosse possível que a mensagem chegasse íntegra até ele, os milênios que separam o remetente do destinatário a tornariam inútil.

O súdito solitário, a uma distância inatingível, somos nós ou é Anny, que diante do leito de morte do pai não recebe nenhuma mensagem. Nenhuma Experiência¹³ é transmitida nesse episódio.

Como vimos, os personagens de A Náusea se frustram em seus projetos. Roquentin, ao tentar viver sua vida sob a forma de aventura. Anny, sob a forma de momentos perfeitos. Tam**ém** a possibilidade de constituição da vida passada em experi**ên**cia transmissível é negada. O que o autor-implícito pretende afirmar através desse leque de projetos falhados é a injustifi**ca**bilidade da existência. Porém, ao final do romance, Roquentin aponta uma última possibilidade para a salvação da existência através da escritura de uma obra literária. Para que seja faci**li**ta da compreensão desse tema, no qual se centrará o próximo capítulo, nos deteremos, antes, nas análises comparativas das estruturas do tempo da experiência vivida e da narrativa, e do tempo da ficção e da História.

O tempo da experiência vivida possui duas caracterís**t**icas fundamentais. A primeira é a forma fragmentária como apa**re**ce para outrem e, em certo sentido, para a própria pessoa que o vive, pois, estando ela mergulhada na ação, nem sempre pode perceber as transformações pelas quais passa, apenas quando se distancia para refletir sobre seus atos. A segunda é a impre**vis**ibilidade da pessoa real no presente, pois o sujeito é livre para reagir à situação que o condiciona. Há, portanto, uma con**tin**gência da ação humana, pois a noção de consciência em Sartre não comporta determinismos. Pode-se imaginar os atos de uma pes**so**a, mas não prevê-los. Pois, a compreensão que o outro pode ter a respeito dela é constituída apenas sobre seus atos passa**dos**¹⁴.

A liberdade essencial da pessoa real pode ser melhor compreendida a partir da discussão feita por Sartre em O Ser e o Nada a respeito da relação entre os móveis e os atos, retomada por Vergílio Ferreira no ensaio "Da Fenomenologia a Sartre", introdução à edição portuguesa de O Existencialismo é um Humanis**mo**.

Para Sartre toda ação é por princípio intencional, ou seja, ela visa a um ser faltante e traz embutida em si mesma um elo que a liga a uma decisão, um projeto inicial posto pela consciência. Esse elo é o móvel. Porém, Sartre remonta a decisão a um tempo anterior à posição do móvel pela consciência. Assim, o móvel apenas pode atuar sobre o sujeito se também foi objeto de escolha, se previamente foi constituído como móvel. Mas a escolha do móvel pode ser que seja reconhecida apenas a posteriori, ou seja, depois do ato. Nesse caso, é o ato que pode esclarecer sobre a escolha, sobre a liberdade do sujeito. Essa concepção da consciência não significa supor um inconsciente. Como vimos (capítulo IV, p. 43), Sartre divide a consciência em posicional ou reflexiva e não-posicional ou irreflexiva.

Para Sartre, o próprio ato voluntário, decisão reflexiva, implica já uma escolha prévia dos móveis, das condições que o sujeito coloca como atuantes sobre ele. Também as emoções não são excluídas da liberdade e da responsabilidade:

Mas Sartre em vez de explicar a emoção como consequência da influência que o "objecto" sobre nós exerce ("objecto" que toma o aspecto do mundo mágico a que pertence) - explica-a pela nossa constituição desse "objecto" como pertencente ao mundo mágico, tal como constituímos um móvel como "móvel". (...) "a emoção é um certo modo de apreender o mundo". Damo-nos-nos ao "mágico" na medida em que aceitamos ser a atitude mágica a única solução, quando o caminho "racional" para o mundo nos está vedado. Daí a célebre e escandalosa afirmação de Sartre de que "o meu medo é livre". (Ferreira, Vergílio: "Da Fenomenologia a Sartre", pp. 121 e 122).

Assim, todo ato intencional e os próprios móveis que a consciência põe para legitimá-lo remetem a escolhas prévias e livres, que encontram seu fundamento em uma escolha originária de ser, um projeto originário do para-si que a Psicanálise existencial toma como seu objeto de conhecimento.

Se, por um lado, a posição de móveis nada mais é que uma justificativa que a consciência, essencialmente livre, estabelece entre suas decisões e seus atos, pois o móvel é sempre escolhido por ela. Por outro lado, ao aparecerem para o outro, os atos da consciência intencional aparecem como não determinados, podem surpreender. Para melhor compreensão dessa contingência da ação do sujeito para o outro que o vê, base da interação diádica, vamos recorrer ao ensaio "A Interação do Texto com o Leitor" de Wolfgang Iser. Nesse texto, o autor parte das teorias de Ronald Laing sobre a interação diádica, nas quais encontram-se aproximações com o pensamento de Sartre, que chegou a prefaciá-las obras de Laing.

Para Laing, a experiência é a invisibilidade do homem para o homem, pois, não posso experimentar a experiência que o outro tem de mim, assim como o outro não pode experimentar a experiência que tenho dele. E a interação diádica, por se fundar sobre o inapreensível, é comandada pelo julgamento interpretativo, que dá origem a "uma imagem do outro, que é, simultaneamente, uma imagem de mim mesmo." (Iser, W.: "A Interação do Texto com o Leitor", p. 87). Ao mesmo tempo, a partir dessa mediação do outro, ou seja, da imagem que imagino que o outro faz de mim, sou propulsionado à ação:

De fato, não sou capaz de me ver como os outros me vêem, mas constantemente suponho que eles estão me vendo de um modo particularizado e ajo constantemente à luz das atitudes, opiniões, necessidades, etc, reais ou supostas dos outros quanto a mim. (Iser, W.: ob. cit., p. 85).

E a atitude tomada por mim com vistas a corresponder ou recusar uma imagem que suponho que o outro faz de mim pode surpreendê-lo, à medida que não corresponda às características que me atribuiu na imagem real que constituiu ao meu respeito. Porém, na interação diádica, os parceiros podem se questionar para saber se controlam a contingência, ou seja, a forma inesperada como um pode aparecer ao outro, que está fundada nesse

jogo de imagens. E as perguntas que podem se fazer estão sempre situadas, se integram num contexto de ações que funciona como horizonte da interação.

Como veremos no capítulo XV, Sartre representa na peça Entre Quatro Paredes essa inapreensibilidade, por mim, da experiência que o outro tem de mim ou a inapreensibilidade, pelo outro, da forma como o experimento. A relação com o outro, assim fundada, é caracterizada por esse autor como conflito. Porém, nessa peça, Sartre constitui uma relação triádica. O terceiro tem a função de impedir que os outros dois tentem estabelecer acordos que visem dissimular a inapreensibilidade da experiência subjetiva e procurem devolver ao seu par a imagem que ele gostaria que os outros tivessem ao seu respeito. Assim, o terceiro cumpre a função de uma espécie de "opinião pública", desmascaradora da hipocrisia. Daí o sentido da célebre frase: "O inferno são os outros".

As duas características do tempo vivido pela pessoa real: a forma fragmentária como aparece para outrem e para si mesma e a não-determinação da ação humana, como vimos, são discutidas em A Náusea a partir da perspectiva de Antoine Roquentin. Através das reflexões de Roquentin, A Náusea se revela como romance metalinguístico, pois pretende esclarecer o estatuto existencial da personagem de ficção comparativamente ao da pessoa real. Assim, dentro do próprio universo ficcional, Roquentin aparece como uma representação que assumiu a perspectiva de uma "pessoa real" que quer descobrir o sentido de sua experiência temporal. Para isso, deve se distanciar temporal e reflexivamente de sua experiência vivida para criar-se como uma "personagem de ficção" na escritura de seu diário, forma que assume o romance¹⁵. Pois, enquanto está mergulhado na ação, no presente vivido, Roquentin como "pessoa real" pode perceber apenas as grandes transformações, a "véritable révolution", produto da acumulação de pequenas e constantes transformações. Como, por exemplo, quando resolveu subitamente deixar a França para se mudar para a Indochina em missão arqueológica. Ou, quando, também subitamente, regressa à França depois de seis anos, re

cusando um convite para ir a Bengala, que sempre quisera conhecer. Para o outro, essas grandes transformações ("véritable révolution") aparecem como decisões irrefletidas ("coup de tête"), pois são uma ruptura no comportamento visível habitual de Roquentin, na imagem pública formada a seu respeito:

Acho que fui eu que mudei: é a solução mais simples. A mais desagradável também. Mas enfim tenho que reconhecer que sou sujeito a essas transformações súbitas. O que acontece é que penso muito raramente; então, uma infinidade de pequenas metamorfoses se acumulam em mim, sem que eu me dê conta, e aí, um belo dia, ocorre uma verdadeira revolução. Foi isso que deu à minha vida esse aspecto vacilante, incoerente. Quando deixei a França, por exemplo, houve muita gente que disse que minha partida era uma decisão irrefletida. E quando retornei bruscamente, após seis anos de viagem, novamente isso poderia ter sido considerado uma decisão irrefletida. (A Náusea, p. 18)¹⁶.

Portanto, o romance incorpora, em sua própria estrutura, um desdobramento da personagem de ficção, que é a representação de uma "pessoa real" que para ver-se objetivamente, ler-se com os olhos de um leitor e compreender as mudanças que vão ocorrendo em sua relação com o mundo "au jour le jour", distancia-se de sua experiência vivida e a reconta sob a forma de um diário.

Para compreender por que em A Náusea há esse desdobramento da personagem-narrador, que assume a perspectiva de "pessoa real" que para compreender o sentido de sua continuidade temporal escreve um diário e nele se objetiva e torna-se "personagem de ficção", é necessário esclarecer o que diferencia a personagem de ficção da pessoa real.

Há uma diferença estrutural entre o tempo do presente vivido da pessoa real, cujas características fundamentais já vimos (p. 72), e o tempo narrado, que é plenamente delimitado e organizado por uma intencionalidade externa, nele não há

contingência. Existe no tempo narrado um começo, um fim e um certo rigor no encadeamento dos fatos, uma certa necessidade, o que não ocorre no tempo vivido, no qual tudo o que acontece depende da intencionalidade dos próprios agentes em situação e poderia ter acontecido de maneira diferente.

Em A Náusea é para o tempo da experiência vivida remetida ao passado que se volta Roquentin. Porém, só encontra fatos de forma frágmentária, que, embora intencionais, recaíram na condição de em-si. Pois, estão no passado, Roquentin não pode revivê-los, mas apenas rememorá-los como acontecimentos dos quais ele já está distanciado. Para aparecerem temporalmente articulados e adquirirem um sentido para o sujeito da rememoração devem ser objetos de um novo visar intencional. Assim, ao escrever seu diário, Roquentin emerge da vivência imediata do presente para voltar-se a um passado próximo, do qual ele já está distanciado, e assim delimitar-se temporalmente e em suas características físicas, psicológicas, etc. Apenas sobre o passado Roquentin pode constituir o sentido de sua continuidade temporal, por isso ele escreve um diário. Porém, no diário ele apenas se representa, constitui-se como "personagem de ficção".

Porém, independente de Roquentin ser narrado a partir da rememoração de acontecimentos vividos ou de ser uma criação essencialmente imaginária, do ponto de vista do romancista, o trabalho de criação é sempre limitado pelo número de palavras, frases, páginas, etc. No limite, não pode recriar na ficção a continuidade temporal plena do fluxo da experiência vivida pela pessoa real. O autor cria sua personagem ao mostrá-la em determinados atos e ao atribuir-lhe uma quantidade limitada de características. Entretanto, pode causar no leitor a impressão de que a personagem é uma pessoa real ao dotar-lhe de uma certa densidade existencial, recriando na ficção a contingência própria da temporalidade real. Por exemplo, Roquentin ao embarcar para Paris com o objetivo de reencontrar-se com Anny espera poder passar pelo menos alguns dias com ela, talvez voltarem a viver juntos. Porém, reencontra uma pessoa mudada,

que já não pretende recomeçar uma relação com ele. Passam apenas algumas horas juntos. Esse fato aparece a Roquentin e ao próprio leitor como inesperado. Embora Roquentin, Anny, o Auto didata, etc possam surpreender o leitor durante o desenvolvimento do romance ou um ao outro no interior do universo ficcional, isso não afeta o rigor formal deste, que é um todo delimitado. A personagem só pode existir dentro desse universo criado por uma intencionalidade externa, não é livre para ultrapassar as divisas de seu mundo e escapar à vontade do romancista.

Embora o tempo narrado se constitua em uma forma de limitada, restam vazios, pontos de indeterminação, resultantes da própria atividade seletiva do autor na construção de suas personagens. Esses vazios acionam a interação entre texto e leitor, a comunicação no processo de leitura. Mas, se na interação entre duas pessoas os parceiros podem se questionar para saber se controlam a contingência, essa relação não é possível entre a obra literária e o leitor. A interação entre texto e leitor é acionada à medida que são solicitadas as projeções deste para o preenchimento dos vazios do texto, cuja estrutura deve dirigir essas projeções, construções de imagens. Quando a complexidade dessa estrutura dificulta a continuidade da construção de imagens pelo leitor, este deve abandoná-las, construindo outras. Assim, a estrutura intencional do texto possibilita, devido aos seus pontos de indeterminação, a constituição de uma situação com o leitor. Diz Wolfgang Iser, citando Sartre:

Quanto maior a quantidade de vazios, tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor. A razão disso se encontra naquela estrutura descrita por Sartre: como as imagens não podem ser sintetizadas em uma seqüência, se é levado a abandonar as imagens formadas, a partir do momento em que as circunstâncias nos forçam a produzir outra (O Imaginário). Pois reagimos a uma imagem, à medida que construímos uma nova. (Iser, W.: ob. cit., p. 110)..

Em A Náusea, Roquentin pretende escrever a biografia do sr. de Rollebon, com essa finalidade instala-se em Bouville, onde se encontra a maior parte dos documentos sobre essa personalidade histórica. Porém, percebe que nenhuma verdade plenamente objetiva emana desses fragmentos documentados da vida de Rollebon. Roquentin precisa se colocar, enquanto sujeito, para organizar e atribuir sentido a eles. Assim, A Náusea incorpora também reflexões que permitem comparar o estatuto existencial da personagem de ficção ao da pessoa histórica.

A pessoa real, analisada como imprevisível no presente, passa a ser vista no passado, como personalidade histórica. Para introduzir essa discussão partiremos do trecho em que Forster diz:

Se uma personagem num romance é igual à Rainha Vitória - não parecida, mas exatamente igual, então de fato é a Rainha Vitória, e o romance, ou toda parte que aludir a esse personagem, tornar-se-á uma Memória. Uma *mémoire* é história, é baseada nos fatos. Um romance é baseado nos fatos mais ou menos X, sendo a incógnita o temperamento do romancista, e essa incógnita sempre modifica o efeito dos fatos e, algumas vezes, os transformam inteiramente. (Aspectos do Romance, pp. 34 e 35).

Porém, mesmo que o romance memorialista tenha sido escrito pela própria Rainha Vitória, a Rainha Vitória narrada não pode ser idêntica à sua experiência vivida. Pois, o passado está à distância do sujeito que o rememora e pode apenas ser representado. São fragmentos do passado que emergem na memória, aos quais o sujeito deve atribuir sentido. Por isso, não se pode dizer que a subjetividade do autor ou a realidade dos fatos sejam fatores suficientes para diferenciar os campos da ficção e da História.

O romancista pode criar seu universo baseado ou não em fatos reais. O que há de peculiar em sua atividade é que ele se torna essencial em relação à sua criação ficcional. Já

os documentos e os fatos rememorados é que são essenciais em relação à atividade do historiador, que, todavia, deve colocar-se como sujeito, intencionalidade, para organizar esses dados fragmentários, construindo seu sentido. O romancista e o historiador estão entre dois pólos intocáveis: a pura subjetividade e a pura essencialidade dos fatos.

Em O Tempo no Romance, Jean Pouillon coloca a importância da imaginação compreensiva do sujeito no desvelamento do sentido dos fatos reais:

nos situamos com relação ao nosso passado à maneira do historiador com relação a uma sociedade desaparecida que ele só pode encontrar imaginando-a e não apenas acumulando fatos materiais, os quais só se tornam significativos precisamente graças à imaginação compreensiva. (p. 40).

Anatol Rosenfeld, no ensaio "Literatura e Personagem", identifica um "sintoma lingüístico" que permite diferenciar a narrativa ficcional da narrativa histórica. Verbos definidores de processos psíquicos como: "pensava", "duvidava", "receava", etc só podem ser utilizados quando se toma a perspectiva de uma personagem de ficção. Também advérbios de tempo como: "amanhã", "hoje", "ontem", "daí a pouco", etc, diz Rosenfeld:

se surgem num escrito, são possíveis somente a partir do narrador fictício, ou do foco narrativo colocado dentro da personagem, ou onisciente, ou de algum modo identificado com ela. ("Literatura e Personagem", p. 24).

Pois, o historiador não se identifica com a perspectiva de uma personalidade histórica, deve narrá-la de fora. Prossegue Rosenfeld:

As pessoas (históricas), ao se tornarem ponto zero de orientação, ou ao serem focalizadas pelo narrador onisciente, passam a ser personagens; deixam de ser objetos e transformam-se em sujeitos, seres que sabem dizer "eu". "A rainha se lembrava nes

te momento das palavras que dissera ao rei" - tal oração não pode ocorrer no escrito de um historiador, já que este, nos seus juízos, somente pode referir-se a objetos, apreendendo-os exclusivamente de "fora", mesmo nos casos da mais sutil compreensão psicológica, baseada em documentos e inferências. (Rosenfeld, A.: ob. cit., pp. 26 e 27).

Com base em Rosenfeld, podemos dizer que a distinção entre os campos do romancista, que se torna essencial em relação ao universo criado, e do historiador, para quem o essencial é a objetividade dos fatos reais, reflete-se nas diferenças de perspectivas tomadas por eles. Enquanto a ficção transmite uma compreensão interna ao seu universo, pois situa o foco narrativo na consciência de um narrador ou nas próprias personagens. O historiador narra seu universo de fora, sua preocupação está em revelar um sentido para o conjunto dos fatos.

NOTAS:

1. Mes souvenirs sont comme les pistoles dans le bourse du diable: quand on l'ouvrit, on n'y trouva que des feuilles mortes. (La Nausée, p. 55).
2. j'ai beau fouiller le passé je n'en retire plus que des bribes d'images et je ne sais pas très bien ce qu'elles représentent, ni si ce sont des souvenirs ou des fictions. (La Nausée, p. 55).
3. Je suis ému, je sens mon corps comme une machine de précision au repos. Moi, j'ai eu de vraies aventures. Je n'en retrouve aucun détail, mais j'aperçois l'enchaînement rigoureux des circonstances. J'ai traversé les mers, j'ai laissé des villes derrière moi et j'ai remonté des fleuves ou bien je me suis enfoncé dans des forêts, et j'allais toujours vers

d'autres villes. J'ai eu des femmes, je me suis battu avec des types; et jamais je ne pouvais revenir en arrière, pas plus qu'un disque ne peut tourner à rebours. Et tout cela me menait où? A cette minute-ci, à cette banquette, dans cette bulle de clarté toute bourdonnante de musique. (La Nausée, p. 43).

4. Voici ce que j'ai pensé: pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter. C'est ce qui dupe les gens: un homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers elles; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait.

Mais il faut choisir: vivre ou raconter. Par exemple quand j'étais à Hambourg, avec cette Erna, dont je me défiais et qui avait peur de moi, je menais une drôle d'existence. Mais j'étais dedans, je n'y pensais pas. Et puis un soir, dans un petit café de San Pauli, elle m'a quitté pour aller aux lavabos. Je suis resté seul, il y avait un phonographe qui jouait Blue Sky. Je me suis mis à me raconter ce qui s'était passé depuis mon débarquement. Je me suis dit: "Le troisième soir, comme j'entrais dans un dancing appelé la Grotte Bleue, j'ai remarqué une grande femme à moitié saoule. Et cette femme-là, c'est celle que j'attends en ce moment, en écoutant Blue Sky et qui va revenir s'asseoir à ma droite et m'entourer le cou de ses bras." Alors, j'ai senti avec violence que j'avais une aventure. Mais Erna est revenue, elle s'est assise à côté de moi, elle m'a entouré le cou de ses bras et je l'ai détestée sans trop savoir pourquoi. Je comprends, à présent: c'est qu'il fallait recommencer de vivre et que l'impression d'aventure venait de s'évanouir.

Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors

changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. De temps en temps, on fait un total partiel, on dit: voilà trois ans que je voyage, trois ans que je suis à Bouville. Il n'y a pas de fin non plus: on ne quitte jamais une femme, un ami, une ville en une fois. Et puis tout se ressemble: Shangai, Moscou, Alger, au bout d'une quinzaine, c'est tout pareil. Par moments - rarement - on fait le point, on s'aperçoit qu'on s'est collé avec une femme, engagé dans une sale histoire. Le temps d'un éclair. Après ça, le défilé recommence, on se remet à faire l'addition des heures et des jours. Lundi, mardi, mercredi. Avril, mai, juin. 1924, 1925, 1926.

Ça, c'est vivre. Mais quand on raconte la vie, tout change; seulement c'est un changement que personne ne remarque: la preuve c'est qu'on parle d'histoires vraies. Comme s'il pouvait y avoir des histoires vraies; les événements se produisent dans un sens et nous les recontons en sens inverse. On a l'air de débiter par le commencement: "C'était par un beau soir de l'automne de 1922. J'étais clerc de notaire à Marommes." Et en réalité c'est par la fin qu'on a commencé. Elle est là, invisible et présente, c'est elle qui donne à ces quelques mots la pompe et la valeur d'un commencement. "Je me promenais, j'étais sorti du village sans m'en apercevoir, je pensais à mes ennuis d'argent." Cette phrase, prise simplement pour ce qu'elle est, veut dire que le type était absorbé, morose, à cent lieues d'une aventure, précisément dans ce genre d'humeur où on laisse passer les événements sans les voir. Mais la fin est là, qui transforme tout. Pour nous, le type est déjà le héros de l'histoire. Sa morosité, ses ennuis

d'argent sont bien plus précieux que les nôtres, ils sont tout dorés par la lumière des passions futures. (La Nausée, pp. 64 e 65).

5. Un bec de gaz brilla. Je crus que l'allymeur de réverbères était passé. Les enfants le guettent, car il donne le signal du retour. Mais ce n'était qu'un dernier reflet du soleil. (La Nausée, p. 83).

6. Le première lumière qui s'alluma fut celle du phare Caillebotte: un petit garçon s'arrêta près de moi et murmura d'un air d'extase: "Oh! le phare!"

Alors je sentis mon coeur gonflé d'un grand sentiment d'aventure. (La Nausée, p. 83).

7. O conceito de autenticidade em Sartre pode ser definido como um enraizamento do ato num projeto tomado como objeto de reflexão pela consciência, que se apreende como livre e responsável. E que volta, em seguida, a mergulhar na ação, vivendo-a como fluxo, no qual o sujeito se mantém imediatamente consciente de seu objeto, do projeto em realização, e implicitamente consciente de si como sujeito-que-escolhe-realizar-esse-projeto. A consciência arranca-se novamente da ação através da reflexão, reatualizando sua liberdade, ao se sentir ameaçada de alienar-se ao seu projeto. Portanto, a autenticidade não é um estado da consciência, mas um processo que implica uma sucessão de mudanças de estados pela consciência.

8. ce baiser que j'allais te donner était d'une bien plus grande importance, c'était un engagement, un pacte. (La Nausée, p. 211).

9. Esse episódio, narrado por Heródoto na História e comentado por Walter Benjamin em "O Narrador", é discutido também no capítulo II deste trabalho (pp. 27 e 28).

10. No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a idéia de morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de ev

cação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. (...) Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência viva - e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (Benjamin, W.: "O Narrador", pp. 207 e 208).

11. Être roi, par exemple, quand j'avais huit ans, ça me paraissait une situation privilégiée. Ou bien mourir. Tu ris, mais il y avait tant de gens dessinés au moment de leur mort, et il y en a tant qui ont prononcé des paroles sublimes à ce moment-là, que moi, je croyais de bonne foi... enfin je pensais qu'en entrant dans l'agonie on était transporté au-dessus de soi-même. D'ailleurs, il suffisait d'être dans la chambre d'un mort: la mort étant une situation privilégiée, quelque chose émanait d'elle et se communiquait

à toutes les personnes présentes. Une espèce de grandeur. Quand mon père est mort, on m'a fait monter dans sa chambre pour le voir une dernière fois. En montant l'escalier, j'étais très malheureuse, mais j'étais aussi comme ivre d'une sorte de joie religieuse, j'entraï enfin dans une situation privilégiée. Je me suis appuyée au mur, j'ai essayé de faire les gestes qu'il fallait. Mais il y avait ma tante et ma mère, agenouillées au bord du lit, qui gâchaient tout par leurs sanglots. (La Nausée, pp. 208 e 209).

12. O imperador - assim dizem - enviou a ti, súdito solitário e lastimável, sombra ínfima ante o sol imperial, refugiado na mais remota distância, justamente a ti o imperador enviou, do leito de morte, uma mensagem. Fez ajoelhar-se o mensageiro ao pé da cama e sussurrou-lhe a mensagem no ouvido; tão importante lhe parecia, que mandou repeti-la em seu próprio ouvido. Assentindo com a cabeça, confirmou a exatidão das palavras. E diante da turba reunida para assistir à sua morte - haviam derrubado todas as paredes impeditivas, e na escadaria em curva ampla e elevada, dispostos em círculo, estavam os grandes do império - diante de todos, despachou o mensageiro. De pronto, este se pôs em marcha, homem vigoroso, incansável. Estendendo ora um braço, ora outro, abre passagem em meio à multidão; quando encontra obstáculo, aponta no peito a insígnia do sol; avança facilmente, como ninguém.

Mas a multidão é enorme; suas moradas não têm fim. Fosse livre o terreno, como voaria, breve ouvirias na porta o golpe magnífico de seu punho. Mas, ao contrário; esforça-se inutilmente; comprime-se nos aposentos do palácio central; jamais conseguirá atravessá-los; e se conseguisse, de nada valeria; precisaria empenhar-se em descer as escadas; e se as vencesse, de nada valeria; teria que percorrer os pátios; e depois dos pátios, o segundo palácio circundante; e novamente escadas e pátios; e mais

outro palácio; e assim por milênios; e quando finalmente escapasse pelo último portão - mas isto nunca, nunca poderia acontecer - chegaria apenas à capital, o centro do mundo, onde se acumula a prodigiosa escória. Ninguém consegue passar por aí, muito menos com a mensagem de um morto. Mas, sentado à janela, tu a imaginas enquanto a noite cai. (Texto traduzido por Lúcia Nagib, extraído do ensaio: "Walter Benjamin ou a História Aberta", de Jeanne-Marie Gagnebin, introdução às Obras Escolhidas de W. Benjamin, vol. I).

13. A Experiência coletiva, Erfahrung, em Benjamin supõe um meio histórico-social relativamente estático e possui um sentido prático. São essas condições que asseguram a possibilidade de sua retransmissão entre as gerações. Ela está estreitamente vinculada à narrativa, através da qual as histórias vividas pelo narrador ou que este ouve de outros narradores - experiências - são oralmente retransmitidas:

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. (Benjamin, W.: "Experiência e Pobreza", p. 114).

O conceito de Experiência em Benjamin vinculado à narrativa é discutido nos capítulos I e II, quanto ao seu condicionamento histórico é discutido no capítulo VII deste trabalho.

14. Embora esteja fora das pretensões do autor, encontramos no ensaio "A Personagem do Romance", de Antônio Cândido, trechos que podem esclarecer como funcionam na interação com o outro essas características do tempo vivido da pessoa real, definidas com base no Existencialismo de Sartre:

Quando abordamos o conhecimento direto das pessoas, um dos dados fundamentais do problema é o

contraste entre a continuidade relativa da percepção física (em que fundamos o nosso conhecimento) e a descontinuidade da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida. No ser uno que a vista ou o contato nos apresenta, a convivência espiritual mostra uma variedade de modos-de-ser, de qualidades por vezes contraditórias. (p. 55).

Prossegue Antônio Cândido, estabelecendo uma comparação entre a pessoa real e a personagem de ficção:

na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura claborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (p. 58).

15. Na verdade, Roquentin nunca pode aparecer em A Náusea como "pessoa real", pois ele é realmente personagem de ficção. Esse desdobramento faz parte da própria estrutura do romance, é um meio utilizado pelo autor-implícito para discutir, na ficção, o que a diferencia da realidade vivida.

16. Je crois que c'est moi qui ai changé: c'est la solution la plus simple. La plus désagréable aussi. Mais enfin je dois reconnaître que je suis sujet à ces transformations soudaines. Ce qu'il y a, c'est que je pense très rarement; alors une foule de petites métamorphoses s'accumulent en moi sans que j'y prenne garde et puis, un beau jour, il se produit une véritable révolution. C'est ce qui a donné à ma vie cet aspect heurté, incohérent. Quand j'ai quitté la France, par exemple, il s'est trouvé bien des gens

pour dire que j'étais parti sur un coup de tête. Et quand j'y suis revenu, brusquement, après six ans de voyage, on eût encore très bien pu parler de coup de tête. (La Nausée, p. 18).

VI - A NÁUSEA: O IRREALIZÁVEL E A SALVAÇÃO PELA ARTE

Vimos no capítulo IV que a consciência é intencionalidade, visa preencher sua falta original de ser projetando realizar o ser que está fora dela, no mundo. O para-si constitui-se assim como ser-no-mundo. E nesse seu projeto em busca do ser, funda o valor.

O pensamento de Sartre se remete à preocupação de legitimar uma ética enraizada no sujeito. É ele, como ser-no-mundo, quem deve criar o bem e o mal, a verdade e o erro.

A relação entre o sujeito e o ser que projeta realizar no mundo é mediada pela angústia frente à escolha. Pois, deve escolher o ser que pretende realizar, o modo como vai realizá-lo e, ao assumir determinada atitude, se engaja, fornece ao outro uma imagem de si mesmo que embute um conjunto de valores.

Entretanto, para Sartre, é possível uma "espontaneidade moral" à medida que, vivendo a experiência da angústia, a consciência espontânea imediata (de) si emerja para um plano de claridade e através da reflexão procure normatizar seus atos. Portanto, o sujeito se reatualiza como consciência moral, livre e responsável, através do ato reflexivo, normativo das posições que assume.

Porém, o valor, fundado pelo sujeito, tende, entre tanto, a se objetivar e se confundir com o ser. Assim, a consciência moral está sempre em perigo de se alienar, pois, assumindo um determinado valor como tendo sido realizado, ela também se objetifica, confunde-se com o ser e recai em má-fé. Cansada de escolher, de reatualizar sua liberdade, sua moral, pode dissimular para si mesma que preencheu sua falta original com um determinado valor "realizado" por ela como ser. Mas, dessa forma, ela se anula como consciência moral, pois, como vimos, esta exige a liberdade e a lucidez. Diz Albérès:

para não se esforçar em ser um projeto constantemente renovado, o homem, covardemente, aspira ser sua própria estátua. (Jean-Paul Sartre, Clássicos do Século XX, Ed. Itatiaia, p. 71).

Porém, "ser sua própria estátua" é um irrealizável. Não é possível uma adesão plena da consciência ao valor assumido como ser. Essa adesão é sempre perturbada e de má-fé. Por mais atitudes que o sujeito tome visando identificar-se ao valor assumido como ser, essas atitudes têm sempre que serem reatualizadas, pois o valor continua sendo um objeto ideal, transcendente à consciência.

Para introduzir a discussão sobre o irrealizável, vamos, inicialmente, exemplificar esse conceito sartreano através da comparação de um trecho de Os Moedeiros Falsos de André Gide com o trecho de A Náusea em que Roquentin comenta as atitudes dos chamados "profissionais da experiência". Em ambos os textos encontramos um narrador lúcido a quem aparecem as condutas de má-fé do sujeito que tenta dissimular a angústia, expulsá-la para fora de si, à medida que se quer fixar sob uma forma definitiva e segura, identificar-se ao ser ideal do valor:

(Armand) - O senhor meu pai arrumou sua vida de tal forma que não tem mais nem o direito nem o meio de não sê-lo. Sim, é um convicto profissional. Um professor de convicção. Ele inculca a fé, essa é sua razão de ser, é o papel que assume, e que deve levar até o fim. Mas quanto a saber o que se passa no que ele chama de "seu foro íntimo"?... Seria indiscreto, você entende, ir perguntar-lhe. E creio que ele nunca se pergunta. Arranja-se de forma a nunca ter tempo de se perguntar. Entulhou sua vida com uma porção de obrigações que perderiam todo o significado se sua convicção fraquejasse, de modo que essa convicção se encontra exigida e mantida por elas. Ele imagina que crê, porque continua a agir como se cresse. Não tem mais a liberdade de não crer. Se sua fé falhasse, meu velho... Mas isso seria a catástrofe! Um desmoronamento! E pense que, de repente, minha família não teria mais do que viver. É um fato a considerar, meu velho: a fé de papai é o nosso ganha-pão. Vivemos todos às custas da fé de papai. Então, vir me perguntar

se papai realmente tem fé, você vai admitir que não é muito delicado de sua parte. (Os Moedeiros Falsos, pp. 315 e 316)¹.

A personagem do pai de Armand, objeto da conversa deste com Olivier, pode ser tomado como modelo exemplar do homem que quer erigir, sobre si, sua própria estátua. Toma-se por um convicto da fé e deseja fazer de si mesmo, através das posições que assume, uma "estátua da fé".

Esse homem-de-fé é um homem de má-fé porque obscuramente sabe que a fé é um irrealizável como identidade da consciência ao valor que ela assume como ser. E, ao tentar superar essa distância intransponível entre a consciência e a identidade ao ser, organiza sua vida em torno de sua fé, mantendo-se, assim, irrefletidamente consciente de que necessita reatualizar constantemente seu projeto de ser-um-convicto-da-fé.

Essa adesão do sujeito a uma ética religiosa implica sua própria anulação como consciência moral, que supõe a liberdade e a lucidez. Se fosse possível à consciência identificar-se ao valor ela simplesmente o seria. Ou, se fosse possível uma convicção absoluta na moral religiosa e na existência de Deus, uma fé cega, o crente, exemplificado pelo pai de Armand, simplesmente seria fé e nenhuma atitude precisaria tomar para reatualizar sua crença. Nesse sentido, lendo o trecho citado de Gide através dos instrumentos analíticos tomados de empréstimo a Sartre, a oração, o sermão, etc, que essa personagem pratica com vistas a reatualizar sua fé, são tentativas de suprir uma distância original e insuperável, uma dúvida obscura do crente em relação à sua fé.

Profissionais da experiência? Arrastaram suas vidas num torpor, meio adormecidos, se casaram precipitadamente, por impaciência, e fizeram filhos ao acaso. Encontraram os outros homens nos cafés, nos casamentos, nos enterros. De quando em quando, apanhados num rodadoiro, se debateram sem compreender o que lhes acontecia. Tudo que ocorreu à sua volta começou e terminou fora de sua vista; longas formas obscuras,

acontecimentos que vinham de longe roçaram-nos rapidamente e, quando eles quiseram olhar, tudo já terminara. E depois, por volta dos quarenta anos, batizam suas pequenas obstinações e alguns provérbios com o nome de experiência, começam a se fazer de distribuidores automáticos: dois níqueis na fenda da esquerda e eis que saem anedotas embrulhadas em papel prateado; dois níqueis na fenda da direita e recebem-se preciosos conselhos que grudam nos dentes como caramelos pegajosos. (A Náusea, p. 106)².

Em Os Moedeiros Falsos o pai de Armand se constitui em um profissional de convicção, um sujeito no gênero do Dr. Rogé, a quem faz alusão Roquentin no trecho acima, que procura organizar seu passado sob a forma de "experiência", do qual brotariam conselhos que poderiam ser distribuídos nas mesas dos cafés. Porém, o pai de Armand aparece como um projeto constantemente renovado, à medida que organiza seu presente em torno de sua fé, que, se viesse a falhar, sua vida soçobraria. Por isso, ele já não se dá o direito de duvidar da própria fé, o que o constitui em um homem de má-fé. No trecho sobre os "profissionais da experiência", Roquentin contrapõe à existência que "arrastaram num torpor", vivendo sob a forma da consciência irrefletida (de) si, a perspectiva que tomam por volta dos 40 anos, quando resolvem fazer um balanço de suas vidas. A partir desse momento de reflexão sobre si próprios, quando olham para seus passados e constroem suas estátuas, assumem, de má-fé, a perspectiva da morte à medida que se situam num presente estático que sugere a atemporalidade. Convertem-se em distribuidores dos próprios passados, imagens cristalizadas da "experiência".

A partir dessas reflexões torna-se mais claro o que distingue a Experiência em Walter Benjamin da "experiência" que Sartre ironiza em A Náusea através de Roquentin.

A primeira era formada por histórias retransmitidas pelo narrador, que encontravam sua origem na memória coletiva. A possibilidade dessa retransmissão estava fundada em um contexto histórico-social relativamente estático, o que garantia

a essas histórias uma profusão ilimitada de sentidos³.

A segunda é um falseamento da experiência vivida individual. Pois o sujeito quer cristalizar seu próprio passado em uma forma narrativa, dotando-o de uma certa "grandeza" que legitimaria sua condição de "distribuidor de conselhos". Porém, esse narrador está deslocado no tempo, pois, como veremos no próximo capítulo, o ritmo das transformações nas sociedades modernas nega ao passado individual a possibilidade de ser transmitido, para outro, como experiência.

O tema da consciência que projeta realizar o valor como ser aparece em A Náusea sob formas diferentes e todas elas, como os "profissionais da experiência" observados pelo narrador, tendem ao fracasso, são irrealizáveis. O próprio Roquentin desejava realizar "aventuras" e fundar sob essa forma a essência de seu ser: "um-homem-de-aventuras". Porém, a aventura é também um irrealizável como experiência vivida, pois sua estrutura é própria da forma narrativa.

Antes de nos determos na análise dos "momentos perfeitos", também irrealizáveis, que Anny desejava viver, e na forma encontrada por Roquentin, ao final do romance, para "realizar aventuras", é importante esclarecer o conceito de irrealizável, conforme definido por Sartre em Diário de uma Guerra Estranha:

Trata-se de objetos existentes que podemos pensar de longe e descrever, mas jamais ver. No entanto, eles existem, ao alcance da mão; solicitam nosso olhar, voltamo-nos para eles e não vemos nada. (Sartre, J.-P.: Diário de uma Guerra Estranha, p. 242).

Mais adiante, no mesmo livro, Sartre comenta a "aventura" como irrealizável:

Em A Náusea pareço afirmar que ela (a aventura) não existe. Mas é errado. É melhor dizer que é um irrealizável. A aventura é um existente cuja natureza é a de só aparecer no passado, através da descrição que se faz dela. O que há de perturbador nesses irrealizáveis

záveis é o fato de poderem ser pensados até o fim e com detalhes e, por meio das palavras, serem realizados por outros. Por exemplo, se eu pretendesse escrever um romance intitulado "A Licença", poderia compor essa licença como deveria ser, com sua natureza patética e preciosa. Poderia fazer com que o leitor a realizasse como uma melodia que corresse implacavelmente, até o fim. Mas isso seria arte. A arte é um dos meios que possuímos para fazer realizar vivamente e "imaginarariamente", por outros, os nossos irrealizáveis. Aproveito a ocasião para observar que os irrealizáveis não são em absoluto da mesma natureza que os imaginários. São reais, estão por toda a parte, mas fora do alcance. Outros podem alcançá-los na forma realizante ou na forma imaginária. Mas a autenticidade, eu penso, tende a marcar o lugar deles à nossa volta, como irrealizáveis. Não é preciso negá-los, nem procurar em vão realizá-los, e sim assumi-los como irrealizáveis. Esse traço muitas vezes Castor e eu reconhecemos nos outros sob a forma de aparência ("ser uma aparência", "impressionar") consiste essencialmente em certo gênero de má-fé por meio da qual damos como realizado aquilo que é por princípio irrealizável. (...) É preciso esclarecer que não chamo "realizar um objeto" o simples fato de se representar esse objeto com sentimentos mais ou menos vivos. Realiza-se um objeto quando a presença desse objeto nos é dada como uma modificação mais ou menos essencial do nosso ser e através dessa modificação. Ter uma aventura não é se representar em uma aventura mas estar-na-aventura - o que, como já demonstrei em A Náusea, é impossível. Os irrealizáveis podem sempre ser representados mas não podem ser fruídos e é isso que lhes dá o caráter intrigante e ambíguo. Penso que a metade das ações dos homens tem por fim realizar o irrealizável. Penso que a maior parte das nossas mais sutis decepções são de

vidas ao fato de um irrealizável nos aparecer no futuro e depois, subitamente, no passado, como realizável, e ao fato de sentirmos bem, então, que não o realizamos. (Sartre, J.-P.: ob. cit., pp. 243 a 245).

Vamos ainda discutir o conceito de irrealizável a partir de um texto posterior a A Náusea, "Venise, de ma Fenêtre", comparativamente a textos de Jean Grenier, para quem é possível a realização de "instantes divinos" no presente, idéia que se assemelha à de "aventura" e à de "momentos perfeitos" na obra de Sartre.

"Venise, de ma Fenêtre", como "Un Parterre de Capucines", discutido no capítulo anterior, faz parte de La Reine Albermale et le Dernier Touriste, romance inacabado que Sartre escrevia sobre a Itália, considerado por Simone de Beauvoir como "uma Náusea de sua idade madura". "Venise, de ma Fenêtre", do qual transcrevo um trecho, foi publicado inicialmente na revista Verve, números 27-28, de fevereiro de 1953, depois em Situations IV, de 1964:

Seulement, voilà: à Venise, rien n'est simple. Parce que ce n'est pas une ville, non: c'est un archipel. Comment pourrait-on l'oublier. De votre îlot vous regardez l'îlot d'en face avec envie: là-bas, il y a... quoi? une solitude, une pureté, un silence qui n'est pas, vous en jureriez, de ce côté-ci. La vraie Venise, où que vous soyez, vous la trouvez toujours ailleurs. Pour moi, du moins, c'est ainsi. A l'ordinaire, je me contente plutôt de ce que j'ai; mais à Venise, je suis la proie d'une espèce de folie jalouse; si je ne me retenais pas, je serais tout le temps sur les ponts ou sur les gondoles, cherchant éperdument la Venise secrète de l'autre bord. Naturellement, dès que j'aborde, tout se fane; je me retourne: le mystère tranquille s'est reformé de l'autre côté. Il y a beau temps que je me suis résigné: Venise, c'est là où je ne suis pas. ("Venise, de ma Fenêtre" in: Situations IV, pp. 447 e 448).

Estar-em-Veneza é um acontecimento incomum, uma situação privilegiada. O silêncio e a impressão de pureza que envolvem o arquipélago luminoso despertam no turista-narrador o desejo da aventura. Como o viajante que ouve o Canto das Sereias, ele se deixa arrastar pelo chamamento do belo. Mas, quando alcança cada ilha, sua beleza se desbota, morre naquele ponto para renascer em outra parte. Sua experiência vivida toma a forma de uma dança improvisada, cujos passos o deslocam de ilha em ilha, e esse seu bailado em busca da aventura é sentido, no presente, como uma "folie jalouse". Ele se faz viajante-voyeur para procurar a Veneza secreta na outra margem.

Mas, somente se o turista se voltasse para a memória e contasse sua história, cada passo dado, cada ilha em que ele se deteve, não se desbotaria como na experiência vivida presente, mas se ligaria aos outros passos, às outras ilhas que ele visitou, como uma necessidade, e toda a sucessão de passos, seu movimento temporal, adquiriria a luminosidade de uma aventura em toda a sua duração narrada.

A Veneza secreta, onde se realizaria a aventura, é um irrealizável, existe apenas à distância, à vista do turista. Porém, remetida ao passado, a experiência em busca da aventura se ordena em uma forma rígida ao ser recontada, e o turista-narrador pode ter a impressão de que a realizou como aventura vivida: fruída e contemplada. Daí o lirismo que assume o texto escrito onde se narra o bailado do turista que segue seu impulso em busca da "verdadeira Veneza". Embora o narrador seja de boa fé, saiba que o desejo de alcançar a "verdadeira Veneza" não se realiza, a própria frustração de suas expectativas, ao atingir cada ilha, adquire uma certa luminosidade ao ser transposta para a forma escrita.

Assim, para Sartre apenas a narrativa torna possível a realização de momentos perfeitos ou aventuras, irrealizáveis no presente da experiência vivida. Faremos um paralelo entre as reflexões de Sartre e de outro autor francês, seu contemporâneo, Jean Grenier, em cujos textos encontramos temas que o aproximam do autor existencialista. Para Jean Grenier é possível

vel a realização de "instantes divinos" ou "momentos privilegiados" no presente da experiência vivida. Nesses "instantes divinos" seria revelado ao sujeito seu próprio "caráter essencial" ao visualizá-lo projetado em imagens do mundo.

No livro Entretiens sur le Bon Usage de la Liberté, Grenier define os conceitos de "destin", "destinée" e "destination", que possibilitam a compreensão da relação originária do homem com o mundo, na qual se funda seu "caráter essencial".

O "destin" implica fatalidade externa, é uma concepção antiga, presente sobretudo nas tragédias gregas, nas quais o Destino é superior aos próprios deuses.

A "destinée" é uma concepção moderna, que implica uma fatalidade interior, possível de ser conhecida e manejada, objeto para a Psicanálise. A "destinée" se confundiria com o "caráter essencial" do indivíduo, que implica o sentido que toma sua vida e contém sua fatalidade. Para defini-la, Grenier toma em prestado palavras de Rousseau:

"Chacun apporte en naissant un tempérament particulier qui détermine son génie et son caractère, et qu'il s'agit ni de changer ni de contraindre, mais de former et de perfectionner." (Entretiens sur le Bon Usage de la Liberté, p. 88).

Prossegue Grenier, ao definir o "caráter essencial":

Tout se passe comme si notre nature première n'était qu'un canevas, dont nous aurions le devoir de faire un tableau. (ob. cit., pp. 96 e 97).

Se enquanto procura realizar sua "destinée" o homem se satisfaz com um papel que ele não escolheu e simplesmente segue sua natureza, a realização de uma "destination" supõe um esforço em segundo grau. Pois o papel assumido já não é um simples termo para a sua vida, em direção ao qual ele cegamente se dirige seguindo seu "caráter essencial", mas é colocado como um objetivo consciente a ser cumprido, uma "destination":

Si nous avons une destinée à remplir, nous n'avons qu'à aboutir au terme, sans penser que ce terme soit

un but. Or il semble à la plupart des hommes qu'ils n'aient pas seulement une destinée, mais une destination. (ob. cit., p. 99).

Porém, remetendo-se a Platão, Grenier se aproxima de Sartre ao colocar a "destinée" como objeto de uma "escolha originária", feita pelos indivíduos em seus primeiros anos de vida. Essa escolha é ratificada e reatualizada a cada dia de sua vida. É, portanto, sua "destination" que acaba por se constituir em sua natureza, em "destinée", "caráter essencial":

Dans son mythe d'Er le Pamphylien, Platon imagine que les âmes, avant de venir s'incarner sur terre, choisissent leur sort mais sont obligées de subir les inconvénients du sort dont elles n'avaient en premier lieu aperçu que les avantages; le premier à choisir sous les yeux d'Er, choisit le plus grand pays à gouverner sans voir les conséquences, qui étaient horribles pour lui. Plus sage, Ulysse, fatigué de ses voyages, choisit la vie obscure d'un simple particulier. (ob. cit., p. 110).

Prossegue Grenier:

Tous les hommes voudraient changer de situation et aucun de nature: c'est qu'ils aiment leur nature et que chacune de leurs actions est un plébiscite. La fatalité de la destinée est donc une apparence; la destination qui en décide est choisie librement. (ob. cit., p. 111).

Esse "caráter essencial" do indivíduo, "destination" realizada como "destinée", traço que permeia toda a sua vida e une seus atos em torno de um sentido - corresponde ao conceito de "escolha originária" de ser para Sartre - permanece desconhecida para o sujeito enquanto ele está imediatamente engajado em seus projetos. A "escolha originária" pode ser conhecida apenas quando o sujeito toma seu próprio Ego como objeto de reflexão. E Sartre atribui à Psicanálise existencial a função

de disciplina auxiliar na revelação da "escolha originária". Para Jean Grenier, entretanto, o "caráter essencial" aparece à consciência sob uma forma afetiva, quase mágica, na contemplação de imagens do mundo, quando se realizam os "momentos privilegiados", magnificamente representados em sua ficção em pelo menos dois textos que fazem parte de Les Îles: "L'Attrait du Vide" e "Les Îles Fortunées".

Na apresentação de Les Îles, Grenier define os textos que compõem o livro como "símbolos" que descrevem a vida de um homem desprovida de episódios. Neles a personagem revela-se a si mesma a partir da contemplação de imagens contingentes: ela não é um herói no sentido épico, mas um voyeur.

Em "L'Attrait du Vide" o narrador remonta à sua infância para descrever suas primeiras experiências do infinito e do nada, que delimitam as formas do mundo. Nessas experiências, definidas como "estados singulares", ele se delicia na contemplação do movimento das marés, que cobre e descobre coisas, do céu sem estrelas e no caminhar sem direção. O nada que ressurge em cada um desses movimentos, apagando a forma anterior e delimitando outra, coloca tudo em questão, e essas imagens revelam ao narrador sua própria liberdade, pois num mundo onde não há formas fixas ele deve escolher suas condutas e constituir os significados. Em sua viagem de ida e volta na memória, o narrador descobre que sua vida foi guiada pelo desejo de realização desses "estados singulares", "instantes divinos"; na contemplação dessas imagens, determinado "par le souvenir de ce ciel limpide que je passais si longtemps dans mon enfance, couché sur le dos, à regarder à travers les branches et que j'ai vu un jour s'effacer?" ("L'Attrait du Vide" in: Les Îles, p. 29).

Em "Les Îles Fortunées", Grenier coloca a viagem como um meio que possibilita que o homem se reconheça. Esse reconhecimento ocorre através de um jogo de imagens: o homem se espanta frente à visão de um lugar desconhecido, e o que ele vê é o reflexo de uma verdade essencial de si mesmo que permanecia ainda desconhecida:

Il est donc bien vrai que dans ces immenses solitudes que doit traverser un homme de la naissance à la mort, il existe quelques lieux, quelques moments privilégiés où la vue d'un pays agit sur nous, comme un grand musicien sur un instrument banal qu'il révèle, à proprement parler, à lui-même. La fausse reconnaissance, c'est la plus vraie de toutes: on se reconnaît soi-même: et quand devant une ville inconnue on s'étonne comme devant un ami qu'on avait oublié, c'est l'image la plus véridique de soi-même que l'on contemple. ("Les Îles Fortunées" in: Les Îles, pp. 84 e 85).

Assim, nesses "momentos privilegiados" o homem vislumbra e frui a imagem essencializada de si próprio, tal como se determinou na infância. Porém, logo eles se desvanecem e o sujeito retorna ao fluxo temporal onde está assegurada apenas a sobrevivência de seu próprio eu: "Après ces moments que j'ai dits, peut-on vivre? On se survit, c'est tout, en attendant un nouveau moment imprévisible." (ob. cit., p. 92). Nesse retorno ao fluxo temporal, os "momentos privilegiados" se fixam como uma expectativa que ilumina a vida do sujeito, porém, nada se pode fazer para reencontrá-los, as imagens que os despertam são puramente contingentes:

Que parlez-vous d'avenir? Mais après, direz-vous, l'on retombe au néant. - Sans doute, mais il reste ce fil ténu de lumière que vous poursuit jusque dans votre sommeil et qui vous avertit qu'autrefois... (ob. cit., p. 92).

Vimos, portanto, que para Grenier é possível a realização de "momentos privilegiados", plenos, através da contemplação, quando, de forma inesperada, é revelada ao sujeito sua própria essência projetada em imagens do mundo. Para Sartre, é através de sua ação, dos projetos em que se engaja, que o homem buscaria um estado de plenitude, por princípio irrealizável. Entretanto, em "Venise, de ma Fenêtre" uma espécie de "realiza

ção" parece se constituir no próprio projeto de busca do irrealizável: o sujeito é arrastado de ilha em ilha em busca da "Veneza secreta", como os navegantes que seguiam o Canto em busca das Sereias na narrativa homérica, porém, a "verdadeira Veneza", como o Canto, se afasta, a fruição plena está sempre ausente, mais adiante. Em A Náusea, Sartre considera que a seqüência temporal sob a forma de aventura apenas aparece quando a história é narrada. Admite, no presente da experiência vivida, a possibilidade de realização de instantes de plenitude, porém, apenas quando há uma transposição da forma narrativa para o presente, que assim é vivido reflexivamente. Por exemplo, na cena em que Roquentin sente o domingo se realizar sob a forma de aventura ao se acender, finalmente, o primeiro farol de Bouville, ou, ainda, quando ele ouve o velho ragtime como música de fundo que introduz sua espera pelo trem que o levará a Paris para reencontrar-se com Anny.

Em A Náusea o irrealizável aparece ainda sob a forma dos "momentos perfeitos" que Anny desejava viver durante o tempo em que foi companheira de Roquentin, procurando assim atribuir um valor extraordinário à própria existência.

Os "momentos perfeitos" são irrealizáveis por implicarem permanente tematização e premeditação da experiência vivida, resultando num distanciamento constante do sujeito em relação aos seus atos. Dessa forma, os "momentos perfeitos" seriam representados, mas não vividos, e o valor extraordinário que Anny pretendia realizar neles apareceria apenas para o outro que os contemplasse, mas que não poderia fruí-los como vivência. A própria Anny se converte no outro em relação a sua ação, pois seu distanciamento reflexivo apenas lhe permite contemplá-la.

Afastada de Roquentin, Anny tenta realizar "momentos perfeitos" como atriz de teatro. O diálogo entre essas duas personagens, quando se reencontram em Paris, ajuda a esclarecer a idéia de que mesmo transpostos para o seu lugar próprio, o teatro, os "momentos perfeitos" são irrealizáveis tanto para o sujeito que o representa, a atriz, quanto para o outro, seu público. Pois Anny sabe que apenas o representa e se empenha em

realizar bem o seu papel, para isso se expõe em um cenário de papelão e a condições desagradáveis. Também os espectadores não podem viver os "momentos perfeitos", mas apenas observam seu desenrolar:

R.: - Antigamente você dizia que queria fazer teatro, porque no palco deviam se realizar momentos perfeitos!

A.: - Sim, realizei-os: para os outros. Ficava na poeira, na corrente de ar, sob as luzes cruas, entre armações de papelão. Em geral contracenava com Thorndyke. Creio que você o viu representar no Covent Garden. Tinha sempre medo de cair na gargalhada em sua cara.

R.: - Mas nunca se sentiu arrebatada por seu papel?

A.: - Um pouco, por momentos: nunca muito intensamente. O essencial para todos nós era o buraco preto, bem à nossa frente, no fundo do qual havia pessoas que não víamos; a elas, evidentemente, era apresentado um momento perfeito. Mas, sabe, elas não viviam dentro dele: o momento se desenrolava diante delas. E pensa que nós, os atores, vivíamos dentro? Afinal ele não estava em parte alguma, nem de um lado nem do outro da ribalta, não existia; no entanto todo mundo pensava nele. Então, entende, meu querido - diz com voz arrastada e quase cínica -, mandei tudo passar. (A Náusea, pp. 222 e 223)⁴.

Veremos, com Roquentin, que em algum sentido é possível a realização de "momentos perfeitos" ou de "aventuras" para o público.

Em Bouville, Roquentin frequenta um café, o Rendez-vous des Cheminots, onde gosta de ouvir um velho ragtime, "Some of These Days". A sensação de Náusea que o afeta se esvai do momento em que ouve a instrumentação musical até sua extinção completa quando a negra começa a cantar:

Mais alguns segundos e a negra vai cantar.

Isso parece inevitável, tão forte é a necessidade des

sa música: nada pode interrompê-la, nada que venha desse tempo no qual o mundo despencou; ela cessará por si mesma no momento exato. Se amo essa bela voz é sobretudo por isso: não é nem por seu volume, nem por sua tristeza; é porque ela é o acontecimento que tantas notas preparam, de tão longe, morrendo para que ela possa nascer. E no entanto estou tranqüilo; bastaria muito pouco para que o disco parasse: uma mola que se quebre, um capricho do primo Adolphe. Como é estranho, como é comovedor que essa rigidez seja tão frágil. Nada pode interrompê-la e tudo pode aniquilá-la. (A Náusea, p. 42)⁵.

Vimos no capítulo IV (p. 40) que Sartre divide o ser em dois reinos. As coisas, reino do ser em-si⁶, existem sem necessidade, são demais umas em relação às outras e transcendem toda determinação que a intencionalidade humana possa lhes atribuir. O homem, reino do ser para-si, existe também gratuitamente, mas por ser consciência do em-si, que está fora dele, e autoconsciência é quem constitui os sentidos do mundo e de sua própria vida.

Vimos também no capítulo IV (p. 44) que a Náusea é a compreensão cenestésica a que chega Roquentin da gratuidade de sua existência, à qual, entretanto, está inextricavelmente vinculado. Pois, o para-si é o pólo de consciência no mundo e assim está condenado a ser doador de sentidos. O esvaecimento da sensação de Náusea quando ouve a música é explicado pelo fato de que na música não há contingência. Ela pertence a uma terceira categoria de existentes, a das formas rígidas, plenamente fixadas pela intencionalidade humana. E Roquentin deseja constituir sua vida sob uma forma rígida como a da melodia, de onde fosse expulsa a contingência.

A música - assim como as personagens de romance, as formas geométricas, a pintura, etc - está acima da existência, ela é: "Ela não existe, posto que nela nada é demais: é todo o resto que é muito em relação a ela. Ela é." (A Náusea, p. 254)⁷. Sua essência, plenamente constituída por seu criador,

precede sua existência. Há uma necessidade no encadeamento dos instantes que lhe dão forma. Embora um "capricho do primo Adolphe", ou outro fato inesperado, possa aniquilá-la, fazer com que desapareça para o seu público, a música, ou outra forma artística, preserva sua existência como forma rígida para além dos meios materiais que a sustentam. A música existe para além do disco, a figura para além do papel, as personagens para além do livro, etc. Nelas nada pode ser modificado sem que se tornem outras. Diferente de uma árvore, por exemplo, cuja estrutura, ou a estrutura que a consciência atribui a ela, pode ser alterada por um novo modo de aparecer dessa árvore, independente de a modificação vir da própria árvore ou de um aspecto dela que já estava lá, mas que não fora notado com a devida atenção.

Ao retornar a Bouville para buscar suas coisas, depois de seu encontro com Anny, e antes de embarcar de volta a Paris, onde já se decidira ir viver, Roquentin vai despedir-se do rendez-vous des Cheminots. Lá, ouve o ragtime pela última vez. Pensa que seu autor e a negra que o canta tiveram suas existências salvas através da música, pois o público que o ouve pode pensar neles:

Ela canta. Eis dois que se salvaram: o judeu e a negra. Salvos. Talvez se tenham julgado perdidos de todo, afogados na existência. E no entanto ninguém poderia pensar em mim como penso neles, com essa doçura. Ninguém, nem mesmo Anny. Eles são um pouco como mortos para mim, um pouco como heróis de romance; purificaram-se do pecado de existir. (A Náusea, p. 257)⁸.

A idéia de que a negra e o judeu puderam salvar suas existências através da música leva Roquentin a tomar a decisão de escrever um livro de aventuras:

Será que poderia tentar... Naturalmente não se trataria de uma música... mas será que não poderia, num outro gênero? Teria que ser um livro: não sei fazer outra coisa. Mas não um livro de história, isso

fala do que existiu - jamais um ente pode justificar a existência de outro ente. Meu erro foi querer resuscitar o Sr. de Rollebon. Outro tipo de livro. Não sei bem qual - mas seria preciso que se adivinhasse, por trás das palavras impressas, por trás das páginas, algo que não existisse, que estaria acima da existência. Uma história, por exemplo, como as que não podem acontecer, uma aventura. Seria preciso que fosse bela e dura como aço e que fizesse com que as pessoas se envergonhassem de sua existência. (A Náusea, p. 258)⁹.

Tal como no ragtime, na obra literária também não há contingência, pois suas personagens foram plenamente constituídas por seu autor. Assim, a decisão de escrever um livro de aventuras, ao final de A Náusea, é uma tentativa empreendida por Roquentin para salvar sua existência da gratuidade ao se constituir como criador de uma obra literária, fundando sobre o ato de criação uma essência, concretizada no livro, que iluminaria seu passado.

A essencialidade do autor em relação à sua obra é sancionada através da mediação de seu público leitor. Pois é através do leitor que a aventura narrada ganha existência, à medida que ele se emociona com ela e espera pelos seus desfechos. E nesse envolvimento que o prende à história podem ser suscitadas reflexões sobre sua vida real, fazendo com que "se envergonhe de sua existência" ao comparar sua experiência vivida ao irrealizável da aventura narrada. Embora construção intencional, a obra literária sobrevive ao seu criador e ganha vida própria na relação com o leitor. Pois ela pode ser contemplada, fruída e objeto de conjecturas para o leitor, que assim pode viver imaginariamente, em seu envolvimento com o livro, o que no presente imediato de sua experiência vivida é irrealizável. Dessa forma, a "aventura" e os "momentos perfeitos", realizáveis apenas nas histórias narradas e através delas, vêm evidenciar a dimensão de vida e de eterno da ficção¹⁰.

Vimos que o pai de Armand em Os Moedeiros Falsos e os "profissionais da experiência" em A Náusea exemplificam os

homens de má-fé, "salauds", que procuram realizar um valor como ser para assim constituírem-se em suas próprias estátuas. Podemos tomar a Francisca em "Combray" (in: No Caminho de Swann)¹¹, de Marcel Proust, para exemplificar a pessoa que se enternece frente à forma rígida que adquire na descrição de um livro a vivência da personagem, de onde emana uma certa aura de "verdade" que ela não encontra nas situações reais. Embora Francisca se mostrasse indiferente em relação às dores sentidas pela criada de cozinha que tivera um filho, a "Caridade de Giotto", como a chamava Swann, tratando-a com desprezo e recriminação, o mesmo sintoma doloroso, lido em um manual de Medicina, a faz chorar diante da personagem que representa o sofrimento, cristalizado sob uma forma rígida e inalterável na descrição de um livro.

Francisca representaria o leitor médio e acrítico do romance de aventuras que Roquentin se decide escrever ao final de A Náusea ou a espectadora para os momentos perfeitos que Anny procura realizar no teatro. Ela se enterneceria ao encontrar neles algo que "estivesse acima da existência", que não poderia encontrar na realidade vivida, servindo-lhe de padrão: ao compará-los à existência vivida, esta seria motivo de condenação e vergonha. Pois, se envolveria de tal maneira na história narrada ou com a representação no palco, que, através de uma inversão, consideraria a existência vivida pouco digna de realidade frente à sua imagem ideal representada na criação literária ou no palco pela atriz.

NOTAS:

1. (Armand) - Monsieur mon père a arrangé sa vie de telle façon qu'il n'ait plus de droit ni le moyen de ne pas l'être. Oui, c'est un convaincu professionnel. Un professeur de conviction. Il inculque la foi; c'est là sa raison d'être; c'est le rôle qu'il assume, et qu'il doit mener jusqu'au bout. Mais quant à savoir ce qui

se passe dans ce qu'il appelle "son for intérieur"?... Ce serait indiscret, tu comprends, d'aller le lui de mander. Et je crois qu'il ne se le demande jamais lui-même. Il s'y prend de manière à n'avoir jamais le temps de se le demander. Il a bourré sa vie d'un tas d'obligations qui perdraient toute signification si sa conviction faiblissait; de sorte que cette conviction se trouve exigée et entretenue par elles. Il s'imagine qu'il croit, parce qu'il continue à agir comme s'il croyait. Il n'est plus libre de ne pas croire. Si sa foi flanchait, mon vieux, mais ce serait la catastrophe! Un effondrement! Et songe que, du coup, ma famille n'aurait plus de quoi vivre. C'est un fait à considérer, mon vieux: la foi de papa, c'est notre gagne-pain. Nous vivons tous sur la foi de papa. Alors venir me demander si papa a vraiment la foi, tu m'avoueras que ça n'est pas très délicat de ta part. (Gide, André: Les Faux-Monnayeurs, pp. 390 e 391).

2. Des professionnels de l'expérience? Ils ont traîné leur vie dans l'engourdissement et le demi-sommeil, ils se sont mariés précipitamment, par impatience, et ils ont fait des enfants au hasard. Ils ont rencontré les autres hommes dans les cafés, aux mariages, aux enterrements. De temps en temps, pris dans un remous, ils se sont débattus sans comprendre ce qui leur arrivait. Tout se qui s'est passé autour d'eux a commencé et s'est achevé hors de leur vue; de longues formes obscures, des événements qui venaient de loin les ont frôlés rapidement et, quand ils ont voulu regarder, tout était fini déjà. Et puis, vers les quarante ans, ils baptisent leurs petites obstinations et quelques proverbes du nom d'expérience, ils commencent à faire des distributeurs automatiques: deux sous dans la fente de gauche et voilà des anectodes enveloppées de papier d'argent; deux

sous dans la fente de droite et l'on reçoit de précieux conseils qui collent aux dents comme des caramels mous. (La Nausée, p. 103).

3. A narrativa tradicional à qual se refere Walter Benjamin em "O Narrador" é discutida nos capítulos I e II deste trabalho. A "profusão ilimitada de sentidos" como uma de suas características é discutida a partir do ensaio "Walter Benjamin ou a História Aberta" de Jeanne Marie Gagnebin (capítulo II, p. 20).

4. R.: - Tu disais autrefois que tu voulais faire du théâtre parce qu'on devait, sur la scène, réaliser des moments parfaits!

A.: - Oui, je les ai réalisés: pour les autres, J'étais dans la poussière, au courant d'air, sous les lumières crues, entre des portants de carton. En général, j'avais Thorndyke pour partenaire. Je crois que tu l'as vu jouer, à Covent Garden. J'avais toujours peur de lui éclater de rire au nez.

R.: - Mais tu n'étais jamais prise par ton rôle?

A.: - Un peu, par moments: jamais très fort. L'essentiel, pour nous tous, c'était le trou noir, juste devant nous, au fond duquel il y avait des gens qu'on ne voyait pas; à ceux-là, évidemment, on présentait un moment parfait. Mais, tu sais, ils ne vivaient pas dedans: il se déroulait devant eux. Et nous, les acteurs, tu penses que nous vivions dedans? Finalement il n'était nulle part, ni d'un côté ni de l'autre de la rampe, il n'existait pas; et pourtant tout le monde pensait à lui. Alors tu comprends, mon petit, dit-elle d'un ton traînant et presque canaille, j'ai tout envoyé promener. (La Nausée, p. 215).

5. Quelques secondes encore et la Négrresse va chanter. Ça semble inévitable, si forte est la nécessité de cette musique: rien ne peut l'interrompre, rien qui vienne de ce temps où le monde est affalé; elle ces

sera d'elle-même, par ordre. Si j'aime cette belle voix, c'est surtout pour ça: ce n'est ni pour son ampleur ni pour sa tristesse, c'est qu'elle est l'événement que tant de notes ont préparé, de si loin, en mourant pour qu'il naisse. Et pourtant je suis inquiet: il faudrait si peu de chose pour que le dis que s'arrête: qu'un ressort se brise, que le cousin Adolphe ait un caprice. Comme il est étrange, comme il est émouvant que cette dureté soit si fragile. Rien ne peut l'interrompre et tout peut la briser. (La Nausée, p. 41).

6. Sartre declara de forma explícita que o estudo da realidade humana deve começar pelo cogito (L'Être et le Néant, pág. 127). A consciência é em primeiro lugar consciência de alguma coisa e de alguma coisa que não é consciência. Sartre chama a esse alguma coisa o em si. O ser em si não pode ser designado senão analiticamente, como "o ser que é o que é", expressão que designa a sua opacidade, o seu caráter maciço e estático pelo qual não é nem possível nem necessário: é simplesmente (Ibid., págs. 33-34). Diante desse ser em si, a consciência é o para si, isto é, presença a si mesma (Ibid., pág. 119). A presença a si mesma implica uma cissura, uma separação interna. Uma crença, por ex., é como tal sempre consciência da crença; mas para tocá-la como crença é necessário separá-la da consciência à qual é presente. Mas nada há ou pode haver que separe o sujeito de si mesmo. "A fratura intraconsciencial é nada fora do que ela nega e não pode ter o ser senão enquanto não se vê. Esse negativo, que é o nada de ser, é ao mesmo tempo um poder aniquilante, é o nada. Em nenhum lugar poderíamos alcançá-lo em semelhante pureza. Em toda parte, por outro lado, é necessário, dum modo ou de outro, conferir-lhe o ser em si enquanto nada" (Ibid., pág.

120). Condicionando a estrutura da consciência o na da é condição da totalidade do ser que é tal só para a consciência e na consciência. Mas ele define o ser da consciência que é expresso por Sartre desta forma: "O ser pelo qual o nada vem ao mundo deve ser o seu próprio nada" (Ibid., pág. 59): o que significa que a consciência é o seu próprio nada enquanto se determina a não ser o em si a que se refere. Paradoxalmente, partindo da mesma premissa de Husserl, Sartre chega à conclusão simétrica e oposta. Para ele como para Husserl a consciência na sua percepção imanente, isto é, no seu ato de auto-reflexão, é tudo, é o absoluto. Mas pela sua cisão interna como negação do em si, ela é o próprio nada. (Abbagnano, N.: Dicionário de Filosofia, p. 178).

7. Elle n'existe pas, puisqu'elle n'a rien de trop: c'est tout le reste qui est de trop par rapport à elle. Elle est. (La Nausée, p. 246).
8. Elle chante. En voilà deux qui sont sauvés: le Juif et la Négrresse. Sauvés. Ils se sont peut-être cru per dus jusqu'au bout, noyés dans l'existence. Et pour tant, personne ne pourrait penser à moi comme je pense à eux, avec cette douceur. Personne, pas même Anny. Ils sont un peu pour moi comme des morts, un peu comme des héros de roman; ils se sont lavés de péché d'exister. (La Nausée, p. 249).
9. Est-ce que je ne pourrais pas essayer... Naturellement, il ne s'agirait pas d'un air de musique... mais est-ce je ne pourrais pas, dans un autre genre...? Il faudrait que ce soit un livre: je ne sais rien faire d'autre. Mais pas un livre d'histoire: l'histoire, ça parle de ce qui a existé - jamais un existant ne peut justifier l'existence d'un autre existant. Mon erreur, c'était de vouloir ressusciter M. de Rolle bon. Une autre espèce de livre. Je ne sais pas très

bien laquelle - mais il faudrait qu'on devins, derrièrère les mots imprimés, derrièrère les pages, quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence. Une histoire, par exemple, comme il ne peut pas en arriver, une aventure. Il faudrait qu'elle soit belle et dure comme de l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence. (La Nausée, pp. 249 e 250).

10. Em "Literatura e Personagem", Anatol Rosenfeld mostra uma visão da relação entre o leitor e a ficção que se aproxima das reflexões apresentadas neste trabalho, com base em A Náusea:

O leitor contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades. De resto, quem realmente vivesse esses momentos extremos, não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido neles. E se os contemplasse à distância (no círculo dos conhecidos) ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores. (p. 46)

11. Descobri que, fora do círculo de seus parentes, tanto mais compaixão lhe provocavam os humanos com suas desgraças quanto mais afastados viviam dela. As torrentes de lágrimas que vertia ao ler nos jornais os infortúnios de desconhecidos, logo se estancavam se podia imaginar de maneira um pouco precisa a pessoa que lhes servira de objeto. Numa das noites seguintes ao parto da criada de cozinha, foi esta acometi

da de atrozes cólicas; mamãe ouviu-a gemer, ergueu-se e despertou Francisca que, insensível, declarou que aquilo tudo não passava de comédia e que a outra queria era "fazer de senhora". O médico, que receava tais crises, marcara, num livro de medicina que possuíamos, a página em que elas vêm descritas, recomendando que a consultassem para achar a indicação dos primeiros cuidados de emergência. Minha mãe mandou Francisca buscar o livro, dizendo-lhe que não deixasse cair a marca. Passou uma hora, e nada de Francisca; mamãe, indignada, julgou que ela tivesse ido deitar-se e me disse que fosse eu mesmo buscar o livro na biblioteca. Ali encontrei Francisca que, tendo querido ver o que estava assinalado, lia, soluçando, a descrição clínica da crise, agora que se tratava de um enfermo-tipo, para ela desconhecido. A cada sintoma doloroso mencionado pelo autor, exclamava: "Nossa Senhora! Será possível que o bom Deus queira fazer sofrer dessa maneira uma infeliz criatura humana? Ai! a coitadinha!"

Mas depois que a chamei e ela voltou para junto da Caridade de Giotto, suas lágrimas logo deixaram de correr; não pôde descobrir nem aquela agradável sensação de piedade e enternecimento que tão bem conhecia e tantas vezes lhe havia proporcionado a leitura dos jornais, nem prazer algum do mesmo gênero, no aborrecimento e irritação de se haver levantado no meio da noite por causa da criada de cozinha, e, à vista dos mesmos sofrimentos cuja descrição a fizera chorar, não teve mais que resmungos de mau-humor, e até cruéis sarcasmos, dizendo, quando julgou que tínhamos partido e não mais podíamos ouvi-la: "Era só ela não ter feito o que é preciso para acontecer uma coisa dessas! Se fez é porque gostou! E agora não venha com partes! Arre! é preciso que um homem esteja mesmo muito por baixo para se engraçar

com isto. É bem como diziam na terra de minha pobre mãe:

Quem suspira ante o rabo de um cão,
Só vê nele uma rosa de botão.

("Combray" in: No Caminho de Swann, pp. 108 e 109)¹².

12. Je me rendis compte que, en dehors de ceux de sa parenté, les humains excitaient d'autant plus sa pitié par leurs malheurs, qu'ils vivaient plus éloignés d'elle. Les torrents de larmes qu'elle versait en lisant le journal sur les infortunes des inconnus se tarissaient vite si elle pouvait se représenter la personne qui en était l'objet d'une façon un peu précise. Une de ces nuits qui suivirent l'accouchement de la fille de cuisine, celle-ci fut prise d'atroces coliques: maman l'entendit se plaindre, se leva et réveilla Françoise qui, insensible, déclara que tous ces cris étaient une comédie, qu'elle voulait "faire la maîtresse". Le médecin, qui craignait ces crises, avait mis un signet, dans un livre de médecine que nous avions, à la page où elles sont décrites et où il nous avait dit de nous reporter pour trouver l'indication des premiers soins à donner. Ma mère envoya Françoise chercher le livre en lui recommandant de ne pas laisser tomber le signet. Au bout d'une heure Françoise n'était pas revenue; ma mère indignée crut qu'elle était recouchée et me dit d'aller voir moi-même dans la bibliothèque. J'y trouvai Françoise qui, ayant voulu regarder ce que le signet marquait, lisait la description clinique de la crise et poussait des sanglots maintenant qu'il s'agissait d'une maladie-type qu'elle ne connaissait pas. A chaque symptôme douloureux mentionné par l'auteur du traité, elle s'écriait: "Hé là! Sainte Vierge, est-il possible que le bon Dieu veuille faire souffrir ainsi une malheureuse créature humaine? Hé! la pauvre!"

Mais dès que je l'eus appelée et qu'elle fut revenue près du lit de la Charité de Giotto, ses larmes cessèrent aussitôt de couler; elle ne put reconnaître ni cette agréable sensation de pitié et d'attendrissement qu'elle connaissait bien et que la lecture des journaux lui avait souvent donnée, ni aucun plaisir de même famille; dans l'ennui et dans l'irritation de s'être levée au milieu de la nuit pour la fille de cuisine, et à la vue des mêmes souffrances dont la description l'avait fait pleurer, elle n'eut plus que des ronchonnements de mauvaise humeur, même d'affreux sarcasmes, disant, quand elle crut que nous étions partis et ne pouvions plus l'entendre: "Elle n'avait qu'à ne pas faire ce qu'il faut pour ça! ça lui a fait plaisir! qu'elle ne fasse pas de manières maintenant! Faut-il tout de même qu'un garçon ait été abandonné du bon Dieu pour aller avec ça. Ah! c'est bien comme on disait dans le patois de ma pauvre mère:

"Qui du cul d'un chien s'amourose

Il lui paraît une rose."

("Combray" in: Du Côté de Chez Swann)

VII - A NÁUSEA: A VERTIGEM DO SENTIDO

Vimos que as reflexões apresentadas em A Náusea sugerem uma impossibilidade da experiência¹. Por um lado, no plano existencial, porque Roquentin a atribui à forma narrativa, que já supõe a morte do acontecimento vivido. Por outro lado, no plano histórico, porque as situações vividas nunca são as mesmas, o mundo se transforma, os indivíduos são diferentes e cada situação exige que o sujeito se coloque diante dela e, sozinho, lhe dê um sentido. Nenhuma Sabedoria atemporal perpassa a História para que, através dela, outros possam decidir suas vidas, mesmo porque a própria conversão da vivência em Experiência, em Sabedoria, já supõe um posicionamento do sujeito que atribui sentido ao seu passado. Assim se refere Roquentin aos "profissionais da experiência":

Gostariam de nos fazer acreditar que o passado deles não se perdeu, que suas recordações se condensaram, convertendo-se suavemente em Sabedoria. Cômodo passado! Passado de bolso, livreto dourado cheio de belas máximas. "Acredita-me, estou falando por experiência, tudo o que sei foi a vida que me ensinou." Teria a vida se encarregado de pensar por eles? Explicam o novo pelo antigo - e o antigo, eles o explicaram pelos acontecimentos mais antigos ainda, como esses historiadores que fazem de Lênin um Robespierre russo e de Robespierre um Cromwell francês: no fim de contas, nunca entenderam nada de nada... Por trás de sua importância adivinha-se uma preguiça melancólica: vêm desfilar aparências, bocejam, acham que não há nada de novo no mundo.

.....
Quando queremos entender alguma coisa, colocamo-nos diante dela, sozinhos, sem auxílio; todo o passado do mundo de nada adiantaria. E depois ela desaparece e o que pudemos entender desaparece com ela. (A Náusea, pp. 107 e 108)².

As considerações de Roquentin dão margem para uma leitura de A Náusea sob a perspectiva histórica. Esse romance contém elementos que caracterizam e tecem críticas à ideologia burguesa. Por exemplo: a visita de Roquentin ao museu de Bouville, onde os retratos das personalidades da cidade, pintados com fins de edificação moral, perdem a fragilidade dos rostos humanos e parecem encarnar a Experiência, os Direitos do Homem e do Cidadão, valores em si mesmos injustificáveis, pois são constituídos pela consciência humana; as referências feitas por Roquentin a Maurice Barrès; a estátua de Impétraz, que parece cristalizar os valores burgueses, na qual a burguesia de Bouville reconhece "um dos seus", mesmo sem saber quem é a pessoa representada na estátua.

Fica apenas indicada a possibilidade de uma leitura de A Náusea sob a perspectiva histórica, a partir da análise das referências contidas nesse romance. Nossa preocupação principal está em perceber como a realidade histórica fundamenta a Filosofia existencial expressa no romance. E, retomando as discussões contidas em A Náusea comparativamente à visão nostálgica de Walter Benjamin sobre a morte da Experiência e o declínio da narrativa tradicional, pretendemos determinar as implicações dessa realidade histórica sobre uma teoria da narrativa.

A Experiência transmissível, fundada na memória coletiva, segundo Benjamin em "O Narrador", é definitivamente sepultada ao final da I Guerra Mundial:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de

material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e de baixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. ("O Narrador", p. 198).

Esse contexto histórico pós I Guerra Mundial no qual Benjamin vê a destruição da Experiência coletiva e a degradação do homem, solitário e frágil em um mundo cujas transformações já não compreende, é analisado também por Sartre em Que é a Literatura? (parte IV). Para esse autor, há nesse período um retorno do espírito de negatividade (ob. cit., p. 135), que encontra no movimento Surrealista uma de suas expressões na arte. Por um lado, o Surrealismo supõe uma dissolução da subjetividade³ no inconsciente. Por outro lado, se configura na arte da destruição imaginária do mundo objetivo e sua ação resulta na radicalização da instantaneidade do ato gratuito gideano⁴.

Posterior à I Guerra Mundial é também a literatura de Morand, analisada por Sartre em Que é a Literatura? (parte IV). Em suas obras, Morand mostra, como reflexo da expansão capitalista, a dissolução das tradições e línguas nacionais à medida que são postas em contato com a de outros países mais poderosos:

Mesmo repletos de brocados, de miçangas, de belos nomes estrangeiros, os livros de Morand são sinos que dobram pelo exotismo; situam-se na origem de toda uma literatura que visa a anular a cor local, seja mostrando que as cidades distantes com que sonhamos na nossa infância são tão desesperadamente familiares e cotidianas, para os olhos e o coração dos seus habitantes, como são a Gare Saint-Lazare e a Torre Eiffel para o nosso coração e os nossos olhos, seja deixando entrever a comédia, a falsidade, a ausência de fé por

trás das cerimônias que os viajantes dos séculos pas-
sados nos descreviam com todo o respeito, seja nos
revelando, sob a trama desgastada do pitoresco orien-
tal ou africano, a universalidade do maquinismo e do
racionalismo capitalista. No final resta apenas o mun-
do, igual e monótono em toda parte. Nunca senti com
tanta intensidade o significado profundo desse método
como num dia de verão de 1938, entre Mogador e Safi,
ao ultrapassar de carro uma muçulmana coberta por um
véu, que ia pedalando a sua bicicleta. Uma maometana
ciclista, eis um objeto autodestrutivo que poderia
muito bem ser reivindicado pelos surrealistas ou por
Morand. O mecanismo preciso da bicicleta contrastan-
do os lânguidos sonhos de harém que atribuímos de pas-
sagem a essa criatura coberta por um véu; mas, no mes-
mo momento, o que resta de trevas voluptuosas e mági-
cas entre essas sobancelhas pintadas, atrás dessa
testa estreita, contesta, por sua vez, o maquinismo;
faz pressentir, por trás da uniformização capitalis-
ta, um além acorrentado, vencido e no entanto viru-
lento e feiticeiro. (Que é a Literatura?, p. 145).

A partir de 1930 - com o agravamento da crise econômi-
ca mundial, o surgimento do Nazismo, a Guerra Civil Espanhola
e a própria aceleração da expansão capitalista, que uniformiza
valores e dissolve tradições nacionais -, exacerba-se para as
pessoas o aspecto de contingência⁵ nos acontecimentos, pois as
transformações passam a ocorrer em um ritmo mais acelerado,
acarretando uma perda da visão de conjunto sobre o mundo. É
dessa época que A Náusea é um romance representativo.

Como vimos, a problemática de A Náusea é de cunho es-
sencialmente filosófico. Sua concepção original, que recebia o
título de Melancholia, objetivava ser um panfleto literário so-
bre a "teoria da contingência". Para Sartre, não existe uma Fi-
losofia que se desenvolva desde os primórdios da humanidade,
mas sim Filosofias, que surgem em determinados momentos da His-
tória (in: A Conferência de Araraquara). Mais tarde (em relação

a A Náusea), vai considerar o Existencialismo como uma ideologia no interior da Filosofia marxista (in: Questão de Método). Podemos situar essa ideologia existencialista expressa em A Náusea como representativa de um momento histórico específico: o capitalismo moderno, o ritmo brutal das transformações técnicas e sociais ocorridas especialmente em fins do século XIX e primeira metade do século XX, o mesmo período em que Benjamin escreve sobre a morte da Experiência ("O Narrador" é de 1936, A Náusea, de 1938).

Em "O Narrador", Benjamin fala de uma narrativa tradicional fundada numa Experiência comum, que supunha uma vida coletiva em torno do trabalho artesanal. Nessa vida, o homem não se defrontava com a necessidade de escolher, tampouco com a preocupação de atribuir um sentido para a sua vida. Ele se guiava pela Sabedoria dos mais velhos, depositários da tradição, e procurava reproduzir a vida de seus antepassados, que assumia a forma de destino ao ser recontada. Assim, tal como nas histórias narradas, um destino esperava por ele, e ele ia ao encontro desse destino.

Na sociedade burguesa, o ritmo das transformações técnicas e do progresso econômico destroem qualquer possibilidade de constituição de uma experiência transmissível de geração em geração que possa servir de guia para a vida dos homens, ao mesmo tempo em que os lança em um mundo onde nada (ou quase nada) é irrevogável. A problemática fundamental do homem moderno é a da sua solidão em relação aos outros e à tradição, que o leva à vertigem do sentido: a todo momento é convocado a fazer uso de sua liberdade para dar sentido ao seu mundo, ao seu passado, à sua vida, sentido este que nunca é irrevogável. Também seu mundo nunca é estável, ele se transforma, e se transforma em uma velocidade brutal.

É nesse contexto histórico que determina a problemática existencial expressa em A Náusea. A melancolia - título original desse romance - que afeta Roquentin se verifica frente a uma perda de parâmetros absolutos que possibilitavam um conhecimento estável sobre o mundo. As verdades em que ele acre

ditava, desde as mais universais, como a ciência e o sentido de verossimilhança dos fatos, até as mais pessoais, como a possibilidade de realização de aventuras, se perdem. A contrapartida dessa evanescência de sentidos é um avultamento do aspecto de contingência que ele descobre no mundo e em sua própria vida, pois também está sujeito a "transformações súbitas" (A Náusea, p. 18). A melancolia de Roquentin é sintoma de sua crise diante da descoberta da transitoriedade do conhecimento e dos valores e da necessidade que essa descoberta impõe a ele de escolher e interpretar os sentidos dos fatos e os caminhos que toma em sua vida.

Essas transformações históricas determinam implicações também sobre as formas literárias. Vimos que a narrativa tradicional transmitia a vida de um homem já sancionada pela morte dos acontecimentos vividos, remetidos ao passado, ou pela morte do próprio homem que protagonizou as experiências narradas e incorporadas à memória coletiva. Porém, essa literatura com origem na retransmissão oral não encontra lugar no mundo moderno, onde a Experiência, o Conselho, no sentido que Benjamin lhes atribuía (in: "O Narrador"), tornam-se imprestáveis e aparecem descaracterizados em A Náusea, como coisas de velhos grotescos como o Dr. Rogé. Essa obra de Sartre exemplifica a substituição da narrativa tradicional pelo romance no mundo moderno, onde a problemática fundamental é a da vertigem do sentido, "o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler o sentido da vida" ("O Narrador", p. 214).

Pois, se a narrativa tradicional supunha um meio social em que os sentidos eram dados imediatamente pela tradição, no mundo moderno o homem perdeu a tradição, sua melancolia e sua angústia se fundam na necessidade de encontrar sentidos. Por isso, o romance vai despertar interesse à medida que vê cristalizar-se ao final do livro o sentido da vida do herói, podendo, então, acreditar que sua própria vida poderá ter um sentido.

Assim Benjamin descreve a essência das personagens do romance:

um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na lembrança, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos. ("O Narrador", p. 213).

Como vimos em A Náusea (capítulo V), também para Sartre essa definição corresponde à essência da vida narrada, que pode assumir a forma de um romance de aventuras. Porém, com relação à experiência enquanto é vivida no presente, a definição dada por Benjamin corresponderia em Sartre à vivência inautêntica. Vimos na personagem de Anny que, desejando viver "momentos perfeitos", ela transpõe o narrar para o viver: vive reflexivamente consciente, tematizando a ação e antevendo seu fim, sua morte. Se Anny fosse uma pessoa real, ela viveria representando, pois em sua vivência protagonizaria um papel determinado de antemão.

Analisado no capítulo V com o objetivo de definir as diferenças entre a estrutura temporal da experiência vivida e a da forma narrativa, o trecho abaixo possibilita também a recuperação de marcas históricas em A Náusea a partir de uma analogia com os comentários extraídos de Que é a Literatura? sobre as obras de Morand (pp. 118 e 119 deste trabalho):

Quando se vive, nada acontece. Os cenários mudam, as pessoas entram e saem, eis tudo. Nunca há começos. Os dias se sucedem aos dias, sem rima, nem solução: é uma soma monótona e interminável. De quando em quando se procede a um total parcial, dizendo: faz três anos que viajo, três anos que estou em Bouville. Também não há fim: nunca deixamos uma mulher, um amigo, uma cidade, de uma só vez. E também tudo se parece: Xangai, Moscou, Argel, ao fim de uma quinzena é tudo igual. Por alguns momentos - raramente - avaliamos a situação, percebemos que nos envolvemos com uma mulher, que nos metemos numa confusão. Por um átimo. Depois disso o desfile recomeça, voltamos a fazer as contas das horas e dos dias. Segunda, terça, quarta. Abril, maio, junho. 1924, 1925, 1926. (A Náusea, pp. 66 e 67)⁶.

Roquentin relembra suas viagens com melancolia, elas não apenas se perderam em sua memória, mas, na verdade, nunca existiram como aventuras. Sua narrativa sobre os diferentes lugares por onde passou vem assinalar um ofuscamento do exótico e das tradições locais. Essa homogeneização do mundo, reflexo do ritmo da expansão capitalista, desencadeia o sentimento de monotonia. Pois, o impacto inicial do viajante frente ao lugar desconhecido é gradualmente refreado, o que leva Roquentin a concluir que depois de quinze dias todos os lugares se parecem e o ritmo mecânico da passagem dos dias, dos meses, dos anos retoma sua marcha. Apenas momentaneamente o sujeito se arranca de seu tédio e avalia sua situação no mundo. E são nesses momentos que, sob o maquinismo monótono e brutalmente veloz do capitalismo, pode descobrir e apreciar resquícios de tradições locais:

Também eu, por esse mesmo processo, poderia ser convidado pelas pessoas e estas se diriam, entre elas, que sou um grande viajante diante do Eterno. Sim: os muçulmanos urinam de cócoras; as parteiras hindus utilizam, à guisa de ergotina, vidro moído na bosta de vaca; em Bornéu, quando uma moça menstrua, passa três dias e três noites em cima do telhado da sua casa. Vi em Veneza enterros em gôndola, em Sevilha as festas da Semana Santa, vi a Paixão de Oberammergau. (A Náusea, p. 107)⁷.

Walter Benjamin em "Experiência e Pobreza", diferentemente da visão nostálgica apresentada em "O Narrador", expressa o desejo de que os novos bárbaros do mundo moderno, destituídos da Experiência e da tradição, encontrem uma nova objetividade que seja representativa das condições de vida desse mundo e restabeleçam uma linguagem comum. Benjamin cita Brecht, Döblin, analisa a narrativa de Kafka e a de Proust, que introduz o infinito da memória nas limitações do mundo burguês e estabelece uma experiência entre passado e presente.

Porém, partindo da perspectiva existencialista, nos deteremos, inicialmente, na análise comparativa entre A Náusea

e duas narrativas curtas de Kafka, que transmitem justamente a morte da Experiência. Posteriormente, no capítulo IX, nos de teremos no romance 1919 de John dos Passos, cuja construção ex pressa uma nova tentativa de representação objetiva do mundo moderno e possibilita uma retomada das reflexões de Benjamin em "Experiência e Pobreza". Dos Passos cria um distanciamento entre o universo narrado e o leitor, à medida que o narrador apresenta apenas a conduta das personagens em situação, procu rando assim garantir a objetividade desse universo. Comparati vamente ao Realismo francês do século XIX, o narrador de Dos Passos não analisa suas personagens como o de Balzac. Tampouco introduz uma visão de mundo explícita, como faz Zola, ou subja cente à narrativa, como faz Flaubert, que teria como efeito um julgamento de autor sobre o mundo e as personagens, implícito à narrativa. Dos Passos mostra suas personagens mergulhadas na ação. Dessa forma, a experiência individual de cada personagem, que se constitui no tempo, à medida que é narrada, aparece ao leitor como experiência objetivamente transmissível.

NOTAS:

1. No capítulo V, p. 65, deste trabalho, discute-se o tema da experiência vivida individual organizada sob a forma de experiência transmissível pelos "profissionais" ironizados por Roquentin.

No capítulo VI, pp. 93 e 94, parte-se da análise do tema do falseamento da experiência vivida individual pelos "pro^ofissionais" para discutir o que diferencia a experiência à qual se refere Sartre do conceito de Experiência transmissível nos moldes apresentados por Walter Benjamin. Torna-se claro por que neste trabalho, centrado na análise da obra narrativa de Sar^otre, a referência para o conceito de Experiência é Walter Ben^ojamin. Pois, para Benjamin, a Experiência transmissível, de tra^odição oral, é substituída na modernidade pela valorização da experiência vivida individual, da qual o romance é a expressão na

arte literária. A Náusea, justamente, é tomado para exemplificar uma época em que se extinguiram as condições sociais que possibilitaram a existência da Experiência transmissível à qual se refere Benjamin, entretanto, nesse romance, reaparecem reflexões sobre a experiência, que nada mais é que um falseamento da Erfahrung de que fala Benjamin.

2. Ils voudraient nous faire croire que leur passé n'est pas perdu, que leurs souvenirs se sont condensés, mollement convertis en Sagesse. Comode passé! Passé de poche, petit livre doré plein de belles maximes. "Croyez-moi, je vous parle d'expérience, tout ce que je sais, je le tiens de la vie." Est-ce que la Vie se serait chargée de penser pour eux? Ils expliquent le neuf par l'ancien - et l'ancien, ils l'ont expliqué par des événements plus anciens encore, comme ces historiens qui font de Lénine un Robespierre russe et de Robespierre un Cromwell français: au bout du compte, ils n'ont jamais rien compris du tout... Derrière leur importance, on devins une paresse morose: ils voient défiler des apparences, ils bâillent, ils pensent qu'il n'y a rien de nouveau sous les cieux.

.....
Quand on veut comprendre une chose, on se place en face d'elle, tout seul, sans secours; tout le passé du monde ne pourrait servir de rien. Et puis elle disparaît et ce qu'on a compris disparaît avec elle.

(La Nausée, p. 104).

3. Assim Sartre define o conceito de subjetividade: existe o subjetivo quando reconhecemos que os nossos pensamentos, as nossas emoções, as nossas vontades vêm de nós, no momento em que elas aparecem, e quando julgamos que é certo que elas nos pertencem e, ao mesmo tempo, apenas provável que o mundo exterior se regule por elas. O surrealismo encheu-se de ódio por essa humilde certeza sobre a qual o estóico fundava sua

moral. Ela lhe desagrada, ao mesmo tempo pelos límites que nos coloca e pelas responsabilidades que nos atribui. Todos os meios lhe parecem válidos para escapar à consciência de si mesmo e, em consequência, da sua situação no mundo. (Que é a Literatura?, p. 136).

4. E o surrealismo, assim como radicalizou a negação do útil para transformá-la numa recusa do projeto e da vida consciente, radicaliza a velha reivindicação literária da gratuidade para fazer dela uma recusa da ação pela destruição das suas categorias. Existe um quietismo surrealista. Quietismo e violência permanente: dois aspectos complementares de uma mesma posição. Como o surrealista se privou dos meios de realizar um empreendimento, sua atividade se reduz a impulsos no imediato. Reencontramos aqui, mais sombria e pesada, a moral gideana com a instantaneidade do ato gratuito. (Que é a Literatura?, p. 140).

5. O conceito de "contingente" é utilizado aqui no sentido de que os acontecimentos aparecem como imprevisíveis, o que parece encontrar explicação na intensificação das relações sociais e do desenvolvimento técnico provocada pela expansão capitalista. Assim Abbagnano define o termo "contingente" na Filosofia contemporânea:

Na filosofia contemporânea, sobretudo na francesa a partir da obra de Boutroux, A Contingência das Leis da Natureza (1874), o termo Contingente passou a ser sinônimo de "não-determinado", isto é, de livre e imprevisível; e designa especialmente o que de livre nesse sentido se encontra ou age no mundo natural. (...) O uso do termo "contingência" nesse sentido caracteriza as correntes do chamado indeterminismo contemporâneo: as doutrinas filosóficas que interpretam a natureza em termos de liberdade e de finalidade, isto é, em termos de espírito. A esse significado se reduz também o uso do termo que fez Sartre,

entendendo por Contingente o fato de a liberdade "não poder não existir". A Contingência é por isso a liberdade na relação do homem com o mundo (L'Être et le Néant, p. 567). (Abbagnano, N.: Dicionário de Filosofia, p. 186).

Esse aspecto de contingência dos acontecimentos encontra sua contrapartida, na Filosofia de Sartre, no dever que se impõe ao homem, concebido como essencialmente livre, de lhes atribuir sentido. E é justamente essa função de doador de sentido que vai ser mais exigida do homem, como indivíduo, com a expansão capitalista, que destrói as tradições nacionais, a memória coletiva de um povo. Assim Albérès define o homem como liberdade em Sartre:

Assim, o próprio modo de existência da consciência humana, existir somente como um reflexo que passeia sobre as coisas petrificadas para lhes dar um sentido, implica da parte do homem um esforço constante. Se ele se define como a possibilidade de dar uma significação às coisas, é toda atividade. Esta atividade, esta necessidade de escolher em cada minuto como vemos o mundo, constitui a liberdade. Uma tal liberdade contém, paradoxalmente, sua própria antinomia: somos livres de dar, não importa que sentido a não importa que coisa, mas somos obrigados a dar um sentido a alguma coisa, a pensar, a interpretar, a escolher. (Albérès, R. M.: Jean-Paul Sartre, col. Clássicos do Século XX, Ed. Itatiaia, p. 56).

6. Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. De temps en temps, on fait un total partiel, on dit: voilà trois ans que je voyage, trois ans que je suis à Bouville. Il n'y a pas de fin non plus: on ne quitte jamais une femme, un ami, une ville en une fois. Et puis tout se ressemble: Shanghai, Mos

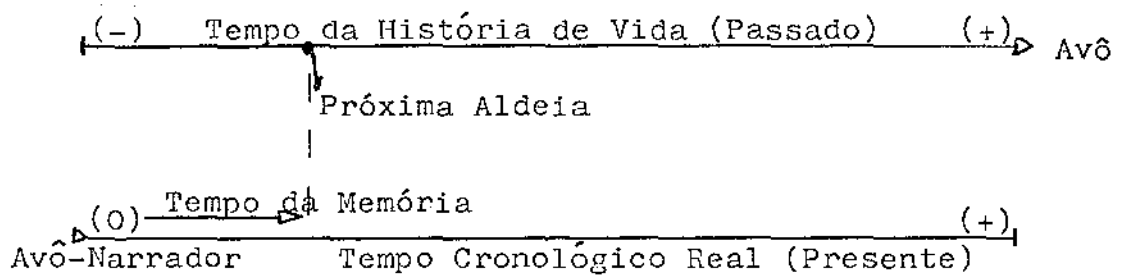
cou, Alger, au bout d'une quinzaine, c'est tout pareil. Par moments - rarement - on fait le point, on s'aperçoit qu'on s'est collé avec une femme, engagé dans une sale histoire. Le temps d'un éclair. Après ça, le défilé recommence, on se remet à faire l'addition des heures et des jours. Lundi, mardi, mercredi. Avril, mai, juin. 1924, 1925, 1926. (La Nausée, pp. 64 e 65).

7. Moi aussi, à ce compte, je pourrais me faire inviter chez les gens et ils se diraient entre eux que je suis un grand voyageur devant l'Éternel. Oui: les musulmans pissent accroupis; les sages-femmes hindoues utilisent, en guise d'ergotine, le verre pilé dans la bouse de vache; à Bornéo, quand une fille a ses règles, elle passe trois jours et trois nuits sur le toit de sa maison. J'ai vu à Venise des enterrements en gondole, à Séville les fêtes de la Semaine sainte, j'ai vu la Passion d'Oberammergau. (La Nausée, p. 103).

VIII - "A PRÓXIMA ALDEIA" E "PEQUENA FÁBULA": O Esvaziamento do Tempo e a Morte da Experiência em Kafka

"A PRÓXIMA ALDEIA"

Meu avô costumava dizer: "A vida é espantosamente curta. Para mim ela agora se contrai tanto na lembrança que eu por exemplo quase não compreendo como um jovem pode resolver ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que - totalmente descontados os incidentes desditosos - até o tempo de uma vida comum que transcorre feliz não seja nem de longe suficiente para uma cavalgada como essa.



O gráfico acima representa a relação entre os tempos em "A Próxima Aldeia". O tempo da história de vida é o tempo narrado, o tempo cronológico real é o tempo presente da narrativa. Supõe-se que o ponto onde termina o tempo da história é o mesmo ponto onde começa o tempo cronológico real do avô-narrador: no ponto (0) o avô deixa de viver para começar a narrar.

O gráfico mostra, ainda, que o tempo da história de vida se contrai na memória, representando em termos de tempo cronológico real o equivalente a uma ínfima parte da vida do avô, menos que o suficiente para cobrir o espaço, a cavalo, que leva até a próxima aldeia.

Há uma projeção mútua entre tempo e espaço: o tempo da vida rememorada é medido em termos do espaço que separa uma aldeia da outra, e o espaço reflete a insuficiência do tempo da memória medido em termos de tempo cronológico real.

Deve ser levado em consideração que o cavalo pode estar introduzindo um acelerador na relação tempo/espaco, permitindo perfazer o espaco que leva até a próxima aldeia em menos tempo do que se o jovem fizesse a viagem a pé, por exemplo. Entretanto, a vida comum se contrai de tal forma no tempo gasto na rememoração que o acelerador representado pelo cavalo vem apenas ressaltar a mediocridade dessa vida, da qual estão ausentes os incidentes desditosos.

Assim, se enquanto cavalga, o viajante, que conhece seu destino, a totalidade de sua vida, for narrando os fatos dessa vida que permaneceram em sua memória, o tempo gasto em sua narrativa não será suficiente para que vença o espaco que separa uma aldeia da outra.

Em "A Próxima Aldeia" há uma mimetização do ritmo da vida pela estrutura rítmica da narrativa.

Em sua narrativa, o avô inicialmente conclui de forma enfática, emite um juízo absoluto: "A vida é espantosamente curta.". O ponto ao final da frase introduz o silêncio que advém após a fala do sábio: o silêncio que convida à reflexão. Porém, é o próprio sábio, o suposto ancião experiente, quem expõe sua reflexão na frase seguinte, que ocupa o restante de sua narrativa e justifica a conclusão anterior.

A ausência de pontuação na segunda frase parece mimetizar o próprio ritmo da "vida comum que transcorre feliz", sem incidentes. Porém, os travessões, ao interromperem efetivamente o ritmo fluente da narrativa, alertam para a possibilidade de uma interrupção do ritmo sereno da "vida comum". Se ocorridos durante a viagem a caminho da próxima aldeia, os "incidentes desditosos" poderiam provocar um alongamento na memória, no tempo cronológico real necessário para a narrativa. Inversamente, a exclusão dos "incidentes desditosos" pode estar indicando a condição necessária para que a vida seja comum e transcorra feliz.

Porém, estabelecido pelo narrador que os tais "incidentes desditosos" estão "descontados", a ausência deles constituiu-se em um novo acelerador para a viagem ou, pelo menos, a

garantia de que ela não sofrerá interrupções. Tal fato volta a provocar o efeito evidenciador da mediocridade da "vida comum": o tempo cronológico real, gasto em sua rememoração, não é suficiente para perfazer o caminho que leva de uma aldeia à outra, mesmo que esse percurso seja feito a cavalo e haja uma garantia de que a viagem não sofrerá interrupções.

O momento da interrupção rítmica estabelece ainda uma inflexão temporal e reflexiva na narrativa do avô. A narrativa feita inicialmente em ordem progressiva, quando o avô descreve o movimento da vida do jovem que se encaminha para a próxima aldeia, após a interrupção sofre um refluxo regressivo que esclarece a referência anterior à memória e o "quase não compreender" afirmado pelo avô. A partir da consciência do fim, ou melhor, da quase-totalidade de sua própria vida (já que se supõe que ele ainda está vivo), o avô extrai-lhe o sentido final: o movimento da vida como fracasso para uma memória épica. E esse sentido final é revertido reflexivamente sobre a atitude do jovem, que inicia seu movimento de temporalização, à medida que compara o resultado final com o objetivo inicial para julgar a avidez de futuro do jovem à luz do fim.

O esclarecimento da "quase não compreensão" do avô a respeito da atitude do jovem será feito com base no trecho abaixo citado de O Tempo no Romance, em que Jean Pouillon comenta o herói kafkiano:

(em Kafka) encontramos esta presença total de um ser que, apesar de penetrado a fundo, não se vê contudo "psicanalizado", pois sua qualidade de sujeito é sempre respeitada. (...) quando os seus heróis dizem "eu" e procuram compreender-se, eles se encontram com relação a si mesmos numa situação bastante peculiar: não se acham no gozo de si mesmos, como acontece na consciência imediata; não se conhecem evidentemente como um outro, não se refletem total e imparcialmente, pois sua interrogação continua sempre angustiada e de ordem moral; não se "psicanalizam", constituindo, no

entanto, para si mesmos um quase objeto de que frequentemente eles próprios se espantam. (pp. 99 e 100).

O julgamento do avô, sua "quase não compreensão", é angustiado porque fundado em um quase-conhecimento que possui de si próprio e que projeta sobre o jovem. Esse conhecimento não pode ser nunca completamente objetivo, pois, ele não pode assumir o ponto de vista do outro para se ver de fora, continua preso afetivamente ao seu passado, à sua experiência vivida, a respeito da qual, entretanto, tem que se decidir, deve atribuir sentido. Essa "quase não compreensão" parece revelar que algo longínquo ainda ressoa em sua memória que se contrai: sua própria juventude quando, também ávido por atingir a próxima aldeia, agiu tal como o jovem, que, no tempo em que narra, contempla e julga. Na memória que se desvanece, porém não ao ponto de se apagar por completo, o avô-narrador ainda retém a vaga lembrança de seus desejos de juventude e projeta sobre o jovem o julgamento que faz, a partir da consciência do fim, sobre a alienação desses desejos.

Porém, o neto-narrador ao retransmitir a narrativa do avô, e portanto reiterá-la, assegura objetividade à sua mensagem: o tempo da história de vida se esvazia visto a partir da consciência do fim, contrai-se na memória, e forma uma imagem paralisada e recorrente entre as gerações, da qual estão ausentes experiências que possam estimular o ouvinte e sugerir continuidades para as situações vividas por ele.

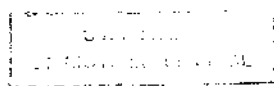
A questão do esvaziamento do tempo em "A Próxima Aldeia" pode ainda ser considerada a partir da utilização do imperfeito pelo neto quando retransmite a narrativa do avô ("Meu avô costumava dizer"). Esse tempo verbal indica um fato passado que ressoa ainda em sua memória no presente, ou seja, indica a presentificação, através da memória, da narrativa do avô. Desse imperfeito desprendem-se os três ék-stasis temporais: o presente no qual se rememora a experiência transmitida pelo avô, o passado em que o avô narrou e o futuro do ouvinte ou do próprio narrador, que pode estar narrando para si mesmo.

Nos termos de Walter Benjamin (in: "O Narrador"), a

experiência narrada "visa fazer uma sugestão sobre a continua
ção de uma história" (p. 200). A história presente do ouvinte
que, situado diante de um impasse que o angustia, recorre à ex
periência do outro para prosseguir em seu curso, projetar-se
em seu futuro. Porém, na narrativa de Kafka revela-se o anti-
-Benjamin, pois a experiência que o narrador transmite apenas
diz que a experiência está morta, não vale à pena projetar-se
no futuro, prosseguir no curso da história. Embora a narrativa
inclua os três ék-stasis temporais, o que ela retransmite en
tre as gerações é esse eterno-retorno do homem condenado a uma
vida angustiada e malograda, vista como um caminho fadado à in
conclusão e ao desvanecimento para a memória, que se cristali
za numa imagem paralisada do tempo. Nas palavras de Günther
Anders:

A vida de quem chega permanentemente para
nunca chegar de verdade é, como a de Cristo, a todo
instante, uma "pré-vida", preparação para a outra,
a "verdadeira"; visto que essa preparação é inútil,
a vida consiste numa repetição permanente e inútil.
Onde só há repetição, não há progresso do tempo. To
das as situações dos romances de Kafka são, de fato,
imagens paralisadas. Na verdade, o ponteiro de segun
dos do desespero corre incessante e em alta veloci
dade no seu relógio, mas o dos minutos está quebra
do e o das horas parado. (Kafka: Pró e Contra, p.
39).

Podemos ainda considerar, num outro sentido possível
dessa narrativa, uma insuficiência real do tempo de uma vida
para concluir a viagem, que, metaforicamente, poderia ser as
sociada a uma idéia ou a um valor que o homem projeta realizar.
Mesmo descontados os "incidentes desditosos", que poderiam pro
vocar uma perda do tempo real da vida empregada na realização
do objetivo - a viagem -, esse objetivo é por princípio irrea
lizável, como vaticina o ancião. Pois, a partir de seu conhe
cimento da vida, conclui que o fim posto pelo homem está sem
pre além do tempo, por isso não se pode realizá-lo.



"PEQUENA FÁBULA" (Kafka)

"Ah", disse o rato, "o mundo torna-se cada dia mais estreito. A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via à distância, à direita e à esquerda, as paredes, mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra, que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para onde eu corro". - "Você só precisa mudar de direção", disse o gato e devorou-o.

Em "Pequena Fábula", um narrador utilizando-se do pretérito perfeito ("disse o rato"/"disse o gato") conta uma fábula na qual introduz um rato e um gato. O primeiro faz uma lamentação sobre a vida. O segundo, que aparece casualmente pois a lamentação não lhe é especificamente dirigida, devora o rato ao lhe responder. O uso do pretérito perfeito pelo narrador define que ele conta uma história totalmente concluída no passado.

A primeira frase do rato, tal como a primeira frase do avô de "A Próxima Aldeia", emite um juízo conclusivo: "Ah, o mundo torna-se cada dia mais estreito.". O emprego do tempo presente revela a essência última da vida para quem a vive: movimento sempre inconcluso, cujos limites - as possibilidades para o sujeito que se temporaliza - se estreitam.

A segunda frase do rato descreve esse movimento que desemboca na morte. Nela alternam-se tempos verbais. Inicialmente é utilizado o imperfeito, quando o rato fala de seu passado e diz sentir medo diante da vastidão do mundo. A esse imperfeito mescla-se o gerúndio ("continuava correndo"), que proporciona uma impressão de movimento contínuo no passado e, ao mesmo tempo, de desvanecimento da vastidão do mundo que vai sendo deixado para trás. Essa impressão se acentua à medida que são visualizadas as paredes, que delimitam suas possibilidades no mundo e apontam para um sentido. Nesse movimento há uma inflexão do medo para a fugacidade e um desembocar no presente. O tempo presente é introduzido a partir da visualização

da proximidade do fim: a ratoeira, que, colocada no ponto onde convergem as paredes, representa a morte e a totalidade de sentido que esta encerra. No presente há nova inflexão da felicidade para a sensação de fugacidade da vida que se esvai. Ao adentrar no último quarto ou período de sua vida - imagem que projeta tempo no espaço e vice-versa -, o rato conclui seu lamento. Pois, nesse momento, a morte lhe chega, casualmente, através do gato, antes que ele atinja a ratoeira. O emprego do presente pelo rato define o momento em que faz seu lamento: quando atinge o último quarto e está na iminência de ser devorado pelo gato.

A terceira frase de "Pequena Fábula", o conselho dado pelo gato, também está no tempo presente. Porém, o conselho do gato revela-se inútil. Pois, se a mudança de direção proposta significar memorização e interrupção de movimento, simplesmente facilitará a ação do gato para devorar o rato. Se significar reversão real do tempo, está propondo ao rato uma (im)possibilidade: a mudança do sentido de sua vida a partir da reversão do tempo vivido. Mesmo que isso fosse possível, o gato poderia correr mais depressa. Assim, o conselho do gato, que coincide com o ato de devorar o rato, se nega a si próprio e expressa, através dessa negação, a irreversibilidade do tempo. O rato está preso em uma situação sem saídas, e a descrição de seu movimento, feita no lamento, é a de um tempo vazio: nenhuma experiência concreta é transmitida.

O conselho e a ação efetiva do gato surgem como contingências que revelam ao rato e ao leitor, para quem a história é retransmitida através da fala do narrador, a irreversibilidade do tempo e o inacabamento essencial da vida. Pois, embora o rato preveja e anteveja a ratoeira, seu fim, a morte acaba por arrebatá-lo antes que possa extrair de sua vida seu sentido final.

Jean Pouillon (in: O Tempo no Romance) ao se referir ao acontecimento inesperado afirma, na linha do método Progressivo-Regressivo utilizado por Sartre (in: Questão de Método, O Idiota da Família, etc), que, ao ser remetido a toda a série temporal dos aparecimentos da personagem, ao mesmo tempo em

que esse inesperado é esclarecido pela série também ajuda a compreender melhor essa personagem. Nesse sentido, a morte, último acontecimento inesperado, apenas casualmente permite uma compreensão definitiva sobre a personagem, à medida que encerra seu movimento temporal, seu vir-a-ser:

O personagem desvenda-se gradativamente, vale dizer: ele se desvenda inteiramente no conjunto da série dos aparecimentos, muito mais do que num único aparecimento. E um só nos há de parecer singularmente revelador quando, justamente, nos remeter a toda a série e não apenas a um outro. Podemos apontar o significado do inesperado; parece-nos de início desnorteante, mas justamente por nos lembrar tudo o que veio antes, por nos levar a confrontá-lo com tudo isto e dizer em seguida: sim, é exatamente o mesmo e agora o compreendo melhor. Na verdade, é o que acontece com cada apresentação, embora de maneira mais ou menos nítida. Por outro lado, entretanto, esta série de aparecimentos fica sempre aberta: outros poderão vir a seguir e a própria morte só a encerra arbitrariamente; como diz Heidegger, embora estejamos sempre suficientemente velhos para morrer, nunca o estamos bastante para não podermos viver mais um pouco. Por conseguinte, esse referimento constitui propriamente um referimento ao infinito; neste sentido, representa uma sugestão que nos reporta a alguma coisa jamais inteiramente dada. (pp. 95 e 96).

Em "Pequena Fábula" a casualidade da morte vem pôr fim à descrição de um tempo vazio: não há ação concreta do rato, mas apenas um movimento em que se alternam estados emocionais que acompanham a visualização de um espaço que se estremata, onde apenas a ratoeira se fixa em seu final. Por ser esse movimento vazio de experiências, não há compreensão possível, pois nenhum sentido pode ser realizado sem que haja a ação concreta do rato.

Se transpusermos o rato kafkiano para os termos de

Walter Benjamin, apenas a morte na ratoeira abriria a possibilidade para que esse rato, moribundo, pudesse rememorar as imagens de sua vida e assim atribuir-lhe sentido. Pois, Benjamin atribui à morte, enquanto episódio público, a origem da narrativa tradicional:

é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida - e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. ("O Narrador", pp. 207 e 208).

Porém, o rato kafkiano não possui essa autoridade. A morte na goela do gato, que lhe arrebatava a vida de forma imediata e inesperada, vem apenas reiterar a impossibilidade de um "balanço final", que se converteria em Sabedoria e em narrativa. Pois, o que Kafka nos faz ver através de seu rato é a vida como movimento vazio no qual ondulam sentimentos evanescentes, o que representa exatamente a morte de uma experiência transmissível.

Assim, a morte coincide com a alienação final e absoluta do rato, privado do conhecimento do sentido de sua própria vida. Tampouco o narrador pode conhecê-lo, pois ele sabe tanto quanto o rato, ou seja, nada sabe, e transmite em sua narrativa sua própria insciência e a insciência da personagem.

Tanto em "Pequena Fábula" quanto em "A Próxima Aldeia", onde os "acontecimentos desditosos são totalmente descontados", ao mesmo tempo em que a vida se revela como movimento, desse movimento está ausente o Maravilhoso, o Canto das Sereias, mito contra o qual Odisseu trava sua batalha para realizar a Virtude e transformar a vida em epopéia, Experiência digna de ser

narrada para uma coletividade¹. Embora haja um movimento tempo-
ral da vida tanto em "A Próxima Aldeia" quanto em "Pequena Fá-
bula", esse movimento, que abrange uma dinâmica dos três ék-sta-
sis temporais, é, entretanto, esvaziado e transformado em ima-
gem paralisada, recorrente entre as gerações em "A Próxima Al-
deia" e entre o público que ouve a "Pequena Fábula". A condi-
ção que determina o esvaziamento do tempo é a impossibilidade
para a realização da experiência transmissível.

A partir dos comentários tecidos a respeito das re-
lações de tempo em "A Próxima Aldeia", tentarei estabelecer a
relação entre a viagem enquanto caminho aberto para o jovem e
a posição do ancião, que o percorre contemplativamente a par-
tir da consciência do fim: a ida como um irrealizável, uma
"paixão inútil" na terminologia do Existencialismo sartreano,
e a posição do narrador, cuja perspectiva é a do homem vivido
que, entretanto, não tem histórias para contar, é um antinar-
rador, conforme definido nos termos de Benjamin.

Na primeira ponta do movimento, o caminho que leva
de uma aldeia à outra, mesmo que dele estejam descontados os
"incidentes desditosos", está fadado à inconclusão pelo viajan-
te, pois, o tempo de uma vida não é suficiente para perfazê-lo.

Segundo Günther Anders, o conceito de existente em
Kafka é definido pelo Eu condicionado e vinculado a um mundo.
Porém, o que Kafka descreve, na verdade, é o não-existente, ou
seja, o Eu que não pertence e que se angustia no esforço de ser
aceito pelo mundo (Kafka: Pró e Contra, p. 25). Entretanto,
como Kafka não pode negar que de alguma forma o Eu está no mun-
do, ele resolve a contradição ao temporalizá-lo enquanto exis-
tente, assim torna-o "não-ser-ainda" ou "não-ser-mais", e a vi-
da é considerada como o caminho no qual o Eu se movimenta, se
temporaliza:

cada novo dia traz novo compromisso que desvia do ru-
mo; este, por sua vez, leva a novo compromisso e as-
sim se chega - embora sempre correndo - sempre atra-
sado (...) cada passo significa o abandono de numero-
sos outros passos. (Kafka: Pró e Contra, p. 28)

Assim, em "A Próxima Aldeia", como também em "Peque na Fábula", a vida do Eu é um movimento inconcluso que, ao prosseguir em sua temporalização, exerce um efeito de desvanecimento sobre o que vai deixando para trás. Na posição de observador, o narrador "quase não compreende" como o jovem, que "não-é-ainda", pode reproduzir com avidez a caminhada da vida, eterno-retorno entre as gerações.

A definição dada por Anders do existente kafkiano, como temporalidade que busca pertencer ao mundo, aproxima Kafka do Existencialismo de Jean-Paul Sartre, que assim define a realidade humana nas linhas finais de O Ser e o Nada:

Chaque réalité humaine est à fois projet direct de métamorphoser son propre Pour-soi en En-soi-Pour-soi et projet d'appropriation du monde comme totalité d'être-en-soi, sous les espèces d'une qualité fondamentale. Toute réalité humaine est une passion, en ce qu'elle projette de se perdre pour fonder l'être et pour constituer du même coup l'En-soi qui échappe à la contingence en étant son propre fondement, l'Ens causa sui que les religions momment Dieu. Ainsi la passion de l'homme est-elle inverse de celle du Christ, car l'homme se perd en tant qu'homme pour que Dieu naisse. Mais l'idée de Dieu est contradictoire et nous nous perdons en vain; l'homme est une passion inutile. (L'Être et le Néant, pp. 707 e 708).

O homem se perde no mundo na busca de fundar seu ser. Temporaliza-se através de seus projetos para realizar esse ser. Porém, o homem sartreano não pode constituir-se em ser e, tal como o homem kafkiano, apenas pode ser um "não-ser-mais" (seu passado) ou um "não-ser-ainda" (seu futuro)².

Em Kafka, o jovem deseja ser o "viajante-que-alcança-a-próxima-aldeia", modificando-se através da realização desse projeto, que se torna essencial na constituição de seu ser. Porém, em seu caminho podem multiplicar-se as dificuldades (os "acontecimentos desditosos") e o jovem pode perder de vista seu

objeto ou, mesmo que consiga atingi-lo - mesmo que sejam "descontados os incidentes desditosos" -, uma nova cisão faz malograr a paixão do jovem: o objeto real - a próxima aldeia - não é aquele que havia posto como objeto ideal. Pois, em sua experiência enquanto é vivida, o jovem não pode estar-na-aldeia e contemplar seu ser-que-está-na-aldeia ou agir e imaginar-se a agir, a menos que a ação seja premeditada, o que significa representar-se em situação. Mas, mergulhado na ação, o jovem possui apenas uma consciência imediata de que está na aldeia. Nessa situação, surgirão novos obstáculos frente aos quais deverá fazer novas escolhas, a próxima aldeia se desvanece como o lugar onde o sujeito realizaria seu objeto ideal, converte-se em um irrealizável³.

Na segunda ponta do movimento, toma-se a viagem a partir da consciência do fim. O ancião se coloca na posição de narrador de sua própria vida, convertida em uma antiepopéia, já que não é nada mais que uma vida comum. Esse anti-Odisseu afirma que todo o tempo dessa vida, contraído na memória, não é suficiente nem mesmo para percorrer o espaço que leva de uma aldeia à outra, onde o jovem vai perder toda a sua vida na inútil tentativa de alcançá-la. Esse ancião não tem histórias para contar, ele é a negação da definição do narrador tradicional dada por Benjamin: "é o homem que (não) poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida." ("O Narrador", p. 221).

Unindo as duas pontas do movimento, o ancião entrega-se a uma atitude de resignação diante da vida, cujo saldo, por experiência própria, está fadado a ser uma "paixão inútil".

Para Benjamin, ao fazer com que o leitor penetre no domínio do esquecimento: ausência de memória e deficiência do sentido, Kafka ganha extraordinária modernidade, sendo considerado pelo crítico alemão "o maior narrador moderno" (referência extraída de Gagnebin, Jeanne Marie: Prefácio às Obras Escolhidas de Walter Benjamin, vol. I).

Benjamin, em seu texto sobre Kafka ("Franz Kafka: A Propósito do Décimo Aniversário de sua Morte"), narra a seguinte história:

Conta-se que numa aldeia hassídica alguns judeus estavam sentados numa pobre estalagem, num sábado à noite. Eram todos residentes do lugar, menos um desconhecido, de aspecto miserável, mal vestido, escondido num canto escuro, nos fundos. Conversava-se aqui e ali. Num certo momento, alguém se lembrou de perguntar o que cada um desejaria, se um único desejo pudesse ser atendido. Um queria dinheiro, outro um genro, outro uma nova banca de carpinteiro, e assim por diante. Depois de todos falarem, restava apenas o mendigo, em seu canto escuro. Interrogado, ele respondeu, com alguma relutância: "Gostaria de ser um rei poderoso, governando um vasto país, e que uma noite, ao dormir em meu palácio, um exército inimigo invadisse o meu reino, e que antes do nascer do dia os cavaleiros tivessem entrado em meu castelo, sem encontrar resistência, e que acordando assustado eu não tivesse tempo de me vestir, e com uma simples camisa no corpo eu fosse obrigado a fugir, perseguido sem parar, dia e noite, por montes, vales e florestas, até chegar a este banco, neste canto, são e salvo. É o meu desejo". Os outros se entreolharam sem entender. "- E o que você ganharia com isso?" perguntaram. "- Uma camisa", foi a resposta. (pp. 159 e 160).

Mais adiante, no mesmo texto, Benjamin comenta o conto judeu, comparando o mendigo ao ancião de "A Próxima Aldeia":

O mendigo é um irmão desse velho. Em sua "vida normal e sem imprevistos" ele não encontra tempo para um só desejo, mas na vida anormal e cheia de imprevistos da fuga, que ele fantasia em sua história, ele renuncia a qualquer desejo e troca pela sua realização. (ob. cit., p. 160).

Eu diria antes que o mendigo do conto judeu, se realizado seu desejo, se transformaria no modelo exemplar do nar

rador tradicional, conforme definido pelo próprio Benjamin em "O Narrador", pois, para ele, os acontecimentos desditosos preencheriam o tempo da vida com experiências. O mendigo-narrador troca a vida serena que se contrai na memória pela vida atribulada, na qual acaba por perder tudo o que ganha, mas conquista um bem maior: a velhice como riqueza de experiências. Assim, ele poderá se deixar levar pela duração infinita de sua memória, depositária de suas experiências e presentificadora dos acontecimentos que foram vividos atribuladamente, que, por estar imediatamente envolvido neles, não os pode contemplar com o devido cuidado e prazer, bens que lhe podem ser propiciados pela narração.

Na vida do ancião de "A Próxima Aldeia", a viagem não se realiza como Experiência, pois o tempo gasto na narração dessa vida sequer daria para percorrer o espaço que leva de uma aldeia à outra. O velho ata as duas pontas da vida e declara: enquanto vivida, o maravilhoso, o objeto ideal, representado pela Próxima Aldeia, não se realiza; a partir da consciência do fim, todo o tempo dessa vida comum, contraído na memória, ao ser narrado e medido em termos de tempo cronológico real, é insuficiente para cobrir o espaço da viagem irrealizável até a Próxima Aldeia, mesmo supondo-se que a viagem tenha ocupado apenas uma ínfima parte da vida, enquanto vivida no presente.

Assim Benjamin define o narrador tradicional:

O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. ("O Narrador", p. 221).

As atribuições sofridas pelo mendigo do conto judeu possibilitam que lhe seja atribuído o título de narrador: ele está apto a dar conselhos, sua Experiência lhe permite narrar continuidades a muitas outras histórias. O ancião de Kafka, porém, sabe contar apenas um provérbio, no qual une as duas pontas de uma vida vazia. Nada mais é capaz de fazer do que desencorajar o jovem em sua busca, como um pai pequeno-burguês, superprotetor, acostumado à segurança e a um tempo esvaziado de verdadeiros atos, incidentes e rupturas que podem se converter em Experiência.

Na verdade, apenas os "incidentes desditosos" poderiam converter uma vida em Experiência. E o verdadeiro narrador tem uma vida repleta de experiências, da qual tudo é digno de ser preservado pela memória.

Supondo-se que metaforicamente a viagem a que se refere o ancião de Kafka seja a própria vida, ou ainda, para que fosse percorrido o espaço que separa uma aldeia da outra fosse necessário o tempo equivalente ao de uma vida - metáfora fundada na imagem do caminho, que constitui a relação de semelhança entre a viagem e a vida que se temporaliza -, se ocorridos de fato os tais "incidentes desditosos", a perda no tempo cronológico, devido às casualidades do trajeto, seria compensado, na rememoração, por um alongamento na duração do sujeito que narra, e ambos os tempos - o vivido e o rememorado -, projetados sobre o eixo do tempo cronológico, poderiam ser equivalentes.

Pode-se concluir afirmando que se fosse permitido ao narrador viver outra vida, todo o seu tempo novamente vivido seria plenamente ocupado com a rememoração das experiências de sua vida anterior. Ou, se o espaço que separa uma aldeia da outra levasse para ser percorrido um tempo equivalente à vida que viveu, ele poderia tranquilamente viajar de uma aldeia à outra rememorando sua vida passada; chegaria ao seu destino exatamente no ponto em que, em sua narrativa, partisse de sua aldeia de origem para a viagem.

Porém, os "incidentes desditosos" que transformariam o ancião em sábio, depositário de uma Experiência, e a vida em

narrativa estão excluídos das histórias de Kafka. O narrador de Kafka é a negação do narrador tradicional do qual fala Walter Benjamin, sua vida medíocre é antiépica. Nela não cantaram as Sereias, e com elas silenciou o maravilhoso, a experiência vivida não se tornou episódio heróico, mas caiu no esquecimento, contraiu-se na memória. E o inacabamento essencial da narrativa tradicional, que supõe uma memória infinita⁴, é suprimido em Kafka pelo desvanecimento da experiência vivida, que cai no esquecimento. Incorpora-se à experiência do ouvinte/leitor não uma história na qual ele possa imprimir sua marca pessoal, mas condensa-se na descrição de um acontecimento como em "Pequena Fábula", ou no comentário de um acontecimento como em "A Próxima Aldeia", uma moral da história que transmite como experiência um conhecimento da vida como de um movimento angustiado e vazio. E a própria condensação da experiência transmissível reflete o silêncio em que cai a vida na memória do narrador.

Quando J. Paulhan recusa Melancholia⁵, primeiro romance de Sartre, para a Nouvelle Revue Française (N.R.F.) - depois aceito pela Gallimard sob a condição da mudança do título para La Nausée -, Sartre escreve em uma carta a Simone de Beauvoir que Paulhan lhe colocou a seguinte questão:

Connaissez-vous Kafka? Malgré les différences, je ne vois que Kafka à qui je puisse comparer cela dans la littérature moderne. (Raillard, Georges: La Nausée de J.-P. Sartre, p. 33, Poche Critique, Classiques Hachette, trecho extraído de La Force de l'Âge, pp. 292 e 293, de Simone de Beauvoir).

O que assemelha A Náusea às narrativas de Kafka, em particular a "A Próxima Aldeia", é uma perda do sentido da grandeza dos fatos humanos e uma evanescência da memória. O homem vivido, Roquentin ou o avô, não acumularam experiências, não têm histórias para contar; o fim posto subjetivamente e em direção ao qual o homem se projeta, temporalizando-se, a aventura e os momentos perfeitos ou a próxima aldeia, são irrealizáveis. A narrativa de uma vida inteira é insuficiente para cobrir o

espaço que leva à próxima aldeia, e a experiência vivida, que poderia se converter em aventura, se desvanece quando Roquentin contempla os postais que lembram os lugares por onde viajou.

Porém, enquanto A Náusea denuncia como hipócrita, de má-fé, a imagem que uma sociedade faz de si mesma através de seus discursos e de seus sistemas de representação, que visam dissimular a mediocridade da experiência vivida e a própria gratuidade dos sentidos postos pelo homem no mundo. Kafka se detém, em "A Próxima Aldeia", na denúncia do fracasso de toda vida através da linguagem comum do velho, que submete a um golpe de luz e, diferente da narrativa tradicional que era incorporada de forma imediata pela consciência do ouvinte, exige a reflexão do ouvinte/leitor.

Esse esvaziamento da memória se enraíza em uma queda no valor atribuído à dimensão de eternidade que integrava o mundo Antigo e Medieval, que resulta das transformações histórico-sociais. A dimensão do eterno dá lugar à História, em relação à qual deve ser interpretada a verdade em diferentes épocas e em diferentes culturas.

Assim Hans Meyerhoff analisa a transformação no sentido do tempo para o homem moderno:

A tecnologia abreviou grandemente a própria perspectiva de tempo do homem e, ao alargar seu domínio sobre o "espaço físico", confinou-o também crescentemente ao "espaço mental" e "emocional" do presente momentâneo destituído de continuidade e relações significativas com passado e futuro. (O Tempo na Literatura, p. 97).

No mundo moderno, onde se alarga o espaço, contrai-se o tempo e as relações sociais passam a ser infinitamente mediadas, "o valor do homem é invariavelmente medido muito mais pelo que ele fez ou é capaz de fazer do que pelo que é." (Hans Meyerhoff, ob. cit., pp. 100 e 101), ou seja, o próprio homem adquire um valor instrumental.

Essas transformações históricas vão se refletir, no

início do período moderno, na morte da narrativa de tradição oral e na ascensão do romance, essencialmente vinculado ao livro, cuja origem está no indivíduo isolado, que não adquiriu experiências das quais possa falar exemplarmente. Dessa questão, como vimos, trata Walter Benjamin em "O Narrador". Porém, quando Benjamin fala sobre o romance, toma como referência o romance clássico, para o fim do qual era canalizada a ansieda de do leitor, quando lhe seria revelado o destino do herói. No herói do romance, o leitor, isolado em um mundo que se transforma em um ritmo cada vez mais acelerado e que nega a possi bilidade de um conhecimento estável, projeta seu desejo de encontrar um destino para a sua própria vida.

Os textos de Kafka aqui discutidos como também A Náusea refletem um mundo onde se exacerbam essas tendências históricas, que conduzem a um completo esfacelamento da dimensão de eternidade, marcando o homem moderno pelo sentimento de melancolia frente à transitoriedade dos valores e dos sentidos do mundo. Pois, ele próprio recai na condição de instrumento diante das necessidades postas pelas transformações técnicas, cujo sentido lhe escapa.

Em A Náusea, Roquentin admite que talvez haja ainda um meio de salvação para a dimensão de eterno na existência através da concreção de uma forma artística, um livro de aventuras. A aventura é algo que não pode existir na realidade imediata da experiência vivida, mas somente às custas de seu falseamento. Pois, a aventura é a essência de uma construção intencional que se cristaliza em uma forma rígida, na qual nada há de gratuito e o herói parece estar sempre consciente de fruir sua vivência. E a partir da forma artística, seu criador pode salvar sua existência da gratuidade e da morte através do outro, seu público leitor, enquanto perdurar para este a essência incorporada nessa forma. Assim Hans Meyerhoff define, em O Tempo na Literatura, a qualidade intemporal que possui a obra de arte:

A obra de arte captura essências na experiência, é uma fonte permanente, sem tempo, para a

captura dessas essências. Assim, pode-se dizer que o objeto artístico perdura sem data, enquanto perdurarem as qualidades incorporadas nele, e os eus reconstruídos na obra de arte e através dela têm uma qualidade intemporal. (pp. 50 e 51).

Em Que é a Literatura? (p. 30), ao se referir ao papel do poeta e do prosador na sociedade moderna, utilitária, Sartre reconhece uma dialética entre o êxito e o fracasso. Nessa sociedade, o homem continua sendo apresentado como o fim absoluto, porém, alcançando êxito em seu empreendimento, ele se perde, aliena-se ao utilitarismo. É apenas o fracasso que o irá devolver a si mesmo, lhe possibilitará uma consciência reflexiva sobre sua condição. E o fracasso é ao mesmo tempo contestação e apropriação desse universo. Contesta em sua condição de vencido, mas apropria-se do mundo como instrumental do fracasso, que assim se humaniza ao servir ao homem por seu coeficiente de adversidade.

Essa reflexão de Sartre pode ajudar a esclarecer nossa compreensão de "A Próxima Aldeia". Nesse texto de Kafka, embora a vida seja comum e feliz, não é através do êxito que o ancião se apropria do mundo, pois de sua vida estão ausentes os grandes fatos humanos, as experiências exemplares, e quase nada lhe restará na memória. É através do fracasso de sua experiência que o velho se apropria do mundo. O mundo, onde perde a visão da própria finalidade, é para ele instrumento do fracasso. E é em sua condição de vencido, possuidor de uma memória esvaziada, que vai contestar a atitude do jovem, em que visualiza a reprodução de seu próprio fracasso. E o fracasso se reproduz para o neto, que retransmite a mesma narrativa. Assim, pode-se dizer que para a ótica do autor-implícito de "A Próxima Aldeia", a vida não vale a pena ser vivida com impetuosidade, pois é o eterno-retorno do fracasso.

Assim, "A Próxima Aldeia", como a narrativa de uma antiexperiência, se constitui em uma imagem temporal recorrente, porém paralisada. Aqui nos remetemos à questão da linguagem imagética em Kafka, analisada por Günther Anders em Kafka: Pró e Contra.

Para Anders, o ponto de partida de Kafka está em uma linguagem comum, da qual ele toma ao pé da letra as palavras metafóricas, as imagens de senso comum, submetendo-as, entre tanto, a um golpe de luz. Dessa forma, elas recuperam essências da realidade, ao mesmo tempo em que se confirma a credibilidade da verdade extraída do senso comum. "A voz do povo não mente" é a nova imagem que pode ser tomada como conclusão.

A retransmissão pelo neto da narrativa do avô, per tencente a uma linguagem comum, atua como um "golpe de luz" sobre a imagem em que o ancião une as duas pontas da vida e transmite seu fracasso, pois, ao confirmá-la, também a consti ti tui como uma verdade essencial da realidade.

A narrativa tradicional, como vimos, permitia uma multiplicidade de sentidos devido à sua abertura original: não apresentava explicações e assim podia ser incorporada à expe riência pessoal de cada membro da comunidade. E sua compreensão estava fundada em um contexto social comum, dispensando a me diação da reflexão. A narrativa de Kafka, embora parta de ima gens que também têm origem em um contexto comum, adquire uma multiplicidade de sentidos derivada exatamente da perda do sen tido de sua realidade pelo indivíduo. O indivíduo está isolado, recorre à reflexão para interpretar o mundo e escolher sua po sição nele, se angustia frente às suas possibilidades e, ao final, frustra seus objetivos, sua vida se contrai na memória, tem a impressão de que viveu em vão. E o que empresta ao nar rador original de "A Próxima Aldeia", o avô, o estilo elevado e coisificante é sua (anti)experiência particular, marcada pa radoxalmente pela contração da vida na memória. A ausência de experiências em sua narrativa transmite a morte da experiência.

NOTAS:

1. A narrativa homérica do regresso de Odisseu a Ítaca é analisada como modelo da narrativa tradicional no capítulo II deste trabalho, a partir da p. 19.

2. Os conceitos de ser para-si ou consciência humana e ser em-si estão definidos no capítulo IV deste trabalho, a partir da p. 40. A idéia sartreana do homem como temporalidade que busca fundar seu ser está definida a partir da p. 49 (capítulo IV).

3. A referência para esta análise é o conceito de irrealizável em Sartre, definido, com base em Diário de uma Guerra Estranha, no capítulo VI deste trabalho, a partir da p. 94.

4. Sobre o inacabamento essencial da narrativa tradicional ver p. 20, capítulo II deste trabalho.

5. O sentido de Melancholia, título original de A Náusea, é discutido a partir da p. 119, capítulo VII deste trabalho.

IX - O ROMANCE DE SITUAÇÕES DE JOHN DOS PASSOS

No ensaio "A Propósito de John dos Passos e de 1919", publicado em Situações I, Sartre considera "Dos Passos o maior escritor do nosso tempo." (p. 23). Por que Dos Passos?

Porque a construção formal de 1919 caracteriza-se como romance típico para a expressão concreta da Filosofia existencial de Sartre, à medida que incorpora um princípio fundamental dessa Filosofia: "A existência precede a essência". Pois, as personagens de 1919 vão se constituindo no tempo ao serem "apresentadas" em situação. Situação que tem como acontecimento de fundo a entrada dos Estados Unidos na I Guerra Mundial.

A técnica narrativa de Dos Passos - que influencia Sartre na construção de Sursis - é denominada por Albérès em Histoire du Roman Moderne como "realismo objetivo", pois procura suprimir intervenções de autor sobre o universo narrado e a função do narrador é apenas a de mostrar, no tempo, a conduta das personagens. Essas personagens geralmente são seres primitivos, nas quais a consciência reflexiva é pouco desenvolvida, assim "comme le 'monteur' du cinéma, le romancier ne s'exprime plus que par le choix des scènes. Mais il ne leur prête plus sa voix." (Histoire du Roman Moderne, p. 343).

Prossegue Albérès na caracterização da técnica do realismo objetivo de Dos Passos e de outros romancistas americanos, influenciada pela técnica cinematográfica:

Les romanciers américains nous donnent non pas les sentiments ou les pensées de leurs personnages, mais la description objective de leurs actes, la sténographie de leurs discours, bref, le procès-verbal de leurs "conduites" devant une situation donnée. (ob. cit., p. 344).

Jean Pouillon (in: O Tempo no Romance) ajuda a esclarecer a idéia de objetividade na narrativa de Dos Passos. Para esse autor, Dos Passos cria uma defasagem entre o narrador e as personagens, garantindo assim a objetividade da narrativa.

Pois, o narrador não se identifica com a personagem, ele narra em terceira pessoa, e não intercede qualificando, julgando ou antecipando sua ação e seus caracteres. Seu ponto de vista sobre o universo narrado se limita a "apresentar" as personagens, centralizando nelas a perspectiva desse universo. Assim, faz com que apareça um complexo sujeito-mundo ao qual o Existencialismo dá o nome de situação: vemos as personagens atuarem no mundo temporalizando-se e revelando a estrutura contingente da temporalidade: cada aparecimento da personagem remete a outros aparecimentos de seu passado ou ao que ela projeta realizar no futuro. E esses aparecimentos se ligam uns aos outros a partir de um sentimento ou de uma idéia e vão constituindo o sentido da ação, dado no presente pela personagem que os vive. E assim vão se definindo os caracteres da personagem, sua essência. Dessa forma, as condutas apresentadas em 1919 tornam-se imediatamente significativas, à medida que o narrador as revela na condição de vir-a-ser, ao apresentá-las no tempo. Nas palavras de Pouillon:

O personagem desvenda-se gradativamente, vale dizer: ele se desvenda inteiramente no conjunto da série dos aparecimentos, muito mais do que num único aparecimento. E um só nos há de parecer singularmente revelador quando, justamente, nos remeter a toda a série e não apenas a um outro. Podemos apontar o significado do inesperado; parece-nos de início desnorteante, mas justamente por nos lembrar tudo o que veio antes, por nos levar a confrontá-lo com tudo isto e dizer em seguida: sim, é exatamente o mesmo e agora o compreendo melhor. Na verdade, é o que acontece com cada apresentação, embora de maneira mais ou menos nítida. Por outro lado, entretanto, esta série de aparecimentos fica sempre aberta: outros poderão vir a seguir e a própria morte só a encerra arbitrariamente; como diz Heidegger, embora estejamos sempre suficientemente velhos para morrer, nunca o estamos bastante para não podermos viver mais um pouco. (O Tempo no Romance, p. 95).

Tomando-se como exemplo a personagem de Dick Savage de 1919, podemos perceber como através de suas escolhas, dos sentidos atribuídos aos acontecimentos vividos, ele vai projetando se constituir em um escritor. Na infância lia escondido da mãe as Vinte Mil Léguas Submarinas, dedicava-se à escola para fugir às complicações do lar, vai se tornando contemplativo e passa a escrever poemas, dando expressão ao paradoxo entre seu amor ilícito por Hilda e sua formação religiosa rígida que lhe traz o desejo de autopunição. Assim o narrador descreve o poema de amor ilícito que compõe o jovem crente Dick Savage, mostrando-o posteriormente à amante e ao marido desta:

foi compondo mentalmente um poema sobre o vermelho do meu pecado e o vermelho do teu pecado e pássaros negros sobre as ondas encapeladas e almas perdidas chorando suspirando apaixonadamente. Depois de terminar o poema, mostrou-o aos Thurlow; Edwin quis saber donde lhe vinham idéias tão mórbidas, mas ficou contente porque no fim a Fé e a Igreja triunfavam. Hilda riu-se histericamente e disse que ele era um rapaz estranho, mas que talvez viesse a ser um escritor. (1919, pp. 71 e 72).

Dos Passos representa em 1919 o conceito existencialista de "situação": a centralização de um mundo em torno da perspectiva de um sujeito permite revelar suas impressões e seus sentimentos sobre o acontecimento vivido pela simples descrição do que ele percebe em torno de si. Essa descrição, que supõe a anulação do eu do narrador, transmite ao leitor a sensação de presença da personagem que está mergulhada na ação. Pois, o distanciamento entre narrador e personagem provoca, paradoxalmente, uma aproximação entre leitor e personagem ao permitir uma visão mais objetiva daquele sobre o universo narrado. Assim Pouillon define a representação da "situação" no romance:

O resultado desta maneira de ver as coisas é que se pode transmitir o sentimento da presença de

um personagem pela simples descrição daquilo que ele está vendo, não evidentemente como seria feito para todo mundo e para ninguém em particular, mas sim conferindo-lhe a qualidade subjetiva de ser para esse personagem. (O Tempo no Romance, p. 83).

Encontramos, por exemplo, no trecho transcrito abaixo, a representação ficcional da "situação" em Dos Passos:

Quando chegaram a casa, a tia Beatrice esperava-os à porta, com um ar de estar fura como uma barata e disse-lhes que descessem à cave. A mãe queria vê-los. A escada dos fundos cheirava a almoço de domingo e a recheio de galinha. Desceram a escada, o mais lentamente possível. Devia ser por causa de Henry ter fumado. A mãe estava no vestibulo da cave, que era muito escuro. À luz do bico de gás fixado na parede Dick não conseguiu distinguir quem era o homem. A mãe aproximou-se deles e notaram que tinha os olhos vermelhos. (1919, p. 66).

Centralizando a narrativa na perspectiva de Dick, através de sua visão de mundo revelam-se suas impressões e seus sentimentos: na visão da tia Beatrice que os esperava à porta, no chamado da mãe, na lembrança de que seu irmão Henry havia fumado, quando a voz do narrador confunde-se com a própria voz da consciência de Dick, revela-se a apreensão desse personagem, seu medo em relação à mãe, motivo para que desçam "o mais lentamente possível" as escadas, e o medo se mistura com a fome, contida na intensidade com que aparece à consciência de Dick o cheiro de galinha que exala da escada. Na penumbra da cave sugere-se uma gradação de sentimentos da figura estranha do homem, que ele não reconhece como sendo seu pai, que não via desde muitos anos, para a figura familiar da mãe, que mesmo através da penumbra Dick percebe seus olhos vermelhos, e nota que também Henry os percebe. Pois, embora a narrativa esteja centralizada na perspectiva de Dick, o narrador que havia se utilizado de um verbo na terceira pessoa do singular ("conseguiu") para indicar a centralização de um olhar atento de Dick

sobre o homem estranho, passa a se utilizar de um verbo na terceira pessoa do plural ("notaram"), indicando uma distensão no olhar desse personagem, que passa a perceber Henry e percebe também as impressões do irmão em relação à mãe. Nos olhos vermelhos da mãe, vistos na penumbra, sugere-se o sentimento intenso dos irmãos em relação a ela. A percepção das impressões de Henry por Dick e a descida lenta das escadas, que sugere a apreensão de ambos, indicam também uma cumplicidade entre os irmãos. Porém, o narrador, no trecho citado, com exceção do adjetivo "fula" com que caracteriza a tia Beatrice através da visão de Dick, não faz referência explícita a nenhum outro sentimento ou impressão: apreensão, medo, fome, cumplicidade, gradação de familiaridade em relação a pai e mãe, etc são apenas sugeridos através da visão de Dick, de sua presença ao mundo.

As situações representadas por Dos Passos mostram ao leitor, fundamentalmente, as personagens "de fora", às vezes, como ainda veremos, a voz narrativa confunde-se com a voz da personagem, caracterizando a técnica do discurso indireto livre, ou a voz narrativa assume a função de um coro. Porém, ao narrar a conduta das personagens fazendo aparecer um mundo em torno delas, essa visão de um complexo sujeito-mundo aparece para o leitor em suas duas dimensões fundamentais, conforme os princípios da Filosofia existencial: como facticidade e como liberdade.

Como facticidade, à medida que impõe à personagem determinadas condições para sua ação, cuja existência independe dela enquanto indivíduo, e frente às quais ela não é livre para não reagir, por exemplo: os acontecimentos ligados à entrada dos Estados Unidos na I Guerra Mundial. Porém, a situação também aparece em sua dimensão de liberdade, à medida que é a personagem quem significa o acontecimento vivido. Pois deve assumir sua facticidade escolhendo condutas a partir dela que embutem julgamentos de valor.

As personagens de 1919 estão situadas num universo comum: os Estados Unidos do início do século até sua entrada na I Guerra Mundial. E a narrativa é intercalada pela introdução de biografias de homens famosos da época e fragmentos de

noticiários que focalizam o universo comum no qual as personagens vivem. Entretanto, Dos Passos constrói sua narrativa a partir de perspectivas centralizadas em diversas personagens, que iniciam suas vidas em diferentes lugares dos Estados Unidos e se encontram na Europa: França e Itália, durante acontecimentos da I Guerra Mundial. Assim, frente ao fato da entrada dos Estados Unidos na guerra, Dick opta por alistar-se voluntariamente, forma encontrada para terminar mais cedo seus estudos, enquanto o jovem marinheiro Joe Williams prefere falsificar documentos para escapar da guerra. Ambos se encontram em Gênova. E Dos Passos, ao apresentar um mesmo acontecimento narrado sob a perspectiva de diversas personagens - seja a simples escolha de posições frente ao fato da guerra, seja, por exemplo, o encontro em Gênova entre Dick e Joe, apresentando o acontecimento inicialmente com o foco narrativo centralizado em Dick, depois em Joe; ou ainda, quando apresenta o caso amoroso entre Dick e Filhinha, ora narrando sob a perspectiva de uma personagem, ora da outra -, confere a esse acontecimento diferentes modos de vivência, diferentes significações. Assim, evidencia-se, por um lado, a dimensão de liberdade presente na situação vivida por cada personagem. Por outro lado, o acontecimento adquire uma pluridimensionalidade de sentidos relativa aos diversos sujeitos que o significaram, ao transcendê-lo, e o integraram às suas vidas.

Sartre, no ensaio "A Propósito de John dos Passos e de 1919", publicado em Situações I, define a personagem de Dos Passos como um ser híbrido, interno-externo:

Nós estamos com ele, nele, vivemos com a sua vacilante consciência individual, e, de repente, essa consciência fraqueja, debilita-se, dilui-se na consciência coletiva. (p. 23).

Como vimos, o foco narrativo em 1919 se centra alternadamente na perspectiva de diferentes personagens, as quais o leitor acompanha em suas projeções temporais num mundo imediatamente percebido por elas. Cada personagem aparece ora "de fo

ra", através da narração em terceira pessoa de sua conduta ou através de diálogos, ora a voz narrativa se confunde com a própria voz interior da personagem, quando o autor-implícito se utiliza do discurso indireto livre, como nesse trecho em que o foco narrativo está centrado em Filhinha:

O cavalo teve de ser abatido a tiro e o tenente fora extremamente antipático com ela; esses estrangeiros acabam sempre por mostrar o que são. (1919, p. 338).

Entretanto, há ocasiões em que a voz narrativa se desloca da apresentação da perspectiva individual da personagem para assumir a função de um coro, confundindo-se com a voz de um público para quem a personagem aparece. Nesse momento, ela passa a ser vista do exterior, sua "consciência individual dilui-se na consciência coletiva", como afirma Sartre.

Assim, a personagem de Dos Passos mostra os dois lados do comportamento humano: vivido pelo sujeito e visto como objetivo pelo outro.

A análise da personagem de Dos Passos como um ser interno-externo aparece também no ensaio "John dos Passos: de 1919 a Numéro Un" (in: Les Temps Modernes, nº 100, de março de 1954), de Jean Pouillon, que toma a apresentação desses dois aspectos do comportamento como parâmetro para a descrição verídica:

Pour lui-même comme pour les autres, l'homme est donc conduite. Mais cette conduite, unique réalité, possède un double aspect: elle est menée et elle est vue. Dynamisme vécu et tourné vers un avenir pour celui qui la tient, elle est événement objectif pour celui qui la regarde. Une description véritable que doit maintenir ensemble ces deux côtés du comportement sans en privilégier aucun. (p. 1714).

Na narrativa da morte de Filhinha não há, entretanto, esse lado objetivo do comportamento, pois não há público para quem possa aparecer esse fato. O foco está o tempo todo centrado na consciência dessa personagem e simplesmente a nar

rativa se interrompe quando o avião começa a cair:

Filhinha viu o reflexo de uma asa que começava a soltar-se da carlinga. O Sol cegou-a quando começaram a cair. (1919, p. 348).

Porém, na narrativa da morte de Joe Williams há um público que vê a briga em que essa personagem se envolve e pode decretar sua morte:

Joe estendeu um par de comedores de rãs, e recuava para a porta quando viu num espelho um grande matulão de blusa, que se preparava para lhe descarregar sobre a cabeça uma garrafa que empunhava com as duas mãos. Joe tentou fingir o golpe, mas não teve tempo. A garrafa rebentou-lhe o crânio e este foi o fim de Joe. (1919, p. 200).

A voz narrativa se centra na consciência imediata de Joe até o momento em que vê pelo espelho que alguém vai lhe descarregar uma garrafa na cabeça e tenta desviar-se do golpe. Porém, quando o narrador diz "mas não teve tempo" já se insinua a voz do coro. E a consciência do público parece se confundir com o último instante de consciência de Joe. Na frase seguinte: "A garrafa rebentou-lhe o crânio e este foi o fim de Joe.", a voz narrativa desloca-se para a voz do público, que testemunha o golpe e a morte imediata de Joe. Assim Sartre analisa esse deslocamento da voz narrativa que testemunha a morte de Joe:

Nada faz sentir melhor o aniquilamento. E cada página que se volta depois e que fala de outras consciências e de um mundo que continua sem Joe é como uma pazada de terra sobre o seu corpo. ("A Propósito de John dos Passos e de 1919", p. 23).

Além da ambigüidade na apresentação das personagens como seres híbridos, internos-externos, o novo realismo objetivo criado por Dos Passos em 1919 se caracteriza ainda pela ambigüidade de sua estrutura temporal.

O narrador de 1919 se utiliza do tempo passado, sua perspectiva é a da morte, isto é, de quem já conhece o fim da história que narra. Entretanto, tudo é narrado como estando a se fazer, pois o narrador não comenta nem explica, mas preserva o caráter de fato indeterminado de cada aparecimento da personagem. Tudo é mostrado como sendo vivido de forma imediata, sem que seja apresentada ao leitor uma ordenação causal para esses aparecimentos. Assim analisa Sartre essa ambigüidade temporal em 1919:

os fatos passados conservam um sabor de presente; continuam a ser ainda, no exílio, o que foram um dia, apenas um dia: inexplicáveis tumultos de cores, ruídos e paixões. Cada acontecimento é uma coisa rutilante e solitária, que não emana de nenhuma outra; surge de repente e junta-se a outras coisas: um irredutível. Narrar, para Dos Passos, é somar. ("A Propósito de John dos Passos e de 1919", p. 17).

Mas essa soma de experiências, a partir da qual são apresentadas as personagens de 1919 - em suas projeções no tempo, à medida que vão constituindo o sentido de suas existências -, não leva a concluir que elas sejam manipuladas em suas impressões e gestos, através, por exemplo, da representação de uma ordem inconsciente. Pois, isso significaria, numa perspectiva sartreana, retirar-lhes a liberdade e, assim, anulá-las como simulacros de seres humanos.

Do ponto de vista da literatura engajada, analisada por Sartre em Que é a Literatura?, pode-se dizer que Dos Passos, em 1919, utiliza-se de dois artifícios para fazer com que o leitor reconheça seu próprio mundo naquele que é narrado e, assim, seja estimulado à revolta contra a sociedade capitalista moderna.

Em primeiro lugar, ao narrar o presente como se fosse passado, a vida das personagens é cristalizada sob a forma de destino irremediável. E esse destino se constitui a partir de fatos comuns também ao mundo do leitor, como a degradante situação-limite da guerra. Assim, personagem e leitor compar

tilham um universo comum, e o último vê objetivamente a partir da representação de seu mundo, na qual vive o primeiro, a degradação a que sua vida está fadada a se cristalizar.

Em segundo lugar, Dos Passos utiliza-se de uma técnica de distanciamento que, ao mostrar a conduta da personagem, implica uma visão de mundo peculiar a ela, vista, entretanto, objetivamente pelo leitor. E, dado que Dos Passos situa suas personagens num universo que é também comum ao leitor, vem estimular neste a reflexão sobre sua própria condição. A visão objetiva das personagens possibilita ao leitor que ele se arranque do plano da consciência irreflexiva e possa ver, projetivamente, a vida que vive e não vê. Pois, mesmo abstraindo-se a situação específica em que se passa a história de 1919: a I Guerra Mundial, permanece como essencial no livro as "mil aventuras frustradas" do cotidiano, a vida antiépica, e essa temática possibilita que 1919 permaneça vivo para o leitor de hoje.

Assim Sartre define a literatura engajada de Dos Passos:

Tudo o que quer que vejamos, já o tínhamos visto antes, e, à primeira vista, precisamente do modo como ele quer. Reconhecemos imediatamente a abundância triste dessas vidas sem tragédia; são as nossas, essas mil aventuras quase esboçadas, frustradas, logo esquecidas, sempre recomeçadas, que deslizam sem marcar, sem nunca comprometer, até ao dia em que uma delas, tão parecida com as outras, subitamente, como por inépcia e por batota, passa a repugnar a um homem para sempre, desarranjando negligentemente um mecanismo. É quando descreve, tal como nós descreveríamos, essas aparências demasiado conhecidas a que cada um se acomoda, que Dos Passos as torna insuportáveis. Indigna aqueles que nunca se indignariam e assusta os que não se assustam com coisa nenhuma. ("A Propósito de John dos Passos e de 1919", pp. 14 e 15).

Dos Passos pretende construir um universo comum a partir de experiências vividas individuais unificadas através do acontecimento de fundo - a I Guerra Mundial - e da linguagem jornalística. E há na narrativa dessas experiências individuais, como vimos, uma pretensão objetiva, que possibilita a projeção do leitor e a reflexão sobre sua situação no mundo. Entretanto, a experiência coletiva, no sentido de W. Benjamin (in: "O Narrador") - que pode ser incorporada por outrem, servindo para orientar sua ação no mundo, como uma sabedoria fora do tempo -, não se reconstitui em 1919, mas esse romance deixa evidente, justamente, a sua morte no mundo moderno, onde se exacerba a valorização da individualidade.

Neste trecho podemos perceber como um acontecimento na vida de Dick, o amor, não se constitui em Experiência transmissível, em Sabedoria, mas já traz a marca do ilícito e da transgressão à norma religiosa e se converte em motivo de vaidade e de disputa:

Quando Skinny veio preencher durante duas semanas a vaga de um dos mandaretes que tinha adoecido, Dick falou-lhe em tom pretensioso sobre mulheres e pecado e contou-lhe que estava apaixonado por uma mulher casada. Skinny disse que isso era feio porque havia por aí muitas mulheres fáceis capazes de dar todo o amor de que um tipo necessitava. Mas quando Dick descobriu que Skinny nunca tinha estado com uma rapariga, embora fosse dois anos mais velho, assumiu um ar de tal forma pretensioso, falando em experiência e pecado, que uma noite em que tinham entrado numa loja para tomar uma soda, Skinny "engatou" duas raparigas e foram para a praia com elas. (1919, p. 72).

Portanto, o universo comum em que vivem as personagens de Dos Passos remete não àquele de que fala Benjamin, no qual se constituía a Experiência transmissível, mas ao mundo moderno do qual fala Sartre, onde as "aventuras" do cotidiano passam despercebidas ao sujeito que as vive, pouco atento a si mesmo, e o que ressalta é a ausência de significações estáveis que orientem as condutas dos homens nesse universo comum, que assim adquire uma pluridimensionalidade de sentidos.

PARTE II

X - O EXISTENCIALISMO DE SARTRE A PARTIR DA II GUERRA MUNDIAL

A abordagem da Parte II deste trabalho está centrada nas obras literárias produzidas por Sartre a partir de sua participação em acontecimentos ligados à II Guerra Mundial.

Na data do armistício entre a França de Pétain e Hitler, 21 de junho de 1940, Sartre foi tomado como prisioneiro pelos alemães quando servia no Exército francês na Frente alsaciana, durante a chamada "drôle de guerre", e embarcado para o campo de concentração nazista de Trieu, na fronteira da Alemanha com Luxemburgo. No campo de prisioneiros, ele participa de eventos artísticos, já com fins resistentes, como a escritura e a montagem de sua primeira peça, Bariona. Em 02 de abril de 1941, Sartre foge de Trieu com documentos falsos e retorna a Paris, onde passa a participar de movimentos de caráter intelectual ligados à Resistência Francesa, enquanto que grande parte dos intelectuais franceses se refugiaram na Riviera, sob o controle nominal do governo colaboracionista de Vichy, inclusive escritores como André Malraux, que participou como combatente na Guerra Civil Espanhola. É a partir desse contexto histórico que surge a literatura engajada sartreana: a trilogia Os Cani-nhos da Liberdade e seu teatro de situações, cuja teorização pode ser encontrada em Que é a Literatura? (1948), na Crítica da Razão Dialética (1960) e em Questão de Método (1967).

Já no início de 1940, durante a chamada "drôle de guerre", Sartre passa a elaborar as primeiras idéias a respeito de um engajamento político e de um comprometimento do escritor em sua situação histórica, que podem ser encontradas nos cadernos que escrevia durante a guerra, alguns já publicados sob o título de Diário de uma Guerra Estranha (1983). Durante uma licença em que retorna a Paris, Sartre fala a Simone de Beauvoir sobre a noção de autenticidade, princípio condutor de sua moral da ação, à qual ele contrapunha a noção de má-fé:

No princípio de fevereiro, fui esperar Sartre na estação de Leste. A semana transcorreu toda em conversas e passeios. Sartre pensava muito no pós-guerra; estava decidido a não mais se manter afastado da vida política. Sua nova moral, baseada na noção de autenticidade, e que ele se esforçava por pôr em prática exigia que o homem "assumisse" sua "situação"; e a única maneira de fazê-lo era superá-la empenhando-se numa ação; qualquer outra atitude era uma fuga, uma pretensão vazia, uma mascarada fundada na má-fé. (Beauvoir, S. de: Na Força da Idade, vol. II, p. 58).

Essa moral sartreana fundada numa dialética entre autenticidade e má-fé, que implica uma fidelidade absoluta ao presente e à situação histórica em que o sujeito está inserido e que projeta superar em direção a uma situação futura, é definida por F. Jameson em Marxismo e Forma como uma ética do jogo:

Na verdade, tanto para Heidegger quanto para Sartre, a autenticidade é vista como uma forma posterior àquela inautenticidade que tem prioridade sobre ela e que constitui o modo primário de ser da vida humana. A autenticidade genuína é, portanto, não um estado (pensar assim seria cair, precisamente, nessa ilusão do ser que está em questão), mas sim algo precariamente tirado à força da inautenticidade, recuperado e reconquistado dela, e em perigo perpétuo de voltar à forma anterior (para Heidegger anonimato, para Sartre *mauvaise foi*). Por essa razão, poderíamos, eu penso, considerar a idéia de autenticidade como uma idéia crítica: pois não pode ser definida em si mesma mas apenas contra alguma situação preexistente e um estado de inautenticidade que ela é destinada a corrigir ou remover.

Somos levados, portanto, a explorar a idéia de autenticidade através de seu oposto. Assim, na medida em que a *mauvaise foi* destina-se a dar-me um sen

timento de autojustificação e a ajudar-me a evitar essa realização de minha liberdade e solidão totais que é a angústia (*angoisse*), a experiência da autenticidade sempre terá lugar na angustia, e sempre envolverá o sentido da injustificabilidade de minha própria existência - uma purificação da consciência que a despoja de todas as suas defesas e racionalizações e a deixa sem um passado do qual extrair auto-respeito, sem um futuro no qual depositar fé cega. (pp. 213 e 214).

Nos textos escritos por Sartre sobre a Ocupação alemã em Paris, durante a II Guerra Mundial: "La République du Silence" (Lettres Françaises, 1944), "Paris Sous l'Occupation" (France Libre, éditée à Londres, 1945), "Qu'Est-Ce Qu'un Collaborateur?" (La République Française, éditée à New-York, août 1945) e "La Fin de la Guerre" (Temps Modernes, octobre 1945), publicados posteriormente em Situations III (1949), encontramos representações concretas do conceito de autenticidade.

Nos primeiros anos da Ocupação alemã em Paris, o inimigo permanecia dissimulado sob a cordialidade dos soldados alemães que, como veremos em Le Silence de la Mer de Vercors (capítulo XII), demonstravam até mesmo um certo idealismo. Nada parecia mudar na vida cotidiana dos franceses:

Tel est en tout cas le premier aspect de l'occupation: qu'on s'imagine donc cette coexistence perpétuelle d'une haine fantôme et d'un ennemi trop familier qu'on n'arrive pas à hair. ("Paris Sous l'Occupation", p. 23).

Essa situação de sentido maldeterminado, ambígua - pois o inimigo não se mostrava como tal à medida que impunha uma ocupação velada sob a aparência de uma coexistência familiar, dado que não praticava uma agressão explícita ao povo francês -, inerge a França em uma atmosfera de hipocrisia. Pois, a cordialidade dos alemães dificulta aos franceses a compreensão clara da situação, que assim se sentem constrangidos para

liberar seu ódio, recaindo no inobilismo, que significava colaborar, mesmo que indiretamente, com o inimigo. Essa situação Sartre considera mais terrível e angustiante que a da própria guerra:

Mais nous vous demandons d'abord de comprendre que l'occupation fut souvent plus terrible que la guerre. Car, en guerre, chacun peut faire son métier d'homme au lieu que, dans cette situation ambiguë nous ne pouvions vraiment ni agir, ni même penser. ("Paris Sous l'Occupation", p. 42).

Por outro lado, a ocupação velada é uma situação extrema, onde o inimigo restringe ao máximo o campo de possibilidades. Cada gesto é decidido na angústia, pois implica a possibilidade da quebra do silêncio, do acordo tácito com o ocupante, e o risco da morte. Assim, remete cada homem ao conhecimento dos limites de sua própria liberdade: até que ponto cada um pode resistir à tortura? até que condição a vida é melhor do que a morte? Pois toda escolha é feita diante dessa possibilidade, uma vez que pode se exprimir sob a forma: "Plutôt la mort que..." ("La République du Silence", p. 12).

Ao mesmo tempo, cada ato individual de engajamento, na Colaboração ou na Resistência, adquire um sentido e uma responsabilidade coletiva também extremos, pois ao escolher sua posição o indivíduo faz um julgamento de valor que implica todos: uma só palavra pode provocar prisões, mortes ou novas restrições:

Chacun de ses citoyens savait qu'il se devait à tous et qu'il ne pouvait compter que sur lui-même; chacun d'eux réalisait, dans le délaissement le plus total, son rôle historique. Chacun d'eux, contre les oppresseurs, entreprenait d'être lui-même dans sa liberté, choisissait la liberté de tous. ("La République du Silence", p. 14).

O tema da busca de um sentido para a existência, que constitui o homem como um ser temporal, perpassa toda a obra

literária de Sartre. Vimos que em A Náusea ele aparece a partir de uma perspectiva estritamente individual: Roquentin se decide realizar um sentido para a própria existência por meio da escritura de um livro de aventuras, que conte histórias que encantem o público por não poderem existir na realidade; ele salvaria sua existência ao se imortalizar para seus leitores através de sua obra. Nos textos posteriores de Sartre, escritos a partir da II Guerra Mundial, a temática da busca de um sentido para a existência se desloca da perspectiva individual para assumir proporções no interior de uma situação histórica na qual o outro aparece como uma instância mediadora essencial na relação da personagem - como representação de uma pessoa real - com seu próprio ser que se constitui em seu projeto temporal. Pois, os atos da personagem implicam responsabilidade coletiva - como vimos nos textos sobre a Ocupação alemã - e como contrapartida é o outro quem sanciona seu ser ao lhe devolver uma determinada imagem objetiva de si mesma, que constitui seu ser para-outro e marca sua posição e seu engajamento no interior de uma situação em conflito.

Vejamos, resumidamente, como se apresenta a temática do sentido nas obras literárias de Sartre escritas a partir da II Guerra Mundial, que serão analisadas nos próximos capítulos deste trabalho.

Em Os Caminhos da Liberdade, Mathieu objetiva realizar o sentido de sua existência através de uma repentina decisão de engajamento na Resistência Francesa, rompendo com seu passado de disponibilidade. Em As Moscas, Orestes se inscreve na memória coletiva de Argos ao libertar seu povo da tirania ilícita de Egisto; nessa peça Sartre pretendeu construir uma alegoria da situação da França ocupada pela Alemanha na II Guerra Mundial. Entre Quatro Paredes é a única exceção, pois as personagens não se situam em meio a um conflito social, mas num plano intemporal onde a ação real já não é possível, os jogos já estão feitos, e cada personagem se angustia frente ao próprio passado, cujo sentido, cristalizado sob a forma do ser para-outro, tem que ser assumido. Em Mortos sem Sepultura, os prisioneiros maquisards estão comprometidos numa ação cole

tiva que anula o sentido de cada vida individualmente. Em A Prostituta Respeitosa há uma preocupação, em personagens alienadas, com o sentido que assumem suas ações frente à sanção das instituições e dos valores sociais cristalizados. Em As Mãos Sujas, os sentidos das vidas de Hugo e de Hoederer estão na dependência das necessidades da ação do Partido Comunista. Em O Diabo e o Bon Deus, Goetz busca no absoluto a sanção para o sentido de sua existência, ao fracassar, ele se volta para a ação coletiva; Hilda, a personagem que melhor representa os conceitos sartreanos de autenticidade e de compreensão, está o tempo todo envolvida em ações coletivas. Em Os Seqüestrados de Altona se estabelece um ludismo, com fins autopunitivos, entre Frantz e o imaginário tribunal da História ao qual ele se dirige, que deverá julgar o sentido de sua existência como soldado alemão a partir da perspectiva da derrota na II Guerra Mundial.

Em Questão de Método encontramos a correspondência teórica da historicização do pensamento de Sartre que medeia a segunda fase de sua produção literária. Nesse texto, Sartre propõe uma integração do Existencialismo ao Marxismo, isto é, respectivamente, do princípio que faz começar a certeza com a reflexão e define o homem por consciência e liberdade com o que o define por sua materialidade. Pois, para Sartre:

A reflexão não se deduz à simples imanência do subjetivismo idealista: só é um início se nos lança imediatamente entre as coisas e os homens. A única teoria do conhecimento que pode ser válida hoje é a que se funda sobre essa verdade da microfísica: o experimentador faz parte do sistema experimental. É a única que permite afastar toda ilusão idealista, a única que mostra o homem real no meio do mundo real. Mas este realismo implica necessariamente um ponto de partida reflexivo, isto é, o desvelamento de uma situação é feito na e pela praxis que a modifica. Não colocamos a tonada de consciência na fonte da ação, vemos nela um momento necessário da própria

ação: a ação se dá em curso de realização de suas próprias luzes. Não impede que estas luzes apareçam na e pela tomada de consciência dos agentes, o que implica necessariamente que se faça uma teoria da consciência. (Questão de Método, p. 125).

Nesse trecho, Sartre tece uma crítica à imanência do Cogito cartesiano, pois, considera que a reflexão é possível apenas porque o sujeito está originariamente lançado no mundo e apenas pode apreender-se a si mesmo através do mundo¹. E essa concepção do homem como ser-no-mundo² é a base sobre a qual ele pretende integrar o Existencialismo ao Marxismo. Pois, este não incorpora uma teoria da consciência, mas toma o homem já lançado no mundo, fazendo a História e se alienando nela à medida que não reconhece o sentido de sua empresa na totalidade objetiva à qual seus atos se integram. O Marxismo se toma como olhar objetivo, desvelador da Verdade, e concebe o homem como parte da natureza e como objeto de condicionamentos. Sartre se recusa a confundir o homem alienado com uma coisa e pretende integrar uma teoria da consciência ao Marxismo. Para ele, o homem deve ser retirado da natureza, pois dela se distingue pela capacidade de reflexão. E o define pela possibilidade de superação da situação na qual se encontra alienado, "pelo que chega a fazer daquilo que se fez dele". E é essa noção que Sartre desvelará concretamente nas análises biográficas que faz de Flaubert, Baudelaire, Jean Genet e em sua própria autobiografia: As Palavras.

Sartre rejeita os apriorismos dos marxistas, que procuram explicar diretamente um fato humano (ato ou obra) pelas contradições econômicas, ou mesmo, por móveis superestruturais. O que ele propõe é um retorno ao real, à experiência vivida concreta, com todo o seu complexo de mediações. Pois, "perde-se o real ao totalizar depressa demais" e "ao transformar a significação em intenção, o resultado em objetivo realmente visado".

Sartre propõe reencontrar o concreto singular do fato colocado como objeto de interpretação - homem, ato ou obra -

através do método Regressivo-Progressivo, baseado nos trabalhos do marxista francês Henri Lefebvre. Esse método, conforme descrito em Questão de Método (p. 134), pode ser esquematizado em três etapas:

- a) Descritiva: observação, mas com um olhar informado pela experiência e por uma teoria geral.
- b) Analítica-Regressiva: análise da realidade do fato considerado. Esforço no sentido de datá-lo exatamente.
- c) Histórico-Genético: esforço no sentido de reencontrar o presente, mas elucidado, compreendido, explicado.

O método Regressivo-Progressivo utilizado por Sartre parte da noção de homem em situação - definido como liberdade e facticidade - para atingir uma compreensão do fato concreto singular que revela as mediações que o formam, tais como estrutura familiar, estrutura social, ideologia de classe, etc - daí a importância atribuída a disciplinas como a Sociologia e a Psicanálise, por exemplo - e, ao mesmo tempo, essa compreensão se faz em profundidade histórica. Assim Albérès define o homem em situação:

De um lado, se cada indivíduo parece livre a cada instante para escolher entre um conjunto de soluções, de outro lado cada homem nos parece marcado por sua hereditariedade, por seu nascimento, sua classe social, pela nação à qual pertence... Tudo isto constitui sua "situação" e é somente nela e com relação a ela que é livre. (Jean-Paul Sartre, Clássicos do Século XX, Ed. Itatiaia, pp. 102 e 103).

A compreensão do fato concreto singular através desse método se faz em dois movimentos. Em primeiro lugar, procura-se encontrar as estruturas mais profundas que o condicionam através da originalidade do fato considerado, à medida que se aprofunda a análise histórico-regressiva. Num segundo movimento, passa-se ao esclarecimento do fato pelas estruturas encontradas, à medida que se remonta progressivamente, desde sua gênese, o objeto considerado. Por exemplo, ao se propor a compreensão

são biográfica de um indivíduo, esse é visto a partir de sua situação histórica, da malha de estruturas em que está inserido e que determinam os limites para a sua ação. Porém, nesse movimento progressivo, o homem é concebido como liberdade e projeto temporal, vir-a-ser, pois todas as suas condutas representam pontes entre dois momentos da objetividade: ao mesmo tempo em que são condicionadas por fatores reais, procuram realizar uma certa finalidade futura. E, em seus projetos, o homem reinventa seu papel social, sua filiação de classe, etc.

Esse método compreensivo deve mostrar que o fato analisado contém em si mesmo as estruturas a partir de cujas mediações foi produzido. Pois, sua originalidade as revela e, ao mesmo tempo, só pode ser compreendida a partir dessas mesmas estruturas profundas. F. Jameson assim descreve o método sartreano:

depois de ter trabalhado, analiticamente, a partir do presente em direção ao que deve ter sido o significado e o valor dos atos passados, no momento de sua representação, recriá-los, sinteticamente, no pensamento, de tal forma que justiça seja feita a sua original riqueza e complexidade. (...) Assim, a teoria de Sartre recapitula o próprio curso de sua criação: e o ato visionário é solicitado a preencher, completar e, de certa forma, verificar o processo abstrato de análise que o precedeu. (Marxismo e Forma, p. 174).

Diferente do método analítico marxista, que considera o econômico como a instância explicativa final para os fatos humanos, o método sartreano pode ser considerado como simbólico. Pois, procura revelar em cada fato suas diferentes séries explicativas, para isso recorre a disciplinas auxiliares como a Psicologia e a Sociologia. Ao final do trabalho analítico, o fato considerado se compõe de uma pluridimensionalidade de significados em que as várias séries explicativas possuem igual valor e se entrelaçam de tal forma que cada uma de

las contém e reflete todas as outras. Assim, cada ato, obra ou característica de uma pessoa contém o segredo de sua psicologia, de sua estrutura familiar, de sua afiliação de classe, etc. Jameson procura esclarecer a relação entre as diversas séries explicativas tomando como exemplo a biografia de Baudelaire escrita por Sartre:

a relação entre as diversas séries no modo de interpretação de Sartre deve ser descrita como simbólica; o que quer dizer que a relação entre elas é precisamente não arbitrária, mas que, de certa maneira, cada série reflete e contém em si mesma todas as outras. Assim, o andar peculiar de Baudelaire (se propriamente analisado) contém, em última instância, o segredo de sua psicologia, de sua ideologia sócio-econômica e de sua própria sensibilidade poética. (Marxismo e Forma, p. 175).

O método Regressivo-Progressivo supõe a intencionalidade da ação humana, que pode ser definida a partir de duas idéias básicas: "toda consciência é consciência de alguma coisa" e todo ato "visa ao que me falta"³. Ao visar à realização de seu ser faltante, dado que a consciência posicional do objeto é também consciência imediata (de) si, a ação humana "se dá em curso de realização de suas próprias luzes" (Questão de Método, p. 125). E essa ação, por ser intencional, supõe a liberdade do sujeito e a responsabilidade pela finalidade a que seus atos conduziram e que em algum sentido desejou realizar. Sobre os princípios de liberdade e responsabilidade da consciência intencional funda-se a ética sartreana.

Mas, a ação humana não é, necessariamente, produto de uma consciência que coloque sua finalidade como objeto de reflexão, planeje suas etapas, pese suas conseqüências e a partir de um plano deliberado se decida a agir. A afirmação de que todo ato é intencional supõe, ao menos, uma consciência em um nível imediato (de) si como sujeito de sua ação, responsável por ela, e uma consciência posicional do objeto que preten

de realizar como seu ser faltante. Porém, necessariamente, o sujeito não se conhece reflexivamente como sujeito de seus atos. Seu projeto pode se realizar visando ao objeto como a um "chamado do mundo", uma necessidade que deve cumprir. Nesse nível de consciência, o sujeito recai no que Sartre chama de conduta de má-fé⁴. Pois, tenta assumir o papel que representa como se este se impusesse como uma necessidade para ele e justifica seus atos ao introduzir em si mesmo um "motivo" para assim se persuadir de que não é responsável por eles e por suas consequências⁵. Assim, a consciência de má-fé forma pensamentos contraditórios, se envolve em um processo de auto-engano para esconder de si mesma que escolhe livremente representar esse papel. Entretanto, por ser transparente a si mesma, ela é consciência de estar envolvida nesse processo e conhece, em um nível não-temático, a finalidade de seus atos. Assim, em um nível de consciência obscurecida pela má-fé pode-se afirmar que o sujeito desejou realizar os resultados de seus atos, que procura, entretanto, justificar ao introduzir em si mesmo uma necessidade ou ao dizer que esses resultados "escaparam ao seu controle", como veremos, por exemplo, na personagem Goetz, na peça O Diabo e o Bon Deus, analisada no capítulo XVI deste trabalho.

Em Questão de Método há uma passagem que pode exemplificar a discussão sobre a relação entre intenção e resultado a partir de uma analogia entre o ator que representa Hamlet e o sujeito de má-fé:

Imagine-se um ator que desempenha Hamlet e que se empenha em seu papel; ele atravessa o quarto de sua mãe para matar Polônio escondido atrás de uma tapeçaria. Ora, não é isso o que ele faz: atravessa num palco diante de um público e passa do "lado pátio" para o "lado jardim", para ganhar sua vida, para atingir a glória, e esta atividade real define sua posição na sociedade. Mas não se pode negar que estes resultados reais estejam presentes de alguma maneira no seu ato imaginário. Não se pode negar que o andar do príncipe imaginário exprima de certa maneira desviada e

refratada seu andar real, nem que a maneira mesma pela qual ele se crê Hamlet não seja sua maneira particular de se saber ator. (Questão de Método, p. 131).

O ator, aos olhos de seu público, serve de analogon à materialização da personagem. Ele procura se persuadir de que é Hamlet, desejando estabelecer uma identidade com a personagem que representa em seus atos no palco. Porém, em "L'Acteur", ensaio que procura definir o estatuto existencial do ator e faz parte da coletânea Un Théâtre de Situations, Sartre afirma que

le comédien, si profondément engagé qu'il soit dans son rôle, ne perd jamais tout à fait conscience de l'irréalité de son personnage. ("L'Acteur", p. 196).

Mais adiante, Sartre define a relação entre o ator e seu público:

L'adhésion des spectateurs lui apporte, à ce sujet, une confirmation ambiguë: d'une part, elle consolide la matérialisation de l'irréel en la socialisant ("Que va-t-il arriver? Que fera le prince après ce nouveau coup de sort?"); d'autre part, elle renvoie l'interprète à lui-même: il tient la salle en haleine et sait qu'on l'applaudira tout à l'heure. Mais de cette ambiguïté même, il tire un nouvel enthousiasme qui lui sert à son tour d'analogon affectif. (ob. cit., pp. 200 e 201).

As atitudes do ator no palco, quando representa Hamlet, obedecem a uma intenção objetiva real: ganhar a glória como ator, papel que o define como sujeito na sociedade. Tornar-se Hamlet é o meio pelo qual se realizará sua intenção real. O público, ao esperar pelo desfecho da representação, consolida a materialização imaginária do ator em Hamlet. À boa representação esperam os aplausos desse público e a efetivação da glória do ator no papel de Hamlet lhe serve de analogon afetivo que o reenvia a si mesmo: reconhece, no entusiasmo da glória, sua intenção real.

Como o ator que representa Hamlet, o sujeito de má-fé, exemplificado pelo homem que assume a função de garçom de café⁶, procura se persuadir do papel que representa. E, também como o ator que precisa ser sancionado por seu público para realizar sua intenção real, o sujeito de má-fé precisa ter o papel que representa sancionado pelo outro. Assim, a partir do julgamento do outro, que o reenvia à sua intenção real, sua conduta poderá ser reforçada e mantida no orgulho ou, experimentando a vergonha, poderá modificá-la.

NOTAS:

1. Como vimos na p. 43, capítulo IV, a consciência reflexiva de si é ao mesmo tempo consciência imediata (de) sua posição no mundo. E a consciência posicional de um objeto que está no mundo é ao mesmo tempo consciência imediata (de) si, como consciência desse objeto.
2. O conceito de ser-no-mundo foi esclarecido nas pp. 43 e 44, capítulo IV.
3. O conceito de consciência como intencionalidade se encontra definido na p. 46, capítulo IV deste trabalho.
4. A conduta de má-fé pode ser definida como uma tentativa de a consciência coincidir com o ser em-si. Porém, como vimos na p. 40, capítulo IV, a consciência ou para-si é um nada de ser que tende ao ser e representa enquanto consciência de ser. Assim, sua fé, a crença de que é o ser é sempre perturbada, é uma má-fé.

Assim Gerd Bornheim define a problemática da má-fé:

Para que se possa entender todo o alcance da problemática da má-fé, deve-se considerar o plano em que esse comportamento se verifica: trata-se de fé, ou melhor, de crença. Estamos, pois, situados ao nível do cogito pré-reflexivo. Sem dúvida, a consciência não abrangem a totalidade do ser humano, nas

ela é o seu "núcleo instantâneo" (EN, p. 111). Por isso, a crença, considerada em toda a sua pureza, como entrega desprevenida, revela-se uma impossibilidade: "crer é saber que se crê, e saber que se crê não é mais crer" (EN, p. 110). A fé, a crença, não chega a ser propriamente um saber, justamente por ser habitada por aquela translucidez que está instalada na origem de todo saber; a consciência volta-se necessariamente destruidora da crença. Em seu estado puro a crença realizaria um em-si; contudo, "a própria lei do cogito pré-reflexivo implica que o ser do crer deva ser consciência de crer". Paradoxalmente, a crença só se realiza na sua destruição: crer não é crer. A crença já nasce como impossibilidade de crença, e a fé nunca é suficientemente fé. Por essa razão a crença é necessariamente má, no sentido de que busca encobrir a negatividade que é o homem; tentando constituir um em-si, procura fugir daquilo de que não se pode fugir - e esse é seu "ato primeiro" (EN, p. 111). (Bornheim, G. A.: Sartre, col. Debates, Ed. Perspectiva, pp. 51 e 52).

5. Em O Ser e o Nada, Sartre esclarece o conceito de má-fé com o exemplo do homem que assume a função de garçom de café. Ser-garçom-de-café é o papel que ele representa na sociedade. E, como uma marionete, a execução de cada gesto típico de um garçom de café se lhe impõe como uma necessidade para que assim possa ser reconhecido como tal por seu público:

O que se entende, pois, por má-fé? Entre os diversos exemplos analisados por Sartre, tomemos o mais elucidativo. "Consideremos este garçom de café. Seus gestos são vivos e apoiados, quase demasiado precisos, quase demasiado rápidos, dirige-se aos consumidores (...)" (EN, p. 98) - e nesse tom, Sartre pinta todos os gestos típicos de um garçom em seu trabalho; são gestos que, em verdade, lembram a ma

marionete. "Todo o seu comportamento nos parece um jogo. Ele se esforça para ligar seus movimentos como se fossem mecanismos que se comandam uns aos outros, mesmo sua mímica e sua voz parecem mecanismos; ele se dá a presteza e a rapidez impiedosa das coisas. Ele representa, diverte-se. Mas representa o que? (...) Representa ser garçom de café" (EN, p. 99). Representar um papel, ser ator, a sedução do títere, pertence à condição humana. Melhor: a condição humana como que se desdobra para assumir uma segunda natureza, uma outra condição. Se o médico não realiza-se os gestos típicos de sua profissão, talvez não convencesse suficientemente ao exercer as suas funções; o público exige que o médico, o vendeiro, o garçom desempenhem as atribuições inerentes a cada função à maneira de um cerimonial, executando como que uma "dança". Assim, o garçom se torna coisa-garçom, e o soldado coisa-soldado. Na sociedade tudo se passa, portanto, como se cada um devesse assumir uma marionete. (Bornheim, G. A.: Sartre, col. Debates, Ed. Perspectiva, p. 49).

6. o homem deve ser algo com o qual nunca consegue realmente coincidir; se represento uma função, não a sou, permaneço dela "separado como o objeto do sujeito, separado por nada, mas esse nada me isola dela, de tal maneira que só posso imaginar que a sou". Assim como o ator assume a figura de Hamlet executando certos gestos típicos, assim também o garçom tenta dar corpo a um ser-em-si de garçom de café. (Bornheim, G. A.: Sartre, col. Debates, Ed. Perspectiva, pp. 49 e 50).

XI - L'ÉCUME DES JOURS E O MITO EXISTENCIALISTA

Paralelamente ao florescimento da filosofia e da literatura sartreana teve origem, nos anos que se seguiram à II Guerra Mundial, a moda existencialista. Os estados de morbidez e angústia explorados nas personagens de Sartre e frases como "o inferno são os outros"¹ e "o homem é uma paixão inútil"² tiveram seus sentidos vulgarizados por uma geração que encontrou nesse conjunto de obras uma possibilidade de projeção e evasão para os traumas provocados pela guerra. Pois, a miséria da vida cotidiana ao ser representada ficcionalmente, como a experiência vivida transformada em aventura narrada, adquire uma forma objetiva rígida e pode servir de analogon para o reconhecimento de seu próprio universo pelo leitor, que assim pode fruí-lo com uma certa complacência.

Sartre manteve, por um lado, um certo distanciamento crítico em relação ao mito forjado a partir de sua pessoa como um homem de pensamento e prática, que ao mesmo tempo reunia em si as produções filosófica e literária, a ação política e a suposta vida extravagante. Esse distanciamento pode ser notado, por exemplo, em suas declarações a uma reportagem publicada pela "Folha de S. Paulo", quando de sua viagem ao Brasil em 1960:

A filosofia existencialista ele a criou imediatamente depois da última guerra, quando - afirma, por mera associação a sua filosofia, começaram a dançar nas "caves" de Paris, com trajes... e hábitos bizarros. Existencialismo foi uma palavra que empregou, simplesmente, para se fazer compreender, e desde então o termo foi sempre usado com relação a ele.

Sartre conta que ele mesmo foi, na época, alvo de "propostas tolas" e acha até que existencialismo é hoje uma palavra de sentido um tanto vago. - "O que conta é a filosofia e uma filosofia se serve a si própria sempre". Alguém perguntaria, ainda insatisfeito, "se o existencialismo era um homem des

leixado"... Sartre finalizou com aguçado senso de humor: - "Afiml, tudo isso foi uma criação sensaciona lista de seus confrades... os jornalistas franceses! Francamente, admiro-me sempre de que, após quinze anos da história, ainda venham me falar de existên cialismo... (Folha de S. Paulo, 31/08/1960).

Por outro lado, o próprio Sartre contribuiu para a criação do mito em torno de seu nome. Pois, o marco para o sur gimento da moda existencialista foi a conferência intitulada "O Existencialismo é um Humanismo", no Club Maintenant em Pa ris, no dia 29 de outubro de 1945, posteriormente publicada em livro, na qual ele apresenta uma versão vulgarizada de sua fi losofia, tomada, na época, como uma espécie de "manual existen cialista".

Essa conferência foi representada literariamente, com humor e um certo toque de fantástico, em L'Écume des Jours (A Espuma dos Dias), de Boris Vian, escritor que fazia parte do grupo de Sartre. A respeito desse livro, Simone de Beauvoir atesta simpatia em dois trechos de Sob o Signo da História, vol. I:

Seu romance é extremamente divertido, principalmente a conferência de Jean-Sol Partre e o assassinio com um "arranca coração". Gosta também da receita de Gouffé: "Pegue um chouriço grande; esfole-o apesar dos gritos". (14 de maio de 1946 - p. 91).

Duas horas de espera na legação suíça. Mas passam depressa porque leio a Écume des Jours de Vian, de que gosto muito, principalmente da triste história de Cloé que morre com um nenúfar no pulmão; ele criou um mundo seu; isso é raro e sempre me comove. As duas últimas páginas são impressionantes: o diálogo com o crucifixo é equivalente ao "não" no Malentendu de Camus, mais discreto porém e mais convincente. O que me comove é a verdade do romance e também sua grande ternura. (15 de maio de 1946 - p. 91).

Há em L'Écume des Jours um personagem, Chick, de tal forma obcecado por Jean-Sol Partre que chega a dispendir todo o dinheiro que ganha, inclusive o que lhe foi doado por seu amigo Colin para que se casasse com Alise, na compra de livros das mais variadas encadernações, manuscritos, discos em que estão gravadas conferências e objetos pessoais de Partre. Em uma cena em que Chick, Alise e Isis assistem a uma conferência de Partre, descrita com humor e fantasia, para a qual o público chega das mais estranhas formas e vai se aglomerando, o autor alude à conferência de Sartre "O Existencialismo é um Humanismo":

Partre s'était levé et présentait au public des échantillons de vomit empaillé. Le plus joli, pomme crue et vin rouge, obtint un franc succès. On commençait à ne plus s'entendre, même derrière le rideau où se trouvaient Isis, Alise et Chick. (L'Écume des Jours, p. 73).

O autor alude ainda, com ironia, aos hábitos de Sartre e seu grupo de escreverem e beberem em cafés movimentados, avolumando assim suas obras. Pois, o ruído do público provoca uma diluição das idéias de fundo no supérfluo e o estado de torpor faz com que Partre evite pensar no que escreve:

Partre passe ses journées dans un débit, à boire et écrire avec d'autres gens comme lui qui viennent boire et écrire, ils boivent du thé des Mers et des alcools doux, cela leur évite de penser à ce qu'ils écrivent et il entre et sort beaucoup de monde, cela remue les idées du fond et on en pêche une ou l'autre, il ne faut pas éliminer tout le superflu, on met un peu d'idées et un peu de superflu, on dilue. Les gens absorbent ces choses-là plus facilement, surtout les femmes n'aiment pas ce qui est pur. (ob. cit., p. 156).

O próprio Partre diz que sua obra o aborrece quando, num café, já escrevendo o 19º volume de sua "Enciclopédia de Náusea", Alise lhe pede que adie por dez anos a publicação pa

ra que Chick possa economizar dinheiro para comprá-la. Partre responde que não vale a pena gastar dinheiro com seus livros, ele mesmo nunca os compra, e seria melhor que Chick gastasse seu dinheiro com outras coisas.

Além de contribuir para a criação do mito "Jean-Paul Sartre" através da representação da conferência, da alusão irônica ao hábito de escrever em cafés e da idolatria que dedicava a personagem Chick à sua representação caricatural: "Jean-Sol Partre", L'Écume des Jours apresenta semelhanças formais com a obra de Sartre.

L'Écume des Jours é composto de situações dramáticas nas quais as personagens interiorizam um conflito trágico: arrastadas para a morte, lutam pela vida. O princípio condutor da ação, a partir do qual se instaura em cada personagem esse conflito, é a relação da consciência com o ser. E a ação de cada personagem repercute sobre as outras, alterando as condições de cada situação particular e compondo assim a totalidade da situação dramática.

No capítulo II ("Fazer e Ter") da 4ª parte de O Ser e o Nada, Sartre define o desejo como um dos aspectos do ser-no-mundo. O desejo é o ser da realidade humana como falta de ser. Expressa a relação do homem com um ou mais objetos do mundo, em direção aos quais se projeta visando realizar seu ser sem perder a consciência de ser e sem esgotar-se como consciência de desejo. Assim, o que o homem visa no desejo é suprir sua falta de ser realizando-se como em-si-para-si ou Deus, projeto, entretanto, fadado ao fracasso.

Em L'Écume des Jours, romance que incorpora princípios da Filosofia existencial de Sartre, Chick deseja realizar seu ser através da posse de Partre - em O Ser e o Nada, as categorias do "fazer" e do "conhecer" são redutíveis à do "ter", assim, através do conhecimento da obra de Partre, Chick deseja possuí-lo³. Porém, como a realização plena e atemporal do desejo em em-si-para-si está fadada ao fracasso, Chick é gradativamente arrastado por uma obsessiva necessidade de novos objetos que garantam sua posse sobre Partre. Sua obsessão acaba por aliená-lo: perde seu emprego, dispende todo o seu dinhei

ro com a compra de objetos que o ligavam a Partre, sua relação com Alise se degrada e acaba por ser morto pelos policiais que vêm lhe cobrar os impostos atrasados. O conflito de Chick repercute sobre Alise, que mata Partre por este se recusar a adiar a publicação de sua "Enciclopédia", queima as livrarias e também morre.

Colin ama Chloé e para salvá-la da doença, um nenúfar no peito, dispende todos os seus bens na compra de flores, que Chloé necessitava ter ao seu redor como antídoto para o seu mal. Essa imagem simboliza o conflito trágico permeado por um cotidiano lírico em que estão envolvidas as personagens de L'Écume des Jours. Colin exterioriza seu amor ao manter Chloé cercada de flores, que deveriam aliviar seu mal, porém, a evolução da doença, que se reflete no estreitamento gradativo do apartamento, acaba por arrastar Chloé para a morte e Colin para a pobreza. O conflito repercute sobre as outras personagens. O cozinheiro Nicolas, ligado afetivamente ao casal, envelhece sete anos em oito dias. Com a morte de Chloé, Colin se degrada a um estado de extrema infelicidade, esperando à beira da água que um nenúfar suba à superfície para matá-lo. A ratazana de estimação, que já não suporta a infelicidade de Colin, suicida-se, fechando a situação trágica.

Como vimos no capítulo VIII, o rato de "Pequena Fábula" de Kafka morre na goela do gato sem ter realmente vivido. Após ter levado uma vida que se estreitava com o passar do tempo, e esse tempo vivido se convertia em um vazio para a memória. Já a morte trágica da ratazana de L'Écume des Jours, a contragosto do próprio gato, segue-se a uma vida cheia de efusões líricas e de acontecimentos desditosos. Em L'Écume des Jours, o conflito trágico entre a vida e a morte, interiorizado por cada personagem, é permeado pelo lirismo: embora as vidas sejam repletas de acontecimentos desditosos e a morte vença o conflito, as personagens podem amar e ser felizes. No próprio desfecho trágico em que Colin, empobrecido, tem o humilhante emprego de mensageiro da desgraça e vê na lista que a próxima casa a ser visitada é a sua, onde deve anunciar a morte de Chloé para o dia seguinte, increve-se o lirismo da dor que

lhe pesa o coração:

Il chercha sur la liste le nom suivant et vit que c'était le sien. Alors, il jeta sa casquette et il marcha dans la rue et son coeur était de plomb, car il savait que, le lendemain, Chloé serait morte. (p. 169).

No universo fantástico de L'Écume des Jours, onde o lirismo permeia as misérias da vida cotidiana, é notável ainda a utilização de técnicas de deslocamento na forma como as relações sociais aparecem no mundo real. Essas imagens deslocadas podem conduzir o leitor a uma reflexão crítica sobre valores e instituições sociais.

Há, por exemplo, uma inversão de papéis sociais entre Colin e o farmacêutico. Este aconselha o cliente a sair sem pagar os remédios, pois são caros, e ele já está velho demais para perseguir Colin, que, mesmo assim, prefere pagar. Nota-se também a utilização da técnica de inversão na relação entre Isis, que é rica, e Nicolas, cozinheiro de Colin. Isis afirma que não pode se casar com ele porque não está à sua altura e seus pais não ousam lhe falar.

Percebe-se também um deslocamento na informalidade do Religioso, que não se lembra dos procedimentos necessários para realizar a cerimônia do casamento entre Colin e Chloé e precisa verificá-los no livro, flertando eventualmente com a noiva.

Toda a ação que envolve a cerimônia fúnebre de Chloé também está deslocada em relação à sua aparência no mundo real. Nessas cenas, põe-se à mostra o nível econômico sob a máscara dos valores cristãos, revelados como hipócritas. Por exemplo, quando Colin diz ao Religioso que empobrecera, o tom cordial que este mantinha na conversa dá lugar a um regateamento grosseco e mesquinho pelo preço dos acessórios que compõem o ritual fúnebre. Ou ainda, quando Colin se dirige ao Crucifixo para queixar-se de sua desgraça, obtém como resposta a cobrança de mais dinheiro para a igreja. Há também cenas absurdas como a dos agentes funerários que vestem roupas miseráveis,

correspondentes ao preço pago pelo velório, depois mudam de máscara, vestindo-se pomposamente para que do pico da escala social possam vaiar e apedrejar Colin, punindo-o pelo velório pobre.

É também utilizada em L'Écume des Jours uma técnica de banalização da violência através de cenas de crimes sem nenhuma repercussão social. Por exemplo, quando Colin mata o funcionário da pista de patinação ao receber a notícia da doença de Chloé. Ou ainda, quando Alise mata Partre em um café, e o garçom apenas limpa as marcas de sangue e de tinta de caneta deixadas sobre a mesa enquanto Alise sai tranquilamente para ir queimar as livrarias.

NOTAS:

1. "O inferno são os outros" é dito por Garcin, personagem da peça Quatre Parades. O sentido dessa frase no contexto da Filosofia existencial de Sartre é analisado no capítulo IV deste trabalho.
2. A frase "o homem é uma paixão inútil" faz parte do parágrafo final de L'Être et le Néant (pp. 707 e 708). Seu sentido no contexto da Filosofia de Sartre é explorado no capítulo VIII (pp. 139 e 140) deste trabalho, a partir da análise da narrativa "A Próxima Aldeia" de Franz Kafka.
3. Michel Gauthier analisa a relação entre a Filosofia existencial de Sartre e L'Écume des Jours:

Le faire est réductible à l'avoir, le connaître aussi. Je pense surtout ici à cette "exposition" caricaturale de situations sartriennes qu'exécutent à leur façon Chick, par exemple, dans L'Écume, ou Jacquemort dans l'Arrache-cœur. Chick a été à l'origine un homme de la connaissance, et l'être à affirmer par elle, Jean-Sol Partre; mais avec le temps le connaître comme avoir se réalise par la possession des livres en tant qu'objets et des reliques, et Partre déplace Chick:

en Chick, est substitué à lui par lui dans le "pur effort pour devenir Dieu" qu'exprime le désir. Et Chick ne sortira plus de sa contradiction du connaître et de l'être. (Gauthier, M.: L'Écume des Jours de Boris Vian, Profil d'une Oeuvre, Hatier, p. 124).

XII - A LITERATURA ENCAJADA DE SARTRE

As propostas teóricas da literatura engajada são discutidas em ensaios da revista Os Tempos Modernos (fundada em 1946) e em Que é a Literatura? (1948). Nessa segunda fase da obra de Sartre há uma ruptura com a idéia, presente em A Náusea, de salvação e imortalização da existência do autor através de sua obra, assim definida por Sartre em uma das entrevistas feitas por Simone de Beauvoir:

Um objeto de arte sobrevive ao século; se crio um objeto de arte, ele sobrevive ao século, portanto eu, seu autor encarnado nele, eu sobrevivo ao século; por trás, havia a idéia de imortalidade cristã: passava da vida mortal para uma sobrevivência imortal. (A Cerilônia do Adeus, p. 214).

A idéia de salvação pela arte é ultrapassada pela de uma literatura voltada para a representação de uma situação histórica presente, que confere ao escritor uma função ética. Pois, supõe um universo real compartilhado pelo escritor e pelos leitores e visa à ação do leitor no interior de uma sociedade em transformação ou que vive um processo revolucionário, à medida que se toma como o momento da consciência reflexiva.

O escritor se posiciona em relação a esse universo real comum ao representá-lo em uma forma literária através da ação de suas personagens. E a liberdade criadora do autor exige a liberdade do leitor, que deve refletir e se posicionar frente ao objeto literário, representação do mundo real, comprometendo-se com ele. Essa reflexão é modificadora e pode ser uma condição para a ação real. Pois, ao reconhecer sua realidade na representação literária e transplantar o posicionamento que adquire sobre esta, através da reflexão, para seu universo real, o leitor afirma sua condição de sujeito histórico e pode manter sua posição nele, mas com conhecimento de causa, ou modificá-la, modificando sua conduta, seu código de valores e, assim, contribuindo para transformá-lo.

Nos moldes apresentados em Que é a Literatura?, a obra literária comprometida em sua situação histórica parece supor a exclusão de um narrador onisciente, pois já não é possível uma visão privilegiada sobre o mundo moderno. Nessa perspectiva, a forma narrativa modelo para Sartre é o romance de Dos Passos, como vimos no capítulo IX, que apresenta personagens narradas em 3ª pessoa e transmite ao leitor visões particulares do acontecimento de fundo em que estão envolvidas. Cada visão particular contribui para compor um quadro em que se registra a pluri-dimensionalidade de sentidos do acontecimento. E o leitor, em seu processo de interação com o texto, deve adquirir também uma visão particular, mas tomada a partir de um posicionamento reflexivo sobre o universo narrado, representação de seu universo real. Num movimento de volta, sua visão sobre o universo narrado deve ser projetada sobre o universo real, que está sempre interposto, no processo de leitura, entre o leitor e a forma literária.

A literatura engajada, segundo o modelo de Sartre, pode ser exemplificada por Le Silence de la Mer, romance da Resistência Francesa durante a Ocupação alemã na II Guerra Mundial, publicado clandestinamente por Vercors - pseudônimo de Jean Bruller - no outono de 1942, dando origem às Éditions de Minuit, fundada pelo próprio Vercors.

Le Silence de la Mer é narrado em 3ª pessoa, a partir da perspectiva de um velho, que, entretanto, não possui nenhum conhecimento privilegiado sobre o seu universo: a província francesa, onde vive com sua sobrinha e recebe em sua casa, como anfitrião forçado, um oficial alemão durante o primeiro ano da Ocupação.

Todas as noites o oficial alemão se colocava diante da lareira, na sala onde ficavam o velho e a sobrinha. Num francês fluente, em voz surda e agradável, falava sobre o desejo de união entre a Alemanha e a França, cuja cultura muito apreciava, para que sua pátria assimilasse a "alma francesa". O oficial, músico e idealista, já não usava durante as noites o uniforme nazista, porém, todas as suas palavras caíam no silêncio, o velho e a sobrinha nunca lhe responderam, deixando clara sua

condição de intruso na França. Um dia, ao retornar de uma viagem a Paris, o oficial alemão, que volta a vestir o uniforme nazista, não ousa entrar na casa sem bater, vai se despedir, pois retomará seu posto na guerra. Em Paris tivera conhecimento de que os dirigentes nazistas enganam os franceses, desejam destruir a França. Ele decide, entretanto, se submeter aos seus superiores, retornando ao seu posto na guerra.

Sob a cortesia e o idealismo do oficial alemão, que bem representa os primeiros tempos da Ocupação, o curto romance de Vercors alerta para o perigo ao desmascarar o real interesse da cúpula nazista: a destruição da França, ao qual se submetem mesmo os idealistas. A resistência pelo silêncio é compreendida pelos franceses que, embora abrigassem um inimigo presente por toda parte, este não se mostrava como tal. E o governo do marechal Pétain desnor-teava os franceses, desejosos da paz, ao difundir propaganda colaboracionista.

O livro de Vercors está embasado sobre um universo compartilhado por escritor e leitores e tem sua eficácia, como romance da Resistência, restrita ao período em que franceses e alemães conviveram em aparente paz, perdendo essa eficácia a partir de fins de 1942, quando a guerra recomeça em território francês entre os resistentes e os invasores alemães.

Em 1960, doze anos após a publicação de Que é a Literatura? (1948) e em plena efervescência da Revolução Cubana, Sartre e Simone de Beauvoir fazem uma visita de quase três meses ao Brasil (12 de agosto a 1º de novembro de 1960). O ponto de partida da viagem é o I Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária no Recife. Posteriormente, viajam por diversas cidades brasileiras: Salvador, Fortaleza, Rio de Janeiro, São Paulo, Araraquara, Belo Horizonte, Ouro Preto, Brasília, Belém, Manaus, etc, onde fazem conferências em universidades, reúnem-se com intelectuais, estudantes, artistas e lideranças políticas. O roteiro da viagem ao Brasil é minuciosamente narrado por Simone de Beauvoir no 2º volume de Sob o Signo da História.

A imprensa brasileira da época, em especial o jornal "O Estado de S. Paulo", noticia com ênfase a visita de Sartre e Simone de Beauvoir. Observa-se o mais variado leque de tendências, como, por exemplo, o artigo "Apelo à Juventude, a Sartre e à USP", publicado em "O Estado de S. Paulo" de 02/09/1960, por Miguel Urbano Rodrigues. Esse autor sugere, com entusiasmo, aos estudantes paulistas e à USP um convite para que Sartre permanea no Brasil e forme uma geração universitária:

Há quem se recuse a ver nele um puro. Mas mesmo os que assim pensam não lhe podem negar a qualidade de forjador de homens puros, de uma humanidade plenamente responsável. Não é difícil imaginar quão profunda seria na vida brasileira a influência de uma geração universitária paulista que recebesse a marca de um contacto quotidiano com Sartre. Não sabemos o que a respeito dirá a Universidade de São Paulo, da mesma forma que não tratamos de averiguar qual seria a resposta do pensador que nos visita se o convidássemos a permanecer entre nós. Mas sabemos que os maiores interessados - os estudantes - têm o dever de fazer o impossível para que essa esperança se transforme em realidade.

Adolfo Casais Monteiro, no artigo "Sartre no Recife", publicado no Suplemento Literário de "O Estado de S. Paulo" de 02/09/1960, ressenha-se de pouca divulgação pela imprensa do sul do I Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária no Recife e da ausência de eminentes críticos brasileiros:

Como era de prever, a imprensa noticiou pouco e mal este acontecimento. Talvez as tolas rivalidades tenham contribuído para isso. Como se disse, muita gente não acreditava que Sartre viesse. Parece-me adivinhar o secreto pensamento de muitos: como se um Sartre se dignasse a aceitar o convite duma universidade "de província"! Mas, se o pensarem, aí estava a maior do erro, e o sinal de ignorarem quem seja Sartre. Precisamente por ser ele é que isso o deve ter

interessado muito mais do que se fôra convidado para qualquer Congresso internacional da bobagem, com "gê-nios" (desconhecidos) de toda a parte do mundo, e... sem brasileiros.

Há muitas matérias jornalísticas sobre a repercussão das declarações políticas de Sartre. Desde aquelas que se res-tringem a simplesmente divulgar os fatos, sem acrescentar-lhes comentários, até artigos em que se percebe um certo ressentimen-to pelas declarações de Sartre, que feriram as suscetibilida-das de uma opinião pública mais à direita, como em "Jean-Paul Sartre: Uma Lição de Vinho", assinado por Joseph Errol Brant e publicado na "Folha de S. Paulo" de 16/09/1960, a respeito de uma conferência de Sartre em que, supostamente, ele "havia pregado a revolução aos estudantes de uma universidade paulis-ta".

Há, ainda, excelentes artigos sobre a obra filosófica de Sartre, como "A Experiência Dialética de Sartre" (transcrito integralmente na seção de Anexos ao final do texto da tese)^a, publicado por "O Estado de S. Paulo", Suplemento Literário, de 02/09/1960, no qual Gilles Granger apresenta relações entre O Ser e o Nada e a Crítica da Razão Dialética, que servem de introdução ao tema da conferência pronunciada por Sartre na Faculdade de Filosofia de Araraquara, em 04/09/1960, e publi-cada em livro apenas em 1966. Ou, ainda, um artigo publicado por José Guilherme Merquior no "Jornal do Brasil" de 27/09/1960, em que ele comenta a adesão do pensamento existencialista de Sartre ao Marxismo. Várias matérias tratam de A Engrenagem, roteiro cinematográfico de Sartre que foi encenado em São Pau-lo, na época em que seu autor viajava pelo Brasil, com adapta-ção cênica de Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa (três matérias que tratam de A Engrenagem foram transcritas integral-mente na seção de Anexos: "Sartre: A Verdade do Teatro é a Ing-tauração do Escândalo"^b; "A Engrenagem pelo Grupo Oficina"^c, e "A Engrenagem"^d por Sábato Magaldi).

Porém, vamos nos deter, inicialmente, em reportagens que comentam as declarações de Sartre a respeito de literatura popular, procurando estabelecer relações com as questões já

discutidas com base em Que é a Literatura?. Posteriormente, em matérias que dizem respeito ao seu teatro de situações.

No dia 27 de agosto de 1960, o jornal "O Estado de S. Paulo" publica a reportagem "Sartre Faz a Defesa da Literatura Popular", sobre uma conferência pronunciada no dia anterior, na Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro, sobre o tema "A Estética da Literatura Popular". Nessa conferência, Sartre apresenta a seguinte idéia a respeito do que deve expressar a literatura popular, exemplificando para o caso do Brasil:

A literatura popular deve narrar os acontecimentos populares, mas na perspectiva do país em que esses acontecimentos se desenrolam. No Brasil, por exemplo, creio que uma literatura popular deve expressar necessariamente os problemas e as contradições do País em luta contra o subdesenvolvimento. Fora disso não há literatura popular: há exotismo.

Questionado sobre a estética na literatura popular, Sartre afirma que ela não exclui a beleza, uma vez que "o belo significa antes de mais nada retomar o tema da unidade do mundo através da criação do artista". Afirma ele ainda que "o povo exige que o artista, através de sua obra, o descubra em sua totalidade". Porém, considera que na literatura popular "não pode haver mistificação de estilo". Ela deve ser acessível à compreensão de todo um povo. Essa concepção da literatura popular embute em si a diferenciação traçada em Que é a Literatura? entre prosa e poesia. Para Sartre, a poesia é coisa, e o poeta serve as palavras, que adquirem a opacidade do ser em-si. A prosa é signo, pois visa diretamente à representação do objeto, à transmissão de um significado, e nela as palavras são o instrumento do escritor, ele se serve delas. Embora Sartre admita que seja o estilo que determina o valor da prosa, "ele deve passar despercebido. Já que as palavras são transparentes e o olhar as atravessa, seria absurdo introduzir vidros opacos entre elas. A beleza aqui é apenas uma força suave e insensível." (Que é a Literatura?, p. 22).

Conforme a matéria jornalística mencionada - que mostra uma retomada nas conferências de Sartre no Brasil das idéias discutidas em Que é a Literatura? - a questão estética na literatura popular passa pela solução de dois problemas que a literatura burguesa é incapaz de oferecer, pois, do contrário, revelaria suas próprias contradições ideológicas e os conflitos do presente em transformação:

Existe um problema de estética na literatura popular, o qual poderíamos chamar de horizontal, e que consiste na questão a que já nos referimos, isto é, a de representar a totalidade de uma situação. Há também outro problema que chamaríamos de vertical, não menos importante, que consiste em buscar no passado o condicionamento do homem do presente e mostrar suas perspectivas no futuro. A literatura burguesa é totalmente incapaz disso porque está fixada a uma época e não tem instrumentos para representar a dupla presença do passado e do futuro no presente em transformação.

Na verdade - concluiu - ninguém vive no presente imediato. É impossível, por exemplo, que um brasileiro veja o que quer que seja, sem sentir o seu prolongamento no futuro. A dimensão do futuro deve ser, entretanto, a mais próxima possível do presente. Essa é uma das tarefas da literatura popular, a única que legitima hoje o papel do escritor. ("Sartre Faz a Defesa da Literatura Popular" in: "O Estado de S. Paulo", 27/08/1960).

Em entrevista a "O Estado de S. Paulo", de 04 de setembro de 1960, Simone de Beauvoir

declarou partilhar da opinião de Sartre a respeito da "literatura popular", como a forma mais adequada de expressão literária para países coloniais e subdesenvolvidos. Pelo que observou em sua viagem, acha que o Brasil é um país que se procura, cheio de contrastes e desníveis. Onde um Sul abastado vive da mi

séria do Norte. Considero, portanto, que cabe à literatura revelar uma região a outra, dar consciência ao problema dos contrastes, promover a unidade. Se na França a "literatura popular" não tem sentido, por ser um país socialmente estratificado, onde no século XVI a arte popular foi substituída pela arte burguesa, o mesmo não acontece no Brasil, cuja nacionalidade se acha em processo de formação.

Durante o I Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária no Recife, Sartre atribuiu à literatura popular a função de traduzir a média das aspirações de um povo, tese reafirmada em conferência pronunciada posteriormente na Universidade da Bahia:

As observações a respeito da contraposição entre o caráter da literatura francesa e da brasileira, iniciadas já aqui no Recife, foram continuadas por Sartre no contacto que teve com o povo baiano no auditório da Reitoria da Universidade. Reafirmou que a literatura francesa é burguesa no sentido de que propende para o estudo do indivíduo, de suas soluções e de seus desejos. A que convém ao Brasil no meu ver, disse Sartre, é aquela estruturada em bases populares. A literatura tem que traduzir a média das vontades, das aspirações e das necessidades de um povo. ("Jornal do Comercio", Recife, 24/08/1960).

Em uma conferência pronunciada na Faculdade de Filosofia de Pernambuco, dia 14/08/1960, durante o I Congresso, documentada pelo "Jornal do Comercio" de Recife, de 16/08/1960 (matéria transcrita integralmente na seção de Anexos)^e, Sartre compara a situação da literatura francesa, determinada pela estratificação das classes sociais, com a brasileira, e levanta a hipótese de que aqui deva haver uma literatura popular, que corresponda à expressão da realidade nacional. Respondendo a Sartre, Wilson Martins salienta que no Brasil a literatura é complexa, pois há uma diversidade de construções em função

justamente das diversidades regionais, e cita como exemplos os dois escritores mais lidos de então: Jorge Amado e Érico Verísimo. Por sua vez, Jorge Amado, presente aos debates do I Congresso, refere-se à literatura de Ariano Suassuna como tendo conseguido superar regionalismos e, partindo do popular, atingiu também a burguesia e os trabalhadores urbanos, enquadrando-se assim no modelo proposto por Sartre.

Adolfo Casais Monteiro, conforme reportagem mencionada, argumentou durante a conferência que no Brasil existia, na verdade, apenas uma aspiração dos escritores burgueses a se identificarem com o povo. No artigo "Ainda Sartre", o crítico português retoma os pronunciamentos de Sartre sobre o tema da literatura popular durante o I Congresso e afirma que, ao ser rejeitado pelo pensador francês o Realismo Socialista, permanece não solucionado o problema de como seria um romance universal feito pelo povo para o povo, não apenas expressão de uma classe. "Guimarães Rosa pode ser entendido como um autor popular?", pergunta Adolfo Casais Monteiro:

a dificuldade é que sempre se pensa em termos de "descer ao povo", por influência de muitos anos de permanente confusão de noções. Como pode ser que esta literatura "do povo" seja uma literatura... difícil. Pode ser que seja... Guimarães Rosa, precisamente. Hipótese que timidamente apontei no Recife, encostado à parede pela inquisição de Sartre.

Há realmente uma questão de palavras a elucidar, antes de mais nada. Precisamos de eliminar as associações de idéias expressas, por exemplo, no sentido que damos a "popularizar" que vem a ser o se "tornar mais acessível". Ora, não se trata de popularizar a literatura, mas de saber o que seria a literatura dum povo inteiro, quer dizer, aceite, reconhecida por um povo inteiro, e não apenas expressão duma classe, e só por essa consumida. Ora, nós estamos na fase em que o escritor burguês escreve sobre o povo - mas esse não é o povo. E em que, também, o povo não

o lê, porque não sabe ainda ler, de onde só podemos concluir que é cedo para se pôr realmente o problema da literatura em termos socialistas. ("O Estado de São Paulo", Suplemento Literário, 10/09/1960).

Com base em Que é a Literatura?, vimos que o modelo da literatura engajada para Sartre exclui o narrador onisciente. Vimos também nos artigos que comentam seus pronunciamentos no Brasil sobre literatura popular que esta deve solucionar esteticamente o problema que consiste em apresentar a totalidade de uma situação nacional a partir de uma perspectiva que inclua os três êk-stasis temporais. O presente deve ser visto a partir da determinação do passado e enquanto projeto em direção a um futuro próximo, que visa a uma transformação das relações sociais. Assim, enquanto colocada a necessidade da apresentação da totalidade de uma situação como ideal de seu romance popular, encontramos aproximações entre Sartre e a concepção do romance de Lukács no ensaio "Narrar ou Descrever?".

Lukács ao contrapor o narrar ao descrever, enquanto técnicas de criação literária, afirma que os escritores que se utilizam do método descritivo apenas "registram sem combater os resultados acabados, as formas constituídas da realidade capitalista, fixando-lhe somente os efeitos mas não o caráter histórico-conflitivo, a luta de forças opostas." ("Narrar ou Descrever?", p. 88). Pois, a descrição nivela todas as coisas, e através dela a própria personagem aparece como espectador. Essa forma é predominante num contexto histórico-social em que o homem se apreende como observador de um mundo já constituído, do qual ele desconhece o real mecanismo de funcionamento. A literatura descritiva apreende as relações sociais como coisificadas ao invés de desmacará-las e apresentar ao leitor uma possibilidade de transformação através da ação. Como podemos notar, por exemplo, em Germinal de Zola, a ação coletiva fracassa e assim reforça, no leitor, uma sensação de impotência frente a um mundo coisificado, onde as contradições sociais aparecem como insuperáveis.

Já a narrativa corresponde à forma ideal de romance para Lukács, à medida que se baseie em coerência, totalidade, verossimilhança e se utilize da descrição como elemento dramático incorporado à sua forma ao fazer com que o objeto descrito sirva para caracterizar as personagens e só possa existir através dessa função. O sentido do romance narrativo se define sobretudo através da ação das personagens e, assim, reflete conflitos de classes e pode servir como modelo para a ação transformadora do leitor. Esse ideal de romance implica, para Lukács, a existência de um narrador onisciente organizador do universo ficcional, que, sobretudo, possua uma visão organizada da realidade histórico-social.

Diferente de Lukács, que acaba por cair em um dogmatismo socialista, para Sartre a literatura, concebida como instrumento de transformação social, não deve, entretanto, se alienar a uma ideologia, mas deve se refletir para preservar sua autonomia. Pois, "se é verdade que a essência da obra literária é a liberdade dos outros homens, é verdade também que as diferentes formas de opressão, escondendo dos homens que eles são livres, ocultaram dos autores essa mesma essência, no todo ou em parte." (Que é a Literatura?, p. 114). Assim, a literatura deve passar do estado de reflexão irrefletida, na medida em que em essência a criação do escritor apenas reproduza uma determinada ordem social ou uma ideologia, ao da autoconsciência:

Digo que a literatura de uma determinada época é alienada quando não atingiu a consciência explícita da sua autonomia e se submete aos poderes temporais ou a uma ideologia, isto é, quando considera a si mesma como meio e não como um fim incondicionado. (Que é a Literatura?, pp. 114 e 115).

Quanto ao teatro de situações e sua relação com a filosofia existencial de Sartre, encontramos a idéia que o originou na seguinte declaração de Simone de Beauvoir sobre a juventude de Sartre:

Ele gostava tanto de Stendhal quanto de Espinosa e recusava-se a separar a literatura da filosofia. A seus olhos a "contingência" não era uma noção abstrata, e sim uma dimensão real do mundo: era preciso utilizar todos os recursos da arte, para tornar sensível ao coração, essa "fraqueza" secreta que percebia no homem e nas coisas. (Memórias de uma Moça Bem Comportada, pp. 311 e 312).

No teatro de situações, definido como essencialmente dramático, é que Sartre vai representar de maneira mais eficiente as noções da Filosofia existencial através da ação das personanagens e de seus conflitos.

Sartre encontra a origem de seu teatro de situações na tragédia grega de Ésquilo e Sófocles, a qual considera que tenha por motivo essencial a liberdade humana. Pois, para ele

la fatalité que l'on croit constater dans les drames antiques n'est que l'envers de la liberté. Les passions elles-mêmes sont des libertés prises à leur propre piège. ("Pour un Théâtre de Situations" in: Un Théâtre de Situations, p. 19).

À grande tragédia de Ésquilo, Sófocles e Corneille, Sartre opõe o teatro psicológico de Eurípedes e Voltaire, definido (in: "Pour un Théâtre de Situations") como teatro de caracteres, que anuncia o declínio das formas trágicas. Pois, "ils ont manqué la volonté, le serment, la folie d'orgueil qui sont les vertus et les vices de la tragédie." (ob. cit., p. 19). Esse teatro é definido como conflito de caracteres, cujos resultados são previsíveis. Por exemplo, o Orestes de Eurípedes chega a Argos predeterminado a matar Egisto e Clitemnestra, enquanto o Orestes de As Moscas, teatro de situações, chega a Argos livre e vazio. Esse Orestes, de Sartre, deseja ser marcado indelevelmente com um ato que o comprometa e determine um sentido para a sua vida. Mas, é apenas a partir das relações que mantém em Argos com Electra, Clitemnestra, Júpiter, etc, que Orestes forma seu caráter e se decide por matar Egisto e a rainha, sua mãe.

O teatro de situações é assim definido por Sartre:

s'il est vrai que l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et des libertés que se choisissent dans ces situations. Le caractère vient après, quand le rideau est tombé. (...) Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel; elle nous cerne; elle nous propose des solutions, à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu'elle mette en jeu la totalité de l'homme, à chaque fois il faut porter sur la scène des situations-limites, c'est-à-dire qui présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes. Ainsi, la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu'elle accepte de se perdre pour pouvoir s'affirmer. Et comme il n'y a de théâtre que si l'on réalise l'unité de tous les spectateurs, il faut trouver des situations si générales qu'elles soient communes à tous. (...) Chaque époque saisit la condition humaine et les énigmes qui sont proposées à sa liberté à travers des situations particulières. Antigone, dans la tragédie de Sophocle, doit choisir entre la morale de la cité et la morale de la famille. Ce dilemme n'a plus guère de sens aujourd'hui. Mais nous avons nos problèmes: celui de la fin et des moyens, de la légitimité de la violence, celui des conséquences de l'action, celui des rapports de la personne avec la collectivité, de l'entreprise individuelle avec les constantes historiques, cent autres encore. ("Pour un Théâtre de Situations", p. 20)¹.

No ensaio "Théâtre Épique et Théâtre Dramatique"²

(in: Un Théâtre de Situations), Sartre define o teatro de si

tuções

tuações como tendo por objeto a representação de situações uni
versais a partir dos gestos das personagens em conflito, ima
gens de ações reais. Nesse texto, o autor coloca a seguinte
questão: "Por que os homens vivem rodeados de suas imagens?".
Porque, responde ele próprio, "os homens não conseguem ser obje
tos reais para eles mesmos", podem sê-lo apenas para outrem.
Os homens se vêem a si mesmos através de um fator privilegiado,
uma espécie de participação, pois têm um interesse profundo por
eles mesmos. Por isso, ao representar situações universais co
muns ao seu público, na tradição da tragédia grega, o teatro
deve permanecer um rito. É esse ritual do teatro supõe uma dis
tância em relação ao seu público, para que este, de início,
sofra o que Sartre chamou de "choque de objetividade". Isto é,
tenha uma experiência de estranhamento em relação ao objeto
representado no palco para, gradualmente, ir sendo tomado por
uma espécie de angústia metafísica, ao nível da consciência
reflexiva, e a partir dessa experiência o objeto se transforma
em imagem, na qual o espectador pode reconhecer sua própria
condição na situação representada pela ação das personagens.

Uma questão bastante discutida entre os críticos bra
sileiros, quando Sartre aqui esteve em 1960, é a da relação en
tre o arcabouço filosófico existencialista e o teatro de situa
ções, que o definiria como um teatro de idéias, deixando parti
cularmente expostas ao debate a verossimilhança e a estética
nas peças de Sartre.

"Um Escritor do seu Tempo" (transcrito integralmente
na seção de Anexos)^f - editorial do Suplemento Literário de
"O Estado de S. Paulo", de 03 de setembro de 1960 - comenta a
obra literária, filosófica e o engajamento político de Sartre.
A partir desses temas, introduz a relação do teatro de situa
ções com a obra filosófica do autor, invertendo a idéia de sen
so comum segundo a qual Sartre pretendia ilustrar aspectos de
sua filosofia, dotá-la de um sentido dramático, através do tea
tro, pois, na verdade, a Filosofia existencial é já essencial
mente dramática.

Os comentários desse editorial são desenvolvidos por
Benedito Nunes no artigo "Reflexão sobre o Teatro de Sartre"

(transcrito integralmente na seção de Anexos)^g, publicado no Suplemento Literário de "O Estado de S. Paulo", de 03/09/1960. Para Benedito Nunes, embora haja um arcabouço filosófico condicionando o teatro de Sartre, as personagens conservam sua autonomia dramática e é através de seus atos como liberdades em conflito que se desenvolvem as situações existenciais no palco. Dessa forma, as idéias situam-se no plano concreto das relações humanas, tornando verossímeis as situações representadas e artisticamente eficientes.

A idéia de existência, em si mesma, já é essencialmente dramática. Pois, se define pela ação humana em situação, isto é, por escolha e projeto, que forma, no tempo, o caráter do homem. O momento da filosofia na existência humana é o momento da consciência reflexiva. Assim, diz Benedito Nunes, "a filosofia é um prolongamento da existência", e o teatro, imagem da ação humana, "vem a ser a práxis da filosofia, ou seja, a atividade reflexiva que decorre da existência humana em situação figurada pelos conflitos das personagens".

Benedito Nunes afirma ainda que o drama visa constituir-se num prolongamento da existência, "sua forma privilegia da sobre os espíritos". Pois, supõe o envolvimento da liberdade do espectador, provocando uma inquietude intelectual que o leva a um reconhecimento no conflito das personagens e a uma reflexão sobre sua própria situação vivida: "A obra de arte dramática apresenta-se quase que como um ato filosófico, impõe-se como filosofia ativa e obriga o espectador a refletir".

Sábato Magaldi, no ensaio "Sartre, Dramaturgo Político" (in: Aspectos da Dramaturgia Moderna), considera que "na dialética do caráter construído pela situação e da situação modificada pelo caráter, Sartre acaba criando, também, grandes caracteres." (p. 110). Entretanto, esse crítico se opõe à visão de Benedito Nunes e argumenta que o teatro de Sartre falha no que diz respeito à verossimilhança e consegue apresentar peças melhores apenas quando parte de situações já criadas:

Se a personagem se faz, a situação, por sua vez, é construída. Sartre cria um mundo algo abstrato no qual a sua criatura tem oportunidade de definirir

-se, pela escolha. Esse dado de uma situação aprio_rística, em que os homens vão atuar, se consegue fugir ao rótulo do teatro de tese, não escapa inteiramente a uma certa falsidade. As situações sartrianas parecem fabricadas para permitir uma ação definidora, ou, se se quiser, lembram os processos para reação de laboratório. Ao tomar de empréstimo uma situação já criada por outros dramaturgos, como em Les Mouches ou Kean, isto é, baseando-se em tramas já sabidamente eficazes, Sartre faz peças melhores, do ponto de vista artístico. (Aspectos da Dramaturgia Moderna, p. 110).

As discussões sobre o engajamento da literatura que animaram o Existencialismo desde os anos que se seguiram à II Guerra Mundial até a década de 60, hoje remetem essa filosofia a um impasse. Pois, embora se reconheça que o Marxismo continue a ser a filosofia que melhor instrumental analítico possui para o conhecimento dos mecanismos de funcionamento do sistema capitalista, passou o momento histórico em que se acreditava que o mundo estava caminhando irremediavelmente para revoluções sociais, dada a dissolução do bloco socialista. Terá sido também o Existencialismo ultrapassado pela capacidade de resistência e pelo fortalecimento do capitalismo? à medida que Sartre tentou integrá-lo ao Marxismo e, sobretudo, dotar-lhe de uma função ativa nos processos de transformações sociais. Ele próprio se engajou nas lutas revolucionárias e atribuía ao escritor uma responsabilidade frente a toda a humanidade, pois ele difunde um código de valores através de sua obra, conforme as teses defendidas em O Existencialismo é um Humanismo e em Que é a Literatura?.

Embora se admita que seu engajamento tenha um valor restrito à sua época, a questão não pode ser facilmente respondida, dada a vastidão da obra de Sartre. Pois, devemos considerar suas contribuições à Filosofia, como O Ser e o Nada e A Náusea. Também, a riqueza de seu método analítico descrito em Questão de Método, base para o desenvolvimento ainda por vir de uma Psicanálise existencial, e aplicado em seus inúmeros

estudos biográficos, entre os quais sobressai sua autobiografia: As Palavras.

O jornal Libération publicou, em sua edição de 23/24 de junho de 1990, um suplemento especial comemorativo dos dez anos da morte de Sartre.

A questão central que é colocada na apresentação do suplemento, escrita por Antoine de Gaudemar e Robert Maggiori, a ser respondida em diversos artigos por filósofos, críticos literários, jornalistas, etc, estudiosos da obra de Sartre, é "Que reste-t-il de Sartre?".

Na apresentação os dois autores explicam o sentido da questão:

On remarquera d'abord qu'elle ne peut se poser pour un homme politique, dont l'action sur l'époque s'épuise avec l'époque, et qu'elle n'a pas de sens pour un philosophe (qui aurait l'idée de demander ce qui reste de Platon ou de Kant?). Si elle n'est pas insensée à propos de Sartre, c'est justement que Sartre a été "tout" (et que tout est chez Sartre), et que le temps est peut-être venu (mais ce n'est pas sûr) de régler la distance: non pas nous éloigner de Sartre, mais d'éloigner Sartre, de le mettre à la "bonne distance", comme l'on éloigne un objet de ses yeux pour mieux le voir.

Para os autores, dez anos depois da morte de Sartre, a visão que ainda temos dele é através de um misto de conhecimento e paixão.

No artigo "Destination Fraternité", Jeannette Colombel se detém na análise da obra engajada de Sartre, quando de sua adesão ao Marxismo. E afirma que seus textos possuem uma "função ativa" que permite que eles ultrapassem a situação histórica em que foram escritos, tornando-se um instrumental de conhecimento e de ação em todas as situações análogas em que a liberdade humana esteja em risco de sucumbir à opressão e à alienação:

Sans doute a-t-on le choix de la passivité et de l'abdication, mais c'est cependant de façon active que Sartre dévoile chaque fois l'écart libérateur (le "rien" de l'angoisse, la fuite, la contingence, l'affrontement, la révolte). Cette fonction active ne naît pas n'importe où ni n'importe quand: issue de la pensée de la Résistance, son explosion à la Libération prouve sa "convenance historique". Et le souci de Sartre d'écrire pour son époque, loin de dater un texte, le rend vivant dans toute situation analogue.

Já Andre Comte-Sponville, no artigo "Juste Après les Grands", considera que, embora Sartre seja o maior filósofo francês do século XX, na verdade, este século não produziu grandes filósofos. Sartre é um filósofo de segundo plano, cuja principal contribuição é o conceito de liberdade como fundada no Nada. Esse autor considera ainda como importantes três obras de Sartre: O Ser e o Nada, A Náusea e As Palavras. Nesse sentido, expressa a opinião quase unânime dos autores que se manifestaram a respeito das principais obras de Sartre, aquelas que permaneceriam como clássicos para a posteridade.

George Steiner, por exemplo, no artigo "L'Âme Soeur de Diderot", considera As Palavras a obra-mestra de Sartre e uma das três maiores autobiografias da literatura européia:

Mais le chef-d'oeuvre visible reste, bien entendu, Les Mots. Ce texte demeurera, à côté de Proust et de Tristes Tropiques de Lévy-Strauss, un des trois plus grands autoportraits, un des trois plus grands textes de souvenirs analytiques de la littérature française, voire européenne. L'écriture possède un charme glacé qui fait le désespoir des imitateurs potentiels. N'eussions-nous que ce mince ouvrage, nous saurions que nous sommes en présence d'un des maîtres du langage.

Claude Lanzmann, atual diretor de Les Temps Modernes e pessoa que conviveu com Sartre, afirma, no pequeno artigo

"Rien", que a questão "Que reste-t-il de Sartre aujourd'hui?" é sumária como uma execução e "induz à mais breve das respostas: Nada". Anuncia para dezembro de 1990 um número especial de 1.000 páginas de Les Temps Modernes sobre Sartre, diante do qual "ce 'rien' se dépliera".

Michel Contat, um dos editores de Sartre, no artigo "Un Stock d'inédits", anuncia uma série de textos inéditos do filósofo existencialista a serem publicados nos próximos anos. Por exemplo, os demais tomos de seus "Carnets de Guerre", a correspondência completa entre Sartre e Simone de Beauvoir, pois, no volume publicado por Simone de Beauvoir foram feitos cortes que diziam respeito a pessoas que ainda viviam na época, e os inéditos a serem publicados representam um quarto do total da correspondência. Michel Contat anuncia ainda, entre uma infinidade de textos inéditos de Sartre, a publicação de um novo terceiro tomo de L'Idiot de la Famille, no qual se anexam notas sobre Madame Bovary, datadas de 1972 e destinadas ao tomo IV, que Sartre estava escrevendo quando ficou cego.

Nos capítulos seguintes deste trabalho, nos detemos na análise das diversas formas que assume a liberdade humana em situação na representação ficcional de Sartre. Inicialmente, na trilogia Os Caminhos da Liberdade, depois, na análise comparativa de suas peças de teatro.

NOTAS:

1. A definição do teatro de situações aparece também em Que é a Literatura?, sob a seguinte forma:

Outrora, havia o teatro de "caracteres": fazia-se aparecer em cena personagens mais ou menos complexas, mas inteiras, e a situação tinha como único papel fazer interagir esses caracteres, mostrando como cada um era modificado pela ação dos outros. (...) Não há mais caracteres: os heróis são liberdades aprisionadas em armadilhas, como todos nós. Quais são as

saídas? Cada personagem será tão-somente a escolha de uma saída e não valerá mais que a saída escolhida. É de se desejar que toda a literatura se torne moral e problemática, como esse novo teatro. Moral - não moralizadora: que ela mostre simplesmente que o homem é também valor e que as questões que ele se coloca são sempre morais. Sobretudo que mostre nele o inventor. Em certo sentido, cada situação é uma ratoeira, há muros por todos os lados: na verdade me expressei mal, não há saídas a escolher. Uma saída é algo que se inventa. E cada um, inventando a sua própria saída, inventa-se a si mesmo. O homem é para ser inventado a cada dia. (pp. 214 e 215).

2. "Théâtre Épique et Théâtre Dramatique" é o texto de uma conferência pronunciada por Sartre na Sorbonne, em 29 de março de 1960, publicado posteriormente na coletânea Un Théâtre de Situations. Porém, durante a passagem de Sartre pelo Brasil, trechos ainda inéditos dessa conferência foram traduzidos e publicados na coluna "Revista das Revistas" do Suplemento Literário de "O Estado de S. Paulo", de 03/09/1960.

XIII - OS CAMINHOS DA LIBERDADE: A SITUAÇÃO-LIMITE

A trilogia Os Caminhos da Liberdade pode ser vista como um estudo ético para a Filosofia existencial. Nela, Sartre procura demonstrar princípios éticos a partir das formas como as personagens se escolhem em situação. O valor desse estudo - concebido inicialmente para ser composto de quatro volumes, porém, o quarto permaneceu inacabado - ressalta-se também por sua importância documentária. Pois, sua ação está situada desde o final da década de 1930 (A Idade da Razão), passando pelos dias que precederam ao Acordo de Munique, em setembro de 1939 (Sursis), até a Ocupação da França pelos alemães (Com a Morte na Alma). Talvez a não-conclusão do quarto volume, intitulado A Última Chance, se explique pela perda de interesse que pudesse ter, na década de 50, um estudo ético que se centrasse sobre as formas que a liberdade humana assume numa situação específica: a II Guerra Mundial. Dado que a literatura engajada de Sartre pretendia ser, sobretudo, uma literatura voltada para o presente.

Ressalta-se ainda, em especial em Sursis, a importância da influência estilística de Dos Passos sobre Sartre, que se utiliza do método narrativo do escritor americano¹ para mostrar a pluridimensionalidade de sentidos que a situação de guerra iminente assume para cada homem.

A Idade da Razão, publicado em 1945, é o primeiro volume da trilogia. Romance narrado em 3ª pessoa, seu foco narrativo se centra alternadamente nas consciências de Mathieu, Marcelle, Daniel e Boris. Ivich aparece sempre em imagem, ora através de Mathieu, ora através de Boris. A ação de A Idade da Razão se passa durante três dias.

Mathieu Delarue é professor de Filosofia de Boris, seu discípulo e amigo, e tem como projeto de vida a preservação de sua liberdade. Não quer assumir compromissos, mas preservar-se em disponibilidade. Há sete anos, mantém uma relação amorosa com Marcelle. Ao chegar à casa da amante, na primeira noite da história narrada, ela lhe revela que está grávida. Sem hesitar, Mathieu propõe o aborto, que Marcelle não recusa.

Porém, eles não possuem o dinheiro para o pagamento do aborto, e é em torno das angústias e tentativas de Mathieu por obtê-lo que se desenvolve a narrativa de A Idade da Razão.

Na verdade, Mathieu já não ama Marcelle, mas sente-se culpado por sua condição. E se ele chega a se empenhar para conseguir os cinco mil francos necessários para o aborto é simplesmente porque não conseguiu se desvincular de preocupações morais.

Porém, a cada tentativa fracassada para a obtenção de um empréstimo lícito, Mathieu recebe uma proposta para com prometer sua liberdade. Daniel recusa o empréstimo e sugere a ele que se case com Marcelle. Jacques, seu irmão, a quem sem pre recorre quando necessita de dinheiro, oferece-lhe dez mil francos para que se case com Marcelle. Também nas instituições públicas, Mathieu não consegue um empréstimo imediato. Na casa de Sarah, a amiga que lhe indicara o médico judeu para o abor to, mas sem conseguir um prazo maior para o pagamento, Mathieu se reencontra com Brunet, seu amigo de juventude e militante comunista. Este lhe oferece a oportunidade de realizar sua li berdade entrando para o Partido. Pois, para Brunet, Mathieu passou 35 anos limpando-se, através de seus estudos, para se libertar de suas raízes burguesas, mas tornou-se um vazio, não realizou sua liberdade comprometendo-se com a adesão a valores.

No contexto da ética sartreana, Mathieu é livre para nada. É um intelectual que não ousou comprometer sua liberdade em atos sobre os quais assumisse responsabilidades. Sua vida está cheia de vontades não realizadas, como a que lhe faz re cordar o mendigo que, na noite anterior, lhe dá um selo espa nhol, despertando nele a lembrança de que chegou a querer alis tar-se como combatente republicano na Guerra Civil Espanhola, o que não ousou realizar.

Na manhã do terceiro dia, Boris, com ar apavorado, diz a Mathieu que Lola, sua amante, morreu. Pede-lhe que vá ao quarto dela para pegar as cartas que lhe enviava, pois elas poderão comprometer outras pessoas com o tráfico de drogas se encontradas pela polícia. Sabendo da necessidade de Mathieu, avisa-o de que há dinheiro na valise onde estão as cartas. Ma

thieu entra no quarto de Lola, apanha as cartas de Boris, mas hesita e não ousa pegar o dinheiro. Já fora do quarto, retorna querendo roubar, mas Lola desperta, ela apenas tivera um desmaio. Mathieu se justifica de má-fé², atribuindo-se um certo "faro" que o alertou para que não roubasse. Assim, expulsa para fora de si a responsabilidade por sua hesitação. Porém, mantém essa possibilidade em aberto: não devolve a chave da valise a Boris, entrega-lhe apenas as cartas.

Mais tarde, Mathieu se reencontra com Ivich, irmã de Boris, por quem sente um tímido amor. Ela está atormentada por ter sido reprovada em seus exames escolares e terá que retornar para a casa dos pais em Laon, lugar que odeia. Entretanto, nenhum ato objetivo realiza para permanecer em Paris, mantém-se em estado de angústia e vai se abrigar no apartamento de Mathieu. A técnica empregada na construção do romance nunca mostra Ivich de dentro, seus pensamentos não são revelados através do discurso do narrador ou de um foco narrativo centrado em sua consciência. Ela aparece sempre vista de fora, ora através de Mathieu, ora, de Boris. E as imagens que vão constituindo Ivich como personagem revelam sua insubstancialidade. Pois, os sentidos de suas condutas são quase que inapreensíveis para o outro, insuficientes para que sejam atribuídas características mais ou menos definidas à sua personalidade, ela parece estar sempre flutuando entre pequenas obstinações fugidias e difusas. Assim, Ivich demonstra, na ética existencialista, a própria insubstancialidade a que está fadada a permanecer a pessoa que vive mergulhada em suas angústias, que não se projeta para fora de si, através de atos, visando realizar-se como ser.

Embora Mathieu parecesse convencido por Daniel a retomar a conversa com Marcelle sobre a possibilidade de terem o filho, encontra na presença de Ivich o motivo de que necessitava para retornar ao apartamento de Lola, roubar-lhe os cinco mil francos e assim destruir o vínculo que o ligava a Marcelle.

Nesse ínterim em que Mathieu tenta conseguir o dinheiro para o aborto, Daniel se aproveita para emular desentendi

mentos entre Mathieu e Marcelle.

Daniel tem uma personalidade cindida: procura o prazer ao causar o Mal a si próprio, retraindo seus impulsos sexuais e seus vínculos afetivos, e ao outro, ao aparecer-lhe sob a forma do Bem. Porém, os pólos da íntima lucidez para o Mal e da dissimulação com que trata o outro parecem se tocar e mesmo se inverter incontrolavelmente, contra sua própria vontade. Às vezes, ele parece tomado de piedade, deseja o Bem do outro, o que provoca uma nova cisão. Pois, o Mal, objeto de prazer, se transforma em objeto de sofrimento frente ao desejo emergente da realização do Bem, e Daniel sofre por não conseguir desejar e realizar suficientemente o Mal do outro e o Mal em si próprio. Nesse sentido, Daniel aparece como uma representação do irrealizável³ do ser do valor pelo para-si.

Além disso, ao contrário do que parece a alguns, Daniel não é a personagem que melhor ilustra as idéias contidas em O Ser e o Nada, pois ele não pode representar a ética existencialista, ética fundada no indivíduo, que deve criar seus próprios valores e assumir as responsabilidades sobre eles. Pois, a origem da cisão de Daniel parece estar numa não aceitação de seus impulsos sexuais, ele não assume a própria pedestria e, assim, permanece atrelado à moral vigente.

Daniel, sem que Mathieu saiba, mantém encontros com Marcelle, a quem intimamente despreza. Porém, aparece-lhe sob a forma da pureza, da bondade e da compreensão, é chamado por ela de "arcanjo". Na verdade, Daniel deseja trair, aos olhos de Marcelle, a imagem que dele possui Mathieu. Os trechos citados, referentes à visita que Daniel faz a Marcelle, quando a convence a ter o filho e lhe promete que conversará a esse respeito com Mathieu, mostram a cisão na personalidade de Daniel:

Uma enorme piedade lodosa invadira-o. Não tinha nenhuma simpatia por Marcelle e sentia profundo nojo de si mesmo, mas a piedade aí estava, irresistível. Teria feito tudo para se libertar. Marcelle levantou a cabeça; parecia pensar que ele estava louco. (A Idade da Razão, p. 178)⁴.

Ela o fascinava. Aquela chama gostosa que o devorava, ele não sabia mais se era de maldade ou de bondade. O Bem e o Mal, o Bem deles e seu próprio Mal; era a mesma coisa. Havia aquela mulher e aquela comunhão repugnante e vertiginosa. (A Idade da Razão, p. 180)⁵.

Daniel decide montar uma farsa que implique Mathieu e Marcelle, para que possa realizar sua liberdade através de um ato gratuito e injustificável, que lhes cause o Mal sob a aparência do Bem.

Na terceira noite, quando Mathieu vai à casa de Marcelle, o foco narrativo está centrado em sua consciência. Assim podemos perceber que, ao entrar na casa, desvela-se aos seus olhos uma Marcelle carinhosa, cuidadosamente preparada para receber dele a proposta de casamento, o consentimento para ter o filho. Porém, Mathieu, que a partir da conversa com Daniel já pode supor o que Marcelle espera dele, evita dar-se conta da situação e, sem hesitar, entrega-lhe os cinco mil francos roubados de Lola. A quebra brusca das expectativas de Marcelle provoca a ruptura definitiva do relacionamento.

Pouco depois, Daniel leva os cinco mil francos a Mathieu para que fossem devolvidos a Lola. E esclarece a farsa que montou: revela que irá se casar com Marcelle, terá o filho, porém, é pederasta. Assim, realiza um sentido para a vida de Marcelle: assume o filho que ela queria ter, mas também a engana, ela não sabe que ele é homossexual. E restitui a liberdade a Mathieu, pois, livra-o de Marcelle e anula as consequências de seu roubo; ao mesmo tempo, faz dele seu juiz. Aos olhos de Mathieu, o casamento com Marcelle e a pederastia não revelada adquirem uma objetividade negativa, o que também revela os vínculos de Mathieu com a moral vigente. E através dessa imagem cristalizada como seu ser-para-outro, Daniel pode realizar o prazer no Mal objetivado e condenado pelo olhar de Mathieu. Por outro lado, ao restituir-lhe a liberdade, Daniel trai seu juiz. Pois, através de seu ato injustificável, faz com que Mathieu sintasse preso à sua própria liberdade: perce

be-se livre para nada e sem justificativas para não agir.

A farsa armada por Daniel provoca em Mathieu um refluxo da consciência de liberdade. Ele percebe que, sem ser convertida em atos que o comprometam com o outro, com sua situação no mundo, sua liberdade não se realiza. O refluxo da consciência de liberdade também ocorre com Roquentin em A Náusea, o que nos permite uma breve comparação. Ambos definem suas vidas como fracassos. Roquentin por não conseguir reter seu passado e concluir que as aventuras que desejava realizar são irrealizáveis. Mathieu, nem um refúgio em um passado narrado sob a forma de aventura lhe é possível encontrar, pois nunca ousou executar atos conseqüentes, que lhe determinassem um sentido para a existência. Em ambos, a liberdade e o senti do da vida estão em suspensão e, ao final dos livros, suas decisões permanecem presas ao nível intelectual. Roquentin se decide escrever um livro de aventuras, Mathieu recorre aos sistemas filosóficos para compreender o fracasso de sua vida. Por tanto, nos dois primeiros romances de Sartre não há sequer o esboço de uma personagem que exemplificaria uma ética existencialista; seus estudos éticos permanecem no plano negativo.

Sursis, publicado em 1945, é o segundo volume de Os Caminhos da Liberdade. A ação, nesse romance, se passa durante os dias que precederam ao Acordo de Munique, em 29 de setembro de 1939. Em Munique, Daladier e Chamberlain se reúnem com Hitler e Mussolini e permitem a anexação dos Sudetos pela Alemanha nazista, região de língua alemã que fazia parte da Tchecoslováquia, estado recém-formado sob a proteção de França e Inglaterra.

A característica essencial da construção formal de Sursis é o foco narrativo que se move centrando-se entre pontos de vista de várias personagens envolvidas na situação de guerra iminente - técnica que marca a influência estilística de Dos Passos sobre Sartre. Essas personagens se situam na Tchecoslováquia, que espera pela invasão alemã; na França mobilizada; entre as cúpulas de governantes alemães, franceses e ingleses. Ora o narrador se utiliza da técnica do discurso indireto livre, identificando-se à personagem narrada em 1ª

pessoa; ora centra o foco narrativo na visão das condutas de uma personagem e a descreve na perspectiva do que ela própria está vendo, porém se distancia dela ao narrá-la em 3ª pessoa; ora apresenta personagens dramatizadas. É comum também o narrador intercalar fragmentos de experiências particulares contextualizadas a partir de um acontecimento de fundo, como, por exemplo, no trecho citado:

Subiram a escada: "Permaneçam atentos! Uma comunicação importante..." Milan e Anna debruçaram-se sobre o aparelho, rumores de vitória entravam pelas janelas. "Abaxe um pouco", disse Anna, "não de vemos provocá-los", a mão suave, suave como um creme de amêndoas, Charles brotou, floriu, o enorme fruto desabrochou, a casa ia estourar, um fruto bem ereto para o céu, um fruto suculento, toda uma primavera de sufocante doçura; o silêncio, o tilintar dos garfos e os longos ruídos da estátua no aparelho; a carícia do vento sobre o fruto aveludado, macia, Anna sobressaltou-se, apertou o braço de Milan:

"Cidadãos,

O governo tcheco-eslovaco resolve proclamar a mobilização geral. Todos os homens de menos de 40 anos e os especialistas de todas as idades devem apresentar-se imediatamente (...)." (Sursis, p. 65)⁶.

Esse trecho intercala fragmentos de três situações particulares diferentes. Zézette e Maurice, que será mobilizado, estão na França, em férias, é a quem se refere a "Subiram a escada". Charles está em um hospital francês próximo à fronteira alemã, que será evacuado quando o governo francês decretar a mobilização. Milan e Anna estão na Tchecoslováquia, que espera pela invasão alemã. Os fragmentos dessas situações particulares são contextualizados a partir de um acontecimento de fundo: o comunicado do governo tcheco-eslovaco mobilizando seus cidadãos, que remete à iminência da guerra, na qual a França, que tutela a Tchecoslováquia, também será envolvida. O acontecimento de fundo, ao extrapolar as situações vividas

particulares, cumpre a função de apresentar uma visão de conjunto, que mostra o envolvimento de todos pela guerra.

Se por um lado os acontecimentos de 1939 funcionam como uma espécie de lastro para a apresentação de uma visão de conjunto em que todos estão forçosamente envolvidos, por outro lado, o sentido desses acontecimentos é dado pelo conjunto de projetos que as consciências particulares assumem frente à possibilidade da guerra, como esclarece a frase de Mathieu: "Ah! pensou, seria preciso estar ao mesmo tempo em toda a parte."⁷ (p. 291).

Portanto, a situação de guerra aparece em sua dimensão de facticidade, ao envolver todos, e de liberdade, pois, o que cada um projeta ser na guerra embute um julgamento de valor e uma forma de ação ou não-ação que lhe é particular e o compromete perante o outro, tornando-o também responsável pela marcha dos acontecimentos. Assim, em Sursis, Mathieu constata o sentido do conceito de solidariedade para a ética existencialista, que nada mais é que essa interdependência dos destinos humanos como uma condição de fato, que torna cada homem responsável por seus juízos e atos não somente frente a si mesmo, mas a toda a humanidade.

O que marca a passagem de Mathieu de A Idade da Razão, onde há a possibilidade de que ele se mantenha em disponibilidade sem comprometer sua liberdade, para Sursis é sua consciência angustiada de estar limitado pelas condições impostas pela guerra e ser irremediavelmente forçado a agir a partir dessas condições. Mas será em Com a Morte na Alma que a solidariedade constatada por Mathieu em Sursis passará de condição de fato para valor ao se esboçar em sua adesão repentina aos resistentes franceses o que seria um ato moral para Sartre, que apenas ganhará formas mais definitivas no teatro de situações.

Sursis visa mostrar, sobretudo, a pluridimensionalidade de sentidos que adquirem os acontecimentos de 1938, dada, justamente, pelo conjunto dos projetos que os homens assumem a partir deles. Daí a razão de o autor-implícito centrar o foco narrativo em diferentes experiências particulares, visando "estar ao mesmo tempo em toda a parte".

Enquanto Birnenschatz, judeu polonês bem-sucedido, renega sua origem e não deseja que a França entre na guerra, Schalom, judeu austríaco refugiado em Paris devido ao Anschluss em 1938, pensa que a França tem o dever de entrar na guerra em defesa dos judeus.

No bordel em que está Gros-Louis - pastor analfabeto que vai a Marselha, onde é roubado e fica sabendo que está mobilizado para a guerra, sem nem mesmo saber de que guerra se trata -, a prostituta Daisy diz preferir a guerra à greve, pois aumenta o movimento do bordel. Já uma outra prostituta diz não gostar da guerra, pois foi na de 1914 que a fazenda de seu tio foi queimada.

Para Daniel, a guerra é a possibilidade de sua morte, a partir da qual Marcelle, que ainda está grávida, cristalizaria o sentido de sua vida como o de um marido carinhoso e exemplar.

Philippe, jovem poeta, vê na guerra a possibilidade de tornar-se um "mártir pacifista". Porém, não é compreendido pelos homens que vêem nele um simples "menino rico".

Ivich está em Laon e vê na guerra a possibilidade de destruição de Paris. Pensa que ela poderá durar dez anos e quando acabar já será uma velha. Decide-se fugir para Paris, onde se abriga no apartamento de Mathieu.

No dia em que se espera o discurso de Hitler pelo rádio, 26 de setembro de 1939, há uma maior fragmentação da narrativa, que parece refletir a angústia de cada um frente à possibilidade de definição para a situação de guerra iminente. Após o discurso de Hitler, quando declara que o Reich anexará os Sudetos, há uma distensão e generaliza-se um sentimento de impotência. Chomis, por exemplo, procura refugiar-se em seu passado, afirma ser um "homem vivido" pretendendo ter sua vida justificada, consola-se ao se comparar a Boris que ainda é jovem e deve se sentir em situação pior, pois seu futuro foi suspenso. Essa distensão, provocada pelo fato de que cada consciência já está certa de seu destino, reflete-se em uma maior fluência na forma narrativa, reduzem-se a fragmentação e a quantidade de interpolações.

Mathieu se decide tomar o trem que o levará para o acampamento militar, sob os protestos de Jacques, que condena a mobilização da França em defesa da Tchecoslováquia e a resignação do irmão. A conversa entre Jacques e Mathieu é entrecortada por fragmentos da cena em que Pascal, um vendedor de flores, vê grande movimento de carros nas ruas de Paris: são os que fogem da mobilização para a Normandia. Essa interpolação entre as duas cenas tem a função de indicar que ao embarcar no trem como mobilizado Mathieu faz uma escolha que, embora passiva, também o engaja na guerra. Pois, há a possibilidade de fuga, como vemos através do olhar de Pascal, ou, ainda, Mathieu poderia permanecer em Juan-les-Pins, onde passa férias com Jacques e Odette, assumindo os riscos da deserção. Porém, a ameaça de guerra é temporariamente sustada pelo Acordo de Munique.

Quando Daladier retorna de Munique é recebido com flores e ovacionado no aeroporto de Paris. Fecha-se assim a pluridimensionalidade de sentidos da situação de guerra iminente, dada pelas experiências particulares, em torno de um sentido geral: o povo francês não quer a guerra. Mas o estupor de Daladier, diante das manifestações populares, vem indicar que a possibilidade da guerra não foi debelada, mas apenas suspensa, e que o povo francês, recusando-se a lutar contra a invasão da Tchecoslováquia, apenas abre caminho para precipitar nela a própria França. Pois, livre para continuar suas conquistas, depois dos Sudetos Hitler quererá anexar a Alsácia-Lorena.

Com a Morte na Alma foi publicado em 1949 e está dividido em duas partes. Tal como nos dois volumes anteriores da trilogia, o foco narrativo é centrado alternadamente em diferentes personagens.

Na 1ª parte reencontramos Mathieu como soldado em um acampamento próximo à fronteira alemã. Está derrotado sem ter lutado, pois os alemães entraram na França através da Bélgica. Na aldeia próxima ao acampamento, os habitantes já não saem de suas casas, evitam os soldados derrotados - abandonados por seus próprios oficiais -, que não foram capazes de defendê-los dos alemães. Como podemos notar, no trecho citado o

foco narrativo assume uma voz coletiva que registra essa sensação de abandono, rejeição e impotência dos soldados, que apenas esperam a chegada dos inimigos vitoriosos que os recolherão:

Agora Mathieu repetia com os outros:

- Jamais gostaram de nós. Jamais.

- Quando os vi passar - disse Charlot -, fiquei tão decepcionado que quase caí morto.

Um murmúrio inquieto cobriu sua voz: já não era mais exatamente o que convinha dizer. Agora era preciso espremer o abscesso, não se podia mais parar, era preciso dizer: ninguém gosta de nós. Ninguém gosta de nós: os civis censuram-nos por não termos sabido defendê-los e nossas mulheres não têm orgulho de nós, nossos oficiais nos abandonaram, os camponeses nos detestam e os Fritz avançam dentro da noite. Era preciso dizer: somos os bodes expiatórios, os vencidos, os covardes, a vermina, a borra da terra, perdemos a guerra, somos horríveis, somos culpados, e ninguém, ninguém no mundo gosta de nós. Mathieu não ousou, mas Latex disse atrás dele em tom objetivo:

- Somos uns párias.

Vozes fizeram-se ouvir de todos os lados; repetiam duramente, sem piedade:

- Uns párias! (Com a Morte na Alma, pp. 109 e 110)⁸.

Em Com a Morte na Alma está representada uma situação em que a guerra está por toda parte, presente em todas as consciências, porém, ela não se desenrola de forma contínua. Assim, os soldados franceses permanecem sempre à espreita, esperam com medo pelo bombardeio de um avião italiano e anseiam pela chegada dos alemães que os recolherão, inimigo mais poderoso e para quem já estão derrotados de antemão. No acampamento em que está Mathieu, aparecem alguns homens que sobrevivem a um bombardeio, um deles está ferido, morre ao chegar. Dizem apenas que houve "barulho" e calam-se. Não há experiência de

guerra a ser contada aos outros companheiros, pois não há combates, apenas estão submetidos a ocorrências eventuais que podem trazer a morte.

A voz coletiva inverte o sentido que possuía na narrativa tradicional, da qual fala Benjamin em "O Narrador", e apenas registra uma antiexperiência. Pois, nessa situação de guerra em que se exacerba a experiência da contingência, restringe-se ao extremo a possibilidade de atos de heroísmo, ou mesmo, da vivência de experiências dignas de serem narradas como exemplares. E a alienação aparece como uma tábua de salvação para os derrotados, que chegam a idealizar os vencedores e a sentir inveja dos alsacianos libertados pelos alemães depois de fazerem a saudação nazista. Franceses que permanecem prisioneiros estariam até mesmo dispostos a saudar Hitler em troca da liberdade, justificam-se dizendo que não pensam como eles. Mas, para a ética existencialista, o que conta é o ato de saudar o Nazismo, pois o que eles pensam interiormente não existe para ninguém, permanece como vontade vazia se não é convertido em ato.

Quando chegam os alemães, Mathieu decide não se entregar e adere a um grupo de soldados da Resistência. Sem dúvida, o ato de solidariedade de Mathieu ao se engajar em uma ação coletiva esboça o que seria um ato moral para Sartre. Porém, não é fruto de uma decisão lúcida que tivesse por finalidade um engajamento em valores resistentes. Na verdade, ao matar soldados alemães, Mathieu apenas deseja realizar sua liberdade em um ato definitivo para vingar-se do passado em que se preservou em disponibilidade. Assim, o sentido real de seu ato permanece restrito ao plano individual, ele apenas representa no plano da ação coletiva. No trecho citado, o foco narrativo se centra na perspectiva de Mathieu para descrever os quinze minutos em que ele consegue resistir:

Aproximou-se do parapeito e pôs-se a atirar de pé. Era um enorme revide: cada tiro vingava-o de um antigo escrúpulo. Um tiro em Lola, que não

ousei roubar, um tiro em Marcelle, que deveria ter largado, um tiro em Odette, que eu não quis comer. Este para os livros que não ousei escrever, este para as viagens que recusei, este para todos os sujeitos, em conjunto, que tinha vontade de detestar e procurei compreender. Atirava, e as leis voavam para o ar, amarás o teu próximo como a ti mesmo, pam! nesse salafrário, não matarás, pam! nesse hipócrita aí da frente. Atirava no homem, na virtude, no Mundo: a Liberdade é o Terror; o incêndio destruía a Prefeitura, destruía-lhe a cabeça: as balas assobiavam, livres como o ar, o mundo explodirá, e eu com ele, atirou, olhou o relógio: quatorze minutos e trinta segundos; não tinha mais nada a desejar senão um prazo de meio minuto, exatamente o tempo de atirar naquele belo oficial, que corria orgulhoso para a igreja; atirou sobre o belo oficial, em toda a Beleza do Mundo, na rua, nas flores, nos jardins, em tudo o que amara. A Beleza deu um mergulho obsceno e Mathieu atirou de novo. Atirou: era puro, todo-poderoso, livre.

Quinze minutos. (Com a Morte na Alma, pp. 221 e 222)⁹.

Vimos que o objetivo real do engajamento de Mathieu se restringe ao plano individual, ele pretendia modificar o sentido de sua vida. Porém, nos limites estritos do romance, sequer se pode dizer que Mathieu sobreviveu - embora nos trechos de La Dernière Chance, que seria o quarto volume de Os Caminhos da Liberdade, publicados em Les Temps Modernes, em 1949, sob o título de Drôle d'Amitié, Mathieu aparece como prisioneiro alemão e deve morrer num campo de concentração. Mas, independente de seu engajamento na resistência ter resultado ou não em sua morte, ele não reflui sobre o passado alterando as proporções relativas de seus atos e o sentido de sua vida. Pois, Lola não foi roubada, Odette continua intacta por Mathieu,

etc. Os tiros dados sobre os soldados alemães aparecem como um gesto de desespero, resultado de uma decisão momentânea. Sua história de vida não pode ser recontada como sendo a de um intelectual que encontra seu momento de ação na guerra, tendo se preparado em sua vida, tal como Orestes de As Moscas, para esse momento em que compromete sua liberdade.

A 2ª parte de Com a Morte na Alma tem o foco narrativo centrado em Brunet, militante comunista que se entrega aos alemães para organizar a resistência dentro do campo de prisioneiros. Através da perspectiva de Brunet desfilam diante dos olhos do leitor uma série de personagens que reagem de formas diferentes à condição de derrotados e prisioneiros de guerra.

Ao analisarmos, no capítulo anterior, o modelo de literatura engajada proposto por Sartre, vimos que a ação dos heróis deve ocorrer em uma situação que possibilite ao leitor o reconhecimento da representação de sua própria condição real. Esse reconhecimento deve despertá-lo para a reflexão e impulsioná-lo à modificação de sua ação no mundo real.

Como vimos nas obras analisadas até o momento, os heróis sartreanos têm sua angústia fundada na busca da realização de atos que os marquem irreversivelmente e determinem o sentido de suas vidas. Suas angústias, portanto, estão centradas ao nível da realização individual. Assim, podemos considerar que o engajamento lúcido - princípio do modelo de literatura proposto por Sartre - está ausente nas personagens que compõem a ação de Os Caminhos da Liberdade. Pois, embora Mathieu esboce um engajamento na resistência ao final de Com a Morte na Alma, na verdade, não consegue ultrapassar o nível da representação. E, se Mathieu falha pela ~~inconseqüência~~, Brunet falha pela linearidade e excesso de paixão na adesão ao ideal revolucionário. Brunet seria quem mais se aproximaria do modelo de personagem voltada para uma ação comprometida com transformações sociais. Porém, ele surge desde o início da trilogia definido como comunista. Aparece como um bloco de linha vermelha que vai sendo desenrolado durante a ação do ro

mance. Não há nele crises ou a menor dúvida em relação aos seus valores e à sua ação. Ele adere ao ideal revolucionário como a uma religião, o que dificulta o reconhecimento, por um leitor mais crítico, no mundo visto a partir da perspectiva de Brunet. Assim, os heróis sartreanos mais coerentes com os princípios da literatura engajada são menos Daniel, Brunet, Mathieu ou Orestes de As Moscas que, como veremos, Hoederer de As Mãos Sujas, Hilda e Goetz de O Diabo e o Bom Deus, que constroem o sentido de suas vidas ao aderirem a uma ação coletiva, constante e lúcida.

NOTAS:

1. O romance 1919, de Dos Passos, que influenciou a forma narrativa de Sursis, é analisado no capítulo IX, a partir da p. 150 deste trabalho.
2. O conceito de má-fé foi definido e exemplificado no capítulo X, a partir da p. 170 deste trabalho.
3. O conceito de irrealizável na filosofia de Sartre foi definido e exemplificado no capítulo VI, a partir da p. 90 deste trabalho.
4. Une énorme pitié bourbeuse l'avait envahi. Il n'avait aucune sympathie pour Marcelle et il se dégoûtait profondément, mais la pitié était là, irrésistible. Il aurait fait n'importe quoi pour s'en délivrer; Marcelle leva la tête, elle avait l'air de le croire fou. (L'Âge de Raison, pp. 164 e 165).
5. Elle le fascinait; ce tendre feu qui le dévorait, il ne savait plus si c'était le Mal ou la bonté. Bien et Mal, leur Bien et son Mal, c'était pareil. Il y avait cette femme, et cette communion repoussante et vertigineuse. (L'Âge de Raison, p. 166).

6. Ils montèrent l'escalier: "Ne quittez pas l'écoute, une communication..." Milan e Anna se penchaient sur l'appareil, des rumeurs de victoire entraient par les fenêtres. "Baisse-le un peu, dit Anna, il ne faut pas les provoquer", la main douce, douce comme une pâte d'amandes, Charles bourgeonna, fleurit, l'énorme fruit s'épanouit, la cosse allait éclater, un fruit tout droit vers le ciel, un fruit ju^uteux, tout un printemps d'une suffocante douceur; le silence, le cliquetis des fourchettes, et les longues déchirures d'étoffes dans l'appareil, la caresse du vent sur le gros fruit veloute, velu, Anna sursauta et serra le bras de Milan:

"Citoyens,

"Le gouvernement tchécoslovaque décide de proclamer la mobilisation générale; tous les hommes âgés de moins de quarante ans et les spécialistes de tout âge doivent rejoindre immédiatement. (...)"

(Le Sursis, p. 69).

7. Ah! pensa-t-il, il faudrait être partout à la fois.
(Le Sursis, p. 315).

8. A présent, Mathieu répétait avec les autres:

- Ils ne nous ont jamais aimés! Jamais!

- Quand je les ai vus passer, dit Charlot, j'étais tellement déçu que j'ai failli tomber raide.

Un bruissement inquiet couvrit sa voix: ce n'était déjà plus tout à fait ce qu'il fallait dire. A présent il fallait vider l'abcès, on ne pouvait plus s'arrêter, il fallait dire: personne ne nous aime. Personne ne nous aime: les civils nous reprochent de n'avoir pas su les défendre et nos femmes ne sont pas fières de nous, nos officiers nous ont laissés tomber, les villageois nous haïssent et les Fritz s'avancent dans la nuit. Il fallait dire: nous sommes les boucs émissaires, les vaincus, les lâches,

la vermine, la lie de la terre, nous avons perdu la guerre, nous sommes laids, nous sommes coupables et personne, personne, et personne au monde ne nous aime. Mathieu n'osa pas, mais Latex dit derrière lui, sur un ton objectif:

- On est des parias.

Des voix fusèrent un peu partout; elles répétaient durement, sans pitié:

- Des parias! (La Mort dans l'Âme, p. 97).

9. Il s'approcha du parapet et se mit à tirer debout. C'était une énorme revanche; chaque coup de feu le vengeait d'un ancien scrupule. Un coup sur Lola que je n'ai pas osé voler, un coup sur Marcelle que j'aurais dû plaquer, un coup sur Odette que je n'ai pas voulu baiser. Celui-ci pour les livres que je n'ai pas osé écrire, celui-là pour les voyages que je me suis refusés, cet autre sur tous les types, en bloc, que j'avais envie de détester et que j'ai es sayé de comprendre. Il tirait, les lois volaient en l'air, tu aimeras ton prochain comme toi-même, pan dans cette gueule de con, tu ne tueras point, pan sur le faux jeton d'en face. Il tirait sur l'homme, sur la Vertu, sur le Monde: la Liberté, c'est la Terreur; le feu brûlait dans la mairie, brûlait dans sa tête: les balles sifflaient, libre comme l'air, le monde sautera, moi avec, il tira, il regarda sa montre: quatorze minutes trente secondes; il n'avait plus rien à demander sauf un délai d'une demi-minute, jus te le temps de tirer sur le bel officier si fier qui courait vers l'église, il tira sur le bel officier, sur toute la Beauté de la Terre, sur la rue, sur les fleurs, sur les jardins, sur tout ce qu'il avait aimé. La Beauté fit un plongeon obscène et Mathieu tira enco re. Il tira: il était pur, il était tout-puissant, il était libre.

Quinze minutes: (La Mort dans l'Âme, p. 193).

XIV - AS MOSCAS: O COMPROMETIMENTO DA LIBERDADE

As Moscas, primeira peça teatral de Sartre, de 1943 - antes dela houve Bariona, escrita no campo de prisioneiros com o objetivo de ser encenada apenas ali -, pode ser comparada a Le Silence de la Mer¹ como obra que visa representar a situação de guerra. Porém, diferente do romance de Vercors, como afirma Vergílio Ferreira, As Moscas não se esgota em sua época. Pois, ao proclamar a grandeza da liberdade humana, marca a passagem, no pensamento de Sartre, da noção de liberdade afirmada como lucidez crítica e contemplativa, tal como aparece em Mathieu, de A Idade da Razão, para a noção de liberdade-valor, afirmada como espontaneidade moral², que coloca ao sujeito a necessidade de se comprometer em sua situação histórica:

Sartre, propondo-nos uma literatura comprometida, enaltecendo Le Silence de la Mer até mesmo por aquilo que a esta narrativa limita (o que há de epocal na Resistência Francesa) raramente se denunciaria como escritor circunstancial: não é o circunstancialismo que diminui Les Mouches: é o ser uma peça "doutrinadora". Como esquecer, porém, a grandeza do homem que em Les Mouches se proclama? Mais alto do que os deuses, investido do seu terrível poder, Orestes submete o próprio Júpiter, porque contra um homem livre os deuses nada podem. (Ferreira, V.: "Da Fenomenologia a Sartre", pp. 151 e 152).

Em As Moscas, Sartre retoma o mito grego em que Egisto e Clitemnestra matam Agamêmnon, tomam o poder em Argos, exilam Orestes, legítimo herdeiro, e condenam Electra à servidão para construir uma alegoria da França ocupada pela Alemanha nazista. Nessa versão do mito, Sartre pretende despertar a reflexão do público francês para que reconheça sua própria condição no drama de Orestes e Electra. Para possibilitar esse jogo de imagens, são utilizadas alusões aos colaboracionistas (ativos ou não) que procuram assimilar as características dos invasores, como, por exemplo, na cena em que uma velha em conversa

com Júpiter diz que educa o neto, de sete anos, no arrependimento, sendo ele manso e loiro. Porém, a idéia essencial que irá possibilitar o reconhecimento pelo público da situação da França ocupada no mito trabalhado por Sartre é a do sentimento de culpa em relação à própria condição e a vergonha com que cada um se apreende frente ao outro, o que trava qualquer possibilidade de ação transformadora no presente. No texto "Les Mouches" (in: Un Théâtre de Situations), Sartre descreve o estado de espírito dos franceses durante a Ocupação:

De 1941 à 1943, bien des gens désiraient vivement que les Français se plongeassent dans le repentir. Les nazis en tout premier lieu y avaient un vif intérêt, et avec eux Pétain et sa presse. Il fallait encore convaincre les Français, nous convaincre nous-mêmes, que nous avons été des fous, que nous étions descendus au dernier degré, que le Front populaire nous avait fait perdre la guerre, que nos élites avaient démissionné, etc. Quel était le but de cette campagne? Certainement pas d'améliorer les Français, d'en faire d'autres hommes. Non, le but était de nous plonger dans un état de repentir, de honte, qui nous rendît incapables de soutenir une résistance. Nous devions nous satisfaire de notre repentir, voire y trouver du plaisir. C'était d'autant mieux pour les nazis. (ob. cit., pp. 230 e 231).

Em As Moscas, Egisto cria uma farsa, a "festa dos mortos", legitimada por Júpiter - deus das moscas e do remorso -, dia do ano quando, supostamente, os mortos saem de suas sepulturas para que os vivos lhes implorem o perdão. Assim, o rei garante o controle de poder sobre Argos, pois o remorso assegura a passividade de seu povo.

A "festa dos mortos" tem uma função inversa ao inferno de Entre Quatro Paredes. Pois, nesta peça - analisada no próximo capítulo - a morte é um estado de alienação absoluta em que todos os jogos já estão feitos, e o morto tem sua vida passada recaída na opacidade do em-si, está na dependência do

sentido que ela possa adquirir para os vivos, é apenas como os vivos o vêem. Em As Moscas, através de uma farsa, são os mortos que olham os vivos, transformando a opacidade em que recaem seus passados em translucidez para um olhar absoluto, que pode conhecer e decretar o valor dos atos e pensamentos mais secretos dos vivos. Essa imagem em que os vivos vêem se cristalizar seus passados é apreendida como culposa: são responsáveis por faltas e devem temer o julgamento dos mortos. Através dessa farsa, Egisto dissemina a culpa entre seu povo, igualando todos frente aos seus mortos familiares, ao rei assassinado e à tirania ilícita. Assim, cada um torna-se tão culpado quanto o próprio rei e, por isso, nenhuma reação deve ousar contra ele, sob pena de que um novo ato possa desagradar ainda mais seus mortos, que, a cada ano, retornam mais furiosos.

A idéia que medeia a problemática de As Moscas é a da construção da identidade do sujeito, seu ser para-outro, condição para sua existência social. E, dessa condição, nem mesmo os deuses estão isentos na peça de Sartre. Júpiter é o criador dos homens e os fez mortais. Embora ele próprio seja um deus imortal, está condenado a ser a representação que os homens fazem dele. Assim, a liberdade humana se volta até mesmo contra o seu criador para aprisioná-lo em uma imagem: para que Egisto o reconheça, Júpiter se transforma na imagem da estátua que o representa em Argos. Por seu lado, o homem também está condenado a assumir a imagem construída a partir de seus atos, que adquirem objetividade aos olhos dos outros homens. Assim, ao impor o terror aos seus súditos, fazendo com que eles mergulhem nas experiências da vergonha e da culpa e não se apreendam como capazes de qualquer reação, Egisto se transforma na imagem do terror. Porém, essa imagem parece ganhar existência real, voltando-se contra o seu criador: em uma cena em que Egisto conversa com Clitemnestra, o próprio rei toma como verdade a saída dos mortos, sente medo de Agamêmnon, que poderia estar sentado no trono, e é preciso que Clitemnestra lembre que a "festa" é uma invenção do próprio Egisto.

Assim, a estátua que representa Júpiter, cuja imagem ele precisa assumir para existir socialmente, substancializa a

idéia, desenvolvida sobretudo em Entre Quatro Paredes, que a tribui ao outro uma face de Górgona, cujo olhar é capaz de petrificar o sujeito em objeto. Entretanto, cada um guarda uma íntima consciência de si como sujeito, embora necessite se representar como objeto, como sua imagem social.

Para compreender o Orestes de As Moscas como personagem representativo do teatro de situações, que anuncia a ética existencialista ao comprometer sua liberdade em uma ação transformadora, vamos proceder a uma breve comparação com a Electra de Eurípedes³.

Na Electra de Eurípedes, Orestes retorna a Argos com o propósito definido de cumprir o oráculo de Apolo: reencontrar sua irmã Electra para combinarem a morte de Egisto e Clitemnestra e, assim, vingar o assassinato de Agamêmnon. Depois de morto Egisto, Orestes hesita em matar sua mãe, é Electra quem o incita ao cumprimento do ato.

Morta Clitemnestra, ambos se arrependem, surgem os Dióscuros que lhes anunciam a absolvição dos deuses pelo voto da deusa Minerva. Ambos deixam Argos. Electra é dada em casamento a Pílates. Orestes deve ir a Atenas e, diante da imagem sagrada de Palas, deve pedir-lhe que ponha em fuga as Eríneas. Depois, irá habitar a terra da Arcadia, às margens do Alfeu.

Em As Moscas, Orestes chega em Argos acompanhado de um preceptor. Completamente desenraizado e livre de espírito, deseja conhecer a cidade onde nasceu e ver seu palácio, sem um propósito definido porém. Em conversa com seu preceptor, revela que gostaria de se enraizar na memória coletiva do povo de Argos através de um ato e faz uma vaga conjectura sobre a possibilidade de matar sua própria mãe. Mas parece disposto também a partir para Esparta. É somente quando se encontra com Electra e participa da conversa da irmã com Clitemnestra, sem que ainda tivesse revelado sua identidade, que Orestes decide permanecer em Argos. Assim, o público e os leitores esperam pelos atos, conjecturam sobre as transformações pelas quais passará Orestes, cujo caráter se forma.

Durante a "festa dos mortos", Electra desafia a autoridade de Egisto, que a expulsa da cidade, respaldado por Jú

piter. Orestes revela sua identidade e a convida a partirem juntos, porém, a irmã o incita à vingança. Orestes pede aos deuses que lhe enviem um sinal que ilumine sua decisão. Júpiter, que quer preservar a tirania assentada no remorso, mostra-lhe um sinal para que parta. Mas Orestes se modifica: reivindica sua liberdade e decide que irá matar os reis. Morto Egisto, é Electra quem hesita e abandona o irmão no ato de matar Clitemnestra: as personagens se transformam e já não se reconhecem.

O ato de Orestes é reivindicado com orgulho, mas Electra, que antes incitara o irmão à vingança, renega os crimes, se refugia no remorso, na proteção de Júpiter e repudia Orestes. Electra esperara durante quinze anos pela vingança, esse desejo se tornara sua razão de viver, a execução do ato retira-lhe o objeto faltante, desejado apenas enquanto tal.

Orestes recusa a proteção oferecida por Júpiter e o reinado em Argos. Abandona a cidade carregando consigo as Eríneas e as moscas, símbolos do remorso e do sangue. Mas, ao destruir a tirania ilícita e restituir a liberdade ao seu povo, Orestes realiza sua própria liberdade num ato definitivo, que determina um sentido para a sua existência, e se enraiza na memória coletiva de Argos. Diz Orestes a Egisto:

Que m'importe Jupiter? La justice est une affaire d'hommes, et je n'ai pas besoin d'un Dieu pour me l'enseigner. Il est juste de t'écraser, immonde coquin, et de ruiner ton empire sur les gens d'Argos, il est juste de leur rendre le sentiment de leur dignité. (Les Mouches, p. 80)⁴.

Ao partir, Orestes reatualiza sua liberdade e torna definitiva a ruptura com o passado de alienação de seu povo. Pois, se aceita sua coroação como rei, preservaria o poder conquistado pelo sangue e assim reforçaria o remorso e a culpa em Argos. A respeito do sentido dos atos de Orestes, permito-me discordar da interpretação de Francis Jeanson:

Tudo se passa na realidade como se Orestes sentisse, ao mesmo tempo, a necessidade de fazer escapar seu

próprio destino à sorte comum, de não agir senão em função de si mesmo e de justificar seus atos pela preocupação de salvação coletiva. Mas, seja qual for sua pretensão, ele não poderia realmente representar nos dois palcos ao mesmo tempo. Não ignora, não pode ignorar que seus dois sistemas de interpretação são absolutamente incompatíveis: ele optou por ser injustificável e sua decisão de partir confirmaria suficientemente, se ele ainda tivesse dúvidas, o caráter exclusivamente pessoal de seu comprometimento. (Jeanson, F.: Sartre, p. 15).

Prossegue Jeanson:

A encarnação da liberdade em As Moscas mantém-se, assim, ao nível da simples intenção de se encarnar: o ato aí se transforma em gesto e seu autor em "ator", segundo a lógica mesma de uma atitude que tende a colocar os outros homens como meros espectadores. (Jeanson, F.: ob. cit., p. 21).

Independente do juízo moral emitido por Jeanson em outro trecho, quando diz que "Orestes despreza o povo de Argos", a intenção dessa personagem não parece tornar incompatíveis os dois sistemas explicativos. Pois, Orestes faz com que seu destino pessoal escape à sorte comum ao comprometer sua liberdade em um ato que, de fato, tem sentido coletivo, uma vez que liberta Argos da tirania de Egisto.

Se a ambigüidade de Orestes não permite que o consideremos um herói representativo da ética sartreana, pois abandona Argos ao invés de aderir a uma ação coletiva constante, sua partida, entretanto, é justificada pela intenção expressa por Sartre ao afirmar que ela é condição para que haja a ruptura definitiva com o passado de sangue e remorso e seja restituída a harmonia em Argos:

son acte restera stérile s'il n'est pas total et définitif, s'il doit, par exemple, entraîner l'acceptation du remords, sentiment qui n'est qu'un retour en

arrière puisqu'il équivaut à un enchaînement avec le passé. ("Les Mouches" in: Un Théâtre de Situations, p. 224).

O perfil do autêntico herói da fase engajada da literatura de Sartre, esboçado por Orestes, tomará formas mais definitivas em peças posteriores, como O Diabo e o Bom Deus e As Mãos Sujas. Nessas peças, é menos evidente a intenção doutrinadora do autor, assinalada por Vergílio Ferreira com relação a As Moscas, pois suas personagens ganham mais autonomia dramática em relação ao arcabouço filosófico.

NOTAS:

1. Le Silence de la Mer como literatura de resistência à Ocupação alemã é analisada no capítulo XII, pp. 185 e 186 deste trabalho.

2. A noção de "espontaneidade moral" - definida no capítulo VI, p. 90 deste trabalho - supõe o ato reflexivo como meio para normatizar as posições e os valores que o sujeito assume. Na perspectiva da literatura engajada, o ato reflexivo visaria, sobretudo, à compreensão de sua situação histórica pelo sujeito livre e a normatização de suas atitudes com vistas à adesão a valores que o comprometam em uma ação transformadora a partir dessa situação.

3. No capítulo XII, a partir da p. 194 deste trabalho, foi analisada a relação entre o teatro de situações e a Filosofia existencial. E vimos que Sartre opõe o teatro de situações, no qual são definidos os caracteres das personagens a partir dos conflitos, ao teatro de Eurípedes, no qual os caracteres são predeterminados e é a partir deles que se estabelece o conflito entre as personagens.

4. A tradução encontrada de Les Mouches, citada abaixo, não é confiável. Pois nela faltam frases, às vezes, falas inteiras de personagens, e foram encontrados trechos cuja tradução pode ser considerada duvidosa.

Sartre, J.-P.: As Moscas, Ed. Presença, 7ª ed., Lisboa, 1986.

XV - ENTRE QUATRO PAREDES: O SER PARA-OUTRO

Huis Clos, traduzida no Brasil por Entre Quatro Paredes, é a segunda peça teatral de Sartre, foi montada pela primeira vez no Teatro Vieux-Colombier em Paris, em maio de 1944. Sua ação se passa no inferno, representado por um salão sem janelas e com a porta fechada por fora, decorado ao estilo II Império, onde há três canapés, um bronze e um corta-papel sobre uma lareira. Três personagens: Garcin, Inès e Estelle, supostamente mortos, são nele introduzidos por um funcionário.

Para Sartre, na morte a consciência se anula, o morto já não existe para-si. Entretanto, ele adquire uma espécie de existência honorária, em-si, para os vivos que dele se lembram. O sentido de sua existência passa a estar na total dependência da ordem que os vivos derem para os fatos de seu passado, o que constitui seu ser para-outro.

Em Entretiens sur le Bon Usage de la Liberté, Jean Grenier comenta a descrição sartreana da morte e sua representação em Entre Quatro Paredes:

après avoir décrit la mort humaine comme une immobilisation de quelque chose qui est fait pour être mobile dans L'Être et le Néant, a représenté l'enfer dans Huis Clos comme le lieu où le retour en arrière est absolument impossible et où pourtant il serait absolument nécessaire. Les personnages de ce drame s'évertuent à se justifier, multiplient les déclarations sur ce qu'ils feraient s'ils revenaient au monde du jour. C'est en vain: les jeux sont faits; le jugement est porté une fois pour toutes, non par Dieu, par les autres qui vivent encore sur la terre, mais l'effet est le même, l'opinion publique étant aussi cruelle que l'arrêt du Juge suprême eût été implacable. (p. 61).

Em Entre Quatro Paredes, Sartre representa uma situação absurda - uma espécie de profanação da vida eterna cristã. Pois, com a anulação da consciência pela morte, o morto não pode conhecer o sentido que sua vida adquire para os vivos,

assim, não é possível o desespero na morte. Entretanto, no inferno sartreano, os mortos adquirem uma existência para-si em estado de suspensão temporal. Isto é, eles preservam a consciência do estado de inconclusão em que recaíram suas vidas. Porém, como a temporalidade é detida, já não há possibilidade de ação, daí o desespero de cada um frente à imagem que sua vida adquire para os vivos e para os outros mortos.

No salão, cada objeto tem sua funcionalidade própria com vistas à execução do suplício eterno. O bronze, em lugar do espelho, apenas pode devolver ao condenado a imagem da opacidade em que recaiu com a morte: consciente de si, ele sabe que pode ser visto e que através do olhar do outro seu ser é talhado, como uma estátua, em uma imagem conclusiva, construída a partir de fatos de seu passado. Porém, não pode se reconhecer, através da mediação do espelho - ausente -, nesse seu ser para-outro. E nada pode modificar nessa imagem, pois, a porta fechada marca, justamente, a detenção da temporalidade e sua impotência para a ação. Já não há futuro possível no qual possa se projetar para modificar o sentido de sua vida, todos "os jogos já estão feitos". Não há noite no inferno, o salão está sempre iluminado por uma lâmpada elétrica, tampouco há camas, o que visa impedir a possibilidade do refúgio no sono e caracteriza a ausência de cortes durante a estada eterna. O corta-papel, ao ser usado por Estelle para tentar matar Inès, tem a função de despertá-los para a própria condição: já estão mortos e estarão juntos para sempre.

A situação-morta em que cada um recaiu se define em dois níveis. Na relação com os vivos, o morto se desespera por não poder se reconhecer na imagem inalterável na qual é petrificado, pois não há espelho¹ mediador, não há tempo para novos atos e sobretudo porque o morto, consciente de si, tem a íntima convicção de que sua vida não foi concluída em relação aos projetos a que se propôs. No inferno, as revelações que cada um faz sobre o próprio passado aos outros dois impossibilita o sucesso dos acordos entre pares - para que, cumprindo a função do espelho, um devolvesse ao outro a imagem em que gostaria de ver convertida a própria vida -, pois sempre há a pre

sença da consciência do terceiro. Assim, no inferno, é reproduzida a situação-morta que os define em relação aos vivos. E cada uma das três personagens está condenada a se ver frente a frente, por toda a eternidade, com seu ser inalterável, refletido pelo olhar dos outros dois. Porém, como nesse jogo as regras são iguais para todos, cada um dos três condenados converte-se, ao mesmo tempo, através do olhar, em carrasco dos outros dois.

Também as características de cada personagem tem funcionalidade na emulação do jogo entre carrasco e condenado.

Garcin, em vida, era jornalista, foge da guerra, abandona a mulher para fundar um jornal pacifista no México, mas cai prisioneiro e é fuzilado. Acreditava que a morte iria convertê-lo em herói. No inferno, Garcin procura ouvir o que dizem a seu respeito os vivos. Pois, com a detenção do tempo e a não realização de seus ideais pacifistas, não consegue se reconhecer no ser-herói. Para ele, o sentido de sua vida parece ter ficado em suspensão. Porém, os vivos decretam seu ser-covarde, imagem congelada, na qual ele não quer se reconhecer. Procura entrar em acordo com Estelle para que ela sancione o ser-herói em que ele deseja converter o sentido de sua vida. Estelle aceita participar do jogo: ela o teria como homem se consentisse em lhe devolver a imagem do ser-herói que ele gostaria que tivessem a seu respeito. Mas, como alerta Inès, nunca se poderia ter certeza da sinceridade de Estelle, ela é uma prostituta e passou a vida representando. Casou-se com um velho por interesse, não ousou abandoná-lo para ficar com o amante, com quem teve um filho que afogou em um lago suíço. Na terra, o mundo que a cercava também é artificial: todos parecem tê-la esquecido, seus amigos e parentes representam sentimentos, esforçam-se por chorar em seu enterro ou simplesmente não choram para não estragar a maquiagem. Mas Estelle é estúpida demais e ela própria trai seu papel, não parece disposta a conceder o ser-herói a Garcin, afirma que é ele quem deve decidir sobre o sentido de seus atos:

Garcin: - Estelle, est-ce que je suis un lâche?

Estelle: - Mais je n'en sais rien, mon amour, je ne suis pas dans ta peau. C'est à toi de décider.

(Huis Clos, p. 158).

Inès é a personagem mais lúcida entre os três, é ela quem percebe que a situação não existe ao acaso, ao contrário do que pensa Estelle, mas que seus detalhes foram cuidadosamente arrumados para cumprir funções. É ela também quem desvenda o sentido de estarem os três ali reunidos: cada um é o carrasco dos outros dois, e o acordo entre pares é impossível, pois o terceiro, mesmo que se cale e feche os olhos, não pode interromper seu pensamento, seus juízos íntimos, não pode se impedir de existir. É Inès também quem melhor desempenha seu papel de carrasco, sua lucidez tem a função de emular o conflito à medida que esclarece o sentido da situação e decreta o ser-covarde de Garcin e o ser-infanticida de Estelle. Na cena em que Garcin propõe o jogo a Estelle, e Inès lhe diz que esta zomba dele, desesperado, esmurra a porta, que se abre, mas recua e não ousa sair. Decide que é Inès quem precisa convencer de que escolheu o heroísmo como seu projeto inconcluso de vida, pois ela conhece os sentimentos intensos, mas, lúcida, não se deixa convencer, para ela, uma vida só pode ser julgada a partir de atos:

Inès: - (...) Seuls les actes décident de ce qu'on a voulu.

Garcin: - Je suis mort trop tôt. On ne m'a pas laissé le temps de faire mes actes.

Inès: - On meurt toujours trop tôt - ou trop tard. Et cependant la vie est là, terminée; le trait est tiré, il faut faire la somme. Tu n'es rien d'autre que ta vie. (Huis Clos, p. 165).

Esse trecho, extraído do diálogo entre Garcin e Inès, pode ser pensado a partir de uma frase de André Malraux, da qual Sartre gostava muito: "A morte transforma a vida em destino". Garcin, morto, tem todas as suas intenções que não foram convertidas em atos anuladas. Já não existe futuro para

ele, é apenas a partir de seus atos reais que se pode decidir sobre o sentido de sua vida, que assim é convertida em destino. Pois, na rememoração, ao ser recontada progressivamente, nenhuma intenção vazia aparecerá, mas cada ato prenuncia e se encadeia no seguinte, dando a impressão de que nada do que poderia ter acontecido faria mais sentido do que o que realmente aconteceu.

Discutimos inicialmente a possibilidade de interpretação de Entre Quatro Paredes como um suposto desespero das personagens frente às suas vidas convertidas em destino com a morte, alienação absoluta do sujeito, pois, a partir dela, todos os projetos são anulados e a vida inacabada toma uma forma acabada para o outro. Assim, o sujeito morto se aliena em ser em-si, estátua petrificada pelo olhar dos vivos, olhar de Medusa. Porém, como o Existencialismo de Sartre é ateu, uma peça que tratasse de uma suposta vida depois da morte, mesmo que profanizando os mitos cristãos, pouca função teria na perspectiva de um teatro de situações. Pois, vimos que, em seus pressupostos teóricos, esse teatro visa possibilitar o reconhecimento reflexivo de seu público para que este possa modificar sua ação e, a partir dela, o mundo em que vive. Portanto, devemos procurar remeter a problemática existencial representada em Entre Quatro Paredes para a vida real presente.

Podemos pensar, agora, como transpor essa situação-morta, na qual tudo já está feito - embora os projetos subjetivos tenham se transformado em "paixões inúteis", pois, inacabados, foram anulados com a morte -, para uma situação real. E essa transposição deve partir da idéia sartreana de conflito, relação originária com o outro, que pode ser definida a partir da frase de Garcin: "L'enfer, c'est les autres" (p. 167). O sentido dessa frase é assim explicado por Sartre:

On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'étaient toujours des rapports infernaux. Or, c'est toute autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports avec autrui sont

tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi? Parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donnés de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Quoi que je sente en moi, le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui. Et alors en effet je suis en enfer. Et il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. Mais cela ne veut nullement dire qu'on ne puisse avoir d'autres rapports avec les autres. Ça marque simplement l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous. (Un Théâtre de Situations, p. 238).

O sujeito é objetificado pela imagem que dele constrói o outro a partir de seus atos, que constitui seu ser para-outro - condição para sua existência social e para seu próprio auto-reconhecimento. O ser para-outro pode ser reconhecido pelo sujeito na experiência do orgulho ou da vergonha. Ao reivindicar sua imagem com orgulho, ele pode libertar-se da condição de objeto a partir de novos atos que modifiquem sua relação com o outro e a imagem que este lhe devolve. No orgulho se estabelece uma relação dinâmica com o outro, que abrangue a dimensão de futuro, pois remete a novos projetos e à possibilidade de transformação. Porém, se o reconhecimento da própria imagem ocorre na vergonha, o sujeito pode permanecer preso a ela. Assim, ele se aliena frente ao seu ser para-outro, fundado em atos passados, que lhe sobrecarrega insuportavelmente e o imobiliza diante da possibilidade de projeção temporal: permanece a estátua da própria vergonha².

Porém, como Sartre afirma, nossa relação com os ou

tros não é necessariamente ruim. E, vergonha e orgulho - que também pode ser alienador - são apenas disposições da consciência frente ao reconhecimento de seu ser para-outro. Mas, não significa que tais sentimentos existam empiricamente. Tais disposições aparecem, por exemplo, em A Náusea, na relação entre Roquentin e Anny. Um é o mediador para o ser do outro. Roquentin, ao se ver no espelho, reconhece na cor ruiva de seus cabelos uma cor definida, porque Anny assim a considerava. Ele assimila seu ser para-outro sancionado por Anny e sua disposição tende ao orgulho, embora esse sentimento não seja experimentado por ele. Anny, embora afastada há anos de Roquentin, pensa nele todos os dias, ele é seu "metro". É assimilado por ela como seu ser-para-outro-limite, orientador racional de sua vida.

A representação do inferno como situação-morta em Entre Quatro Paredes visa fazer emergir negativamente e de forma potencializada a relação originária intersubjetiva de conflito. Nessa peça, o ser para-outro é apreendido na vergonha, e não há reação subjetiva libertadora, mas alienação. A situação de alienação absoluta da morte, caracterizada pela impotência das personagens para a ação devido à detenção da temporalidade quando os projetos de vida estavam ainda inconclusos - assim a personagem não pode reconhecer seu ser projetado no ser em que se converteu pelo olhar do outro -, ao ser transposta para a vida real remete ao sujeito que se condena a permanecer alienado ao olhar que o outro lhe lança - daí o fato de as personagens conservarem a consciência de si.

Se a vida se converte em uma absurda paixão inútil com a morte, pois ela é detida antes que o vir-a-ser, o sujeito temporal, se converta no ser no qual se condensariam todos os seus projetos realizados, o otimismo de Sartre consiste em remeter toda significação possível à própria vida. Isto é, como o homem vai morrer sem poder realizar-se como ser, a autenticidade³ passa a ser um princípio ético, pois ele deve agir o mais livremente possível para realizar o máximo possível de seus projetos, nos limites de sua finitude.

Como vimos, a temporalidade é apenas detida em Entre Quatro Paredes, mas não nadificada como na concepção sartreana da morte real. Pois, as personagens conservam a consciência de seus atos passados, o que vem corroborar a idéia de que a situação representada trata de uma morte em vida. Assim, como Garcin, que não ousa sair quando a porta se abre, nem mesmo para ver o que o esperava do lado de fora, o sujeito, morto em vida, tem medo de perder a própria identidade ao se desvincular da imagem construída pelo outro. Ele permanece preso ao olhar do outro e se vê apenas através desse olhar, seja apreendendo-se na vergonha, seja no orgulho. Em ambos os casos, o sujeito alienado, de má-fé, deseja ser transformado na própria estátua pelo olhar de Medusa do outro⁴.

Sartre assim define essa morte em vida, à qual remetem as personagens de Huis Clos:

ce que j'ai voulu indiquer, c'est précisément que beaucoup de gens sont encroûtés dans une série d'habitudes, de coutumes, qu'ils ont sur eux des jugements dont ils souffrent mais qu'ils ne cherchent même pas à changer. Et que ces gens-là sont comme morts. En ce sens qu'ils ne peuvent briser le cadre de leurs soucis, de leurs préoccupations et de leurs coutumes; et qu'ils restent ainsi victimes souvent des jugements qu'on a portés sur eux. A partir de là, il est bien évident qu'ils sont lâches ou méchants, par exemple. (...) De sorte que, en vérité, comme nous sommes vivants, j'ai voulu montrer par l'absurde l'importance chez nous de la liberté, c'est-à-dire l'importance de changer les actes par d'autres actes. Quel que soit le cercle d'enfer dans lequel nous vivons, je pense que nous sommes libres de le briser. Et si les gens ne le brisent pas, c'est encore librement qu'ils y restent. De sorte qu'ils se mettent librement en enfer. (Un Théâtre de Situations, p. 239).

NOTAS:

1. O espelho tem a função de possibilitar o auto-reconhecimento do sujeito. Isto é, objetificado pelo olhar do outro, ao se voltar para o próprio reflexo no espelho, ele pode reconhecer ou não na imagem que vê o ser que o outro lhe atribui. De modo inverso, a ausência do espelho em Entre Quatro Paredes marca a impossibilidade de auto-reconhecimento, aceitação ou recusa, pelo sujeito na imagem que o outro lhe atribui, condenando-o a ser eternamente consciente de sua condição de objeto. A detenção do tempo fechando o campo de possibilidades, complementa sua condenação como consciência de ser um objeto inativo, presa do outro.

2. Gerd Bornheim assim define a relação do sujeito com o outro na filosofia de Sartre:

Quando o outro me olha, sei que não se trata apenas de um corpo que me vê ou de um animal que me percebe: sei que atrás daqueles olhos há uma consciência; e o olhar me revela que não sou apenas um corpo, um em-si, mas que também eu sou consciência. Já dissemos: eu sou através do olhar do outro. Mas como sou? Ao ser vista, a consciência sofre como que uma hemorragia interna, perde o seu caráter de ser presença a si e é avassalada pelo olhar. O outro me reduz, então, à condição de objeto, e minha reação passa a ser a vergonha. Mais do que conhecer, vivo a situação de ser visto, suspenso na ponta do olhar do outro. "Ora, a vergonha é vergonha de si, ela é reconhecimento de que eu realmente sou esse objeto que o outro olha e julga. Só posso ter vergonha de minha liberdade enquanto ela me escapa para tornar-se objeto dado. Assim, originariamente, o ligame de minha consciência irreflexiva a meu ego-visto é um ligame não de conhecer mas de ser. Além de todo conhecimento que posso ter, eu sou esse eu que um outro conhece" (EN, p. 319). Pelo olhar eu sou, pois, roubado

a mim mesmo, e sou roubado enquanto inserido em um mundo. Eu e meu mundo se esvaem para o outro numa fuga sem termo - a própria fuga se perde no exterior. (Bornheim, G. A.: Sartre, Col. Debates, Ed. Perspectiva, p. 87)

Prossegue Bornheim em outro trecho, no qual esclarece a inspiração da doutrina de Sartre na filosofia de Hegel:

Dominado pelo olhar do outro, o meu olhar perde seu poder. O olhar do outro me espacializa e me temporaliza, e eu me ofereço, sem defesa, à apreciação alheia; assumo, a despeito de mim, uma liberdade que não é a minha. Em outras palavras: aparecendo o outro, torno-me "escravo". Observe-se que a inspiração dessa doutrina na dialética do mestre e do escravo é evidente; mas em Hegel essa dialética se apresenta como resultado de um processo "histórico", sendo apenas um momento da evolução geral do Espírito, ao passo que em Sartre a tese se torna absoluta e aplica-se à condição humana como tal. "Eu sou escravo na medida em que sou dependente em meu ser no seio de uma liberdade que não é a minha e que é a própria condição de meu ser" (EN, p. 326). O olhar alheio, porque tende a me transformar num em-si, põe em perigo meu ser, e "este perigo não é um acidente, mas a estrutura permanente de meu ser-para-outro". (Bornheim, G. A.: ob. cit., p. 88).

Bornheim cita Entre Quatro Paredes como peça teatral que trata do tema da relação intersubjetiva no Existencialismo de Sartre:

A palavra final de todo o problema da intersubjetividade resume-se na luta, no conflito. Vimos em que sentido "minha queda original é a existência do outro"; se o homem é liberdade, a tentativa de comunicar-se com o outro acarreta petrificação. O tema aparece, aliás, num dos melhores textos dramáticos de Sartre, Huis Clos; no além-túmulo em que

se desenrola a ação dessa peça, os personagens estão mortos, dessa morte que define as pessoas que renegaram à própria liberdade. São liberdades falhas por se terem entregue ao juízo, ao olhar dos outros; são mortos por já não terem possibilidades, condenados que são ao olhar do outro, numa espécie de tradução do juízo final cristão. E o olhar, que devassa cada personagem, torna a existência do outro insuportável: "O inferno são os outros", reza a famosa fórmula. Se o homem é condenado a ser livre, por outro lado, as liberdades não se comunicam. "Tu és um covarde, Garcin, um covarde porque eu o quero. Eu o quero, compreendes, eu o quero. E no entanto, vê como sou fraca, um sopro apenas; nada mais sou do que este olhar que te vê, do que este pensamento incolor que te pensa." (Bornheim, G. A.: ob. cit., p. 92).

3. O conceito de autenticidade foi definido no capítulo V deste trabalho, à p. 69 que remete à nota nº 7 da p. 84.

4. A má-fé que implica a tentativa de o sujeito realizar um determinado ser, querendo erigir a própria estátua sobre suas condutas, foi tratada também no capítulo VI deste trabalho, a partir da p. 90.

XVI - O ENGAJAMENTO NA AÇÃO COLETIVA COMO SENTIDO PARA A EXISTÊNCIA NO TEATRO DE SITUAÇÕES DE SARTRE

Neste capítulo serão analisadas quatro peças do teatro de situações de Sartre: Mortos sem Sepultura (1946), A Prostituta Respeitosa (1946), As Mãos Sujas (1948) e O Diabo e o Bom Deus (1951). Nosso principal objeto será o estudo das personagens. Vimos que, ao final de Com a Morte na Alma, Mathieu adere à Resistência. E, também, que, em As Moscas, Orestes realiza sua liberdade ao livrar Argos do jugo de Egisto, porém, abandona a cidade em seguida. A partir da trajetória esboçada por Mathieu e Orestes procuraremos verificar como evoluem as personagens em peças posteriores de Sartre, de tal forma a se tornarem representações mais coerentes com os princípios da literatura engajada (definidos no capítulo XII).

Mortos sem Sepultura é a única peça de Sartre que trata explicitamente o tema da Resistência e suas implicações éticas. Canoris, Sorbier, François, Lucie e Henri são maquisards presos em um sótão por milicianos colaboracionistas. Sabem que serão torturados e que vão morrer. Mas, por um momento, os prisioneiros têm a ilusão de que poderiam salvar suas vidas para a ação coletiva: os milicianos lhes oferecem a liberdade se revelarem o esconderijo de Jean, o líder do grupo. Canoris sugere que seja revelado um esconderijo falso. Convence os demais guerrilheiros de que deixarem-se matar significaria tornar a vida absurda se ainda restasse uma possibilidade de sobrevivência para a ação coletiva. Porém, a decisão é angustiada, pois não é apenas a salvação para a Resistência que está em jogo, mas também a própria dignidade. E a hesitação das personagens revela o dilema pelo qual passa, nesse momento, a questão ética para o Existencialismo: os fins, a ação coletiva, justificariam os meios, a mentira? Em O Existencialismo é um Humanismo, Sartre afirma que quando o homem age, faz uma escolha que é moral, pois implica a assunção de valores, e como ele só pode escolher o que julga ser o melhor para si, projeta-se, assim, como modelo para o outro. Porém, escolhendo a mentira, esta retorna a ele, através do olhar do outro, como sua imagem objetiva. Daí a colocação do problema de dignidade, pois os maquisards também precisam salvar-se

perante suas próprias consciências. Vergílio Ferreira assim analisa o tema da dignidade em Mortos sem Sepultura:

Frente a uma acção prática, os heróis sar
trianos não esquecem a salvação de si próprios peran
te a sua consciência. Por integrados que se sintam
numa acção colectiva, não esquecem que o triunfo, o
verdadeiro, não depende apenas do juízo dos outros,
mas do seu próprio juízo sobre si - ainda que funda
do no real ou possível juízo dos outros. Os prisi
oneiros de Morts não têm a resolver apenas um proble
ma de eficácia: têm a resolver também um problema
de dignidade. Não esquecem assim que forjando um de
poimento sobre o seu chefe, embora no domínio da e
ficácia a sua mentira não tivesse conseqüências (ou
as tivesse úteis) poderia tê-las no domínio da sua
própria dignidade. Por isso hesitam em mentir.

("Da Fenomenologia a Sartre", p. 159).

Porém, os milicianos não cumprem o acordo, e os ma
quisards são executados. O ato coletivo que realizam, ao per
mitirem a fuga de Jean, que retomará suas atividades na Resis
tência, tem como conseqüência a anulação do sentido de suas
existências individuais, pois recaem no anonimato com a morte.

Vimos no capítulo anterior que o orgulho e a vergo
nha são disposições do sujeito frente ao olhar do outro, que
o objetifica. Essas disposições coexistem nas personagens de
Mortos sem Sepultura. Na condição de prisioneiros, os maqui
sards sentem-se unidos pela experiência da vergonha, pois seus
destinos estão nas mãos de seus opressores. Porém, diante da
possibilidade de tortura e morte, há uma disposição orgulhosa
de cada um que os mantêm firmes no propósito de não entregarem
Jean, pois concebem suas vidas como parte de um projeto cole
tivo. E esse propósito, que assumem com orgulho, deve ser cum
prido mesmo que para isso tenham que matar o menino François,
que já não pode suportar a idéia de que será torturado. Pois,
sua delação refluiria sobre todos eles, anulando a ação cole
tiva.

Se em Mortos sem Sepultura a disposição orgulhosa de cada um garante a resistência para a ação coletiva, A Prostituta Respeitosa mostra uma situação inversa. Nessa peça, as personagens oprimidas se apreendem através da experiência da vergonha frente ao olhar dos opressores. Mas não há nelas a contrapartida de uma disposição orgulhosa para que assumam a própria condição e projetem revertê-la através da ação coletiva.

A Prostituta Respeitosa mostra uma classe dominante, no sul dos Estados Unidos, que estabelece um código de valores e impõe os limites à liberdade. A prostituta Lizzie e o negro sancionam esses valores ao se reconhecerem na imagem do Mal que deles faz o opressor, daí a fala de Lizzie: "Será possível que toda uma cidade tenha se enganado?", a respeito do negro. Lizzie assume os preconceitos da tradicional família sulista e, por ser branca, não permite que o negro a toque. E o negro acata seus limites, não ousa aceitar o revólver, que ela lhe oferece, para atirar em brancos. A prostituta deseja a piedade e o reconhecimento da mãe de família e do senador, que lhe vêm subornar, e aceita a condição de amante de Fred, o verdadeiro assassino da história.

Assim, ao apresentar uma situação de alienação absoluta do oprimido, Sartre pretenda, talvez, através de uma espécie de "choque de objetividade"¹, escandalizar seu público para despertar nele a reflexão.

Por seu lado, os opressores, que valorizam as próprias condutas como sendo o Bem, vêem o Mal - criação interdita de suas liberdades, que projetam no outro-oprimido - retornar sobre eles como uma espécie de atração diabólica, daí o fato de Fred identificar Lizzie ao diabo, mas ao mesmo tempo desejá-la.

Como vimos, em Mortos sem Sepultura, as personagens aderem à Resistência, porém, caem no anonimato, o sentido individual de suas vidas é anulado. E o mérito dessa peça, do ponto de vista da ética existencialista, está, principalmente, em levantar a problemática da dignidade pessoal, posta em debate entre suas personagens, a respeito da legitimidade da mentira como meio. A Prostituta Respeitosa apresenta apenas heróis

negativos, a partir dos quais o público deve ser conduzido a uma reflexão sobre a alienação. Porém, da perspectiva da ética existencialista, o herói positivo deve não apenas engajar sua liberdade, de forma lúcida, numa ação coletiva como também realizar nessa adesão, autenticamente, um sentido para a sua vida pessoal. É esse herói positivo que aparece pela primeira vez na obra de Sartre, em As Mãos Sujas, com Hoederer, um dirigente do Partido Comunista que quer fazer alianças políticas. Nessa peça, encontramos também, em Hugo, uma espécie de caricatura desse herói-modelo.

Hugo é um intelectual burguês que escolhe entrar para o Partido Comunista para que, aderindo aos seus princípios, este lhe dê a oportunidade de realizar seu projeto pessoal: romper os vínculos com sua classe de origem através de um ato heróico que realize o sentido de sua vida como homem-revolucionário. A oportunidade lhe é oferecida: é encarregado de matar Hoederer.

Porém, enquanto Hugo "ama os homens não pelo que eles são, mas pelo que eles poderão tornar-se", Hoederer "ama os homens pelo que eles são, com suas mentiras e sujeiras", e, através do partido, compromete sua liberdade em um projeto coletivo, lento e contínuo, em que contam principalmente os resultados, e encontra sua salvação pessoal nessa adesão. Em Hoederer, o projeto coletivo e o pessoal são tão perfeitamente amalgamados que Hugo vê nele a realização plena do homem em que quis se tornar ao entrar para o partido. Na relação que se constitui entre os dois, Hoederer aparece ao jovem com uma espécie de aura. Pois, todos os objetos que toca parecem verdadeiros, um mundo real se dispõe ao seu redor, onde Hoederer surge como um homem de ação e para o qual Hugo olha fascinado. Nas palavras de Vergílio Ferreira:

Ele (Hugo) imagina-o colado a si, unificado no seu ato, liberto de problemas, de amargos de consciência. ("Da Fenomenologia a Sartre", p. 163).

Aos poucos, a missão de Hugo vai se cindindo em sua consciência, ele passa a amar em Hoederer essa realidade que não possui. Seu mundo é falso, a relação que mantém com Jessica, sua esposa, é um jogo em que nenhum dos dois sabe quando o outro fala sério ou brinca. A suposta ruptura com suas origens também não se realizou, pois Hugo traz consigo os símbolos de sua classe e de seu narcisismo adolescente: em sua valise, guarda fotografias da infância e Jessica tipifica a mulher burguesa, fútil e volúvel.

Revelada a trama para matá-lo, Hoederer oferece ajuda para que Hugo se torne um homem e realize seu talento para escritor. Porém, quando Hugo retorna à sala para dizer-lhe que desistia da missão e aceitava sua ajuda, Jessica lá se introduzira, tentava seduzir Hoederer e o beijava. A condição de adolescente reflui sobre Hugo e anula sua decisão, mata Hoederer e realiza o ato heróico, que acaba por anular o sentido de sua vida.

Ao sair da prisão, Hugo é informado por Olga de que o partido passara a adotar a política proposta por Hoederer. E para que ele possa reintegrar-se aos quadros deve renegar o sentido político de seu crime e assumi-lo como crime passional, caso contrário, terá que morrer.

Na conversa que mantém com Olga, quando rememora seu crime, Hugo diz que na prisão também pensou muito sobre ele, mas não consegue determinar o seu sentido. Ao mesmo tempo, várias interpretações poderiam ser dadas ao seu ato, mas nenhuma delas lhe parece suficiente para explicá-lo: crime político ou crime passional, sentimento de traição em relação a Jessica e a Hoederer, que tramaram o desmonte de sua missão. Olga pergunta se ele não compreende seu ato:

Hugo: - Pelo contrário. Acho que o compreendo de mais. O meu ato é uma caixa que todas as chaves abrem. Olha, também posso dizer, se me der na bolha, que matei por paixão política e que a fúria que me deu, quando abri a porta, foi apenas o encontrãozinho que me facilitou a execução. (As Mãos Sujas, p. 148)².

A ausência de determinação do crime de Hugo vem mostrar a insuficiência do ato heróico - como já vimos ao final de Com a Morte na Alma, com Mathieu - para que através dele o sujeito realize um sentido para a sua vida. Seu ato não é produto de uma decisão lúcida, mas de uma impulsividade adolescente, pois se tivesse entrado na sala de Hoederer dois minutos mais cedo ou dois minutos mais tarde, nada teria presenciado e aceitaria a ajuda que este lhe propôs. Ao sair da prisão, Hugo sente que nada mudou nele, não se realizou como homem-revolucionário.

Porém, Hugo se recusa a assumir o significado de seu crime como passional, conforme determinava o partido. Para ele, "um fulano como Hoederer não morre por acaso. Morre pelas suas idéias, pela sua política; é responsável pela sua morte." (p. 155)³. Pretende, ao declarar-se "não recuperável" para os quadros do partido, afirmar o sentido político da morte de Hoederer e assim prestar-lhe tributo. Mas, ao atirar-se para a morte, opta, novamente, pelo ato heróico. Assim, naufraga toda a sua vida no absurdo, pois seu sentido apenas poderá ser determinado pelo outro e o crime assumirá o significado que convier ao partido: é definitivamente anulado como ato político e Hugo cai no esquecimento.

A ação de O Diabo e o Bom Deus se desenvolve a partir das transformações de Goetz, personagem que se desilude em seus projetos de realizar o Bem e o Mal como valores absolutos para, por fim, se engajar em uma ação coletiva.

No primeiro ato, Goetz, chefe militar na Alemanha medieval, quer realizar o Mal absoluto para ter Deus como inimigo e fazê-lo sofrer. Planeja invadir e destruir a cidade de Worms, às portas da qual faz cerco com seus soldados.

Fora das muralhas da cidade sitiada, seus líderes tentam barganhar com Goetz ou dissuadi-lo de seu propósito.

Nasty, líder camponês em Worms, tenta convencer Goetz de que destruindo a cidade ele apenas conservaria a ordem, pois fortaleceria a nobreza e mataria apenas os pobres e a burguesia. Mas Goetz acredita que realizando o Mal pelo Mal terá o inferno vazio à sua espera.

Heinrich, padre que tinha a confiança dos pobres de Worms, vai oferecer a chave da cidade em troca da proposta de salvação dos membros do clero. E é ele quem acaba por frustrar o projeto de Goetz ao lhe dizer que o inferno "é uma feira", pois todos fazem o Mal. Argumenta que o Bem é impossível sobre a terra, e todos, inclusive Goetz, estão na dependência da vontade que Deus tenha de salvá-los.

Goetz se convence de que o Bem é um valor irrealizável e monta uma farsa: joga os dados com Catherine, desafiando Deus, se perder, Worms estará salva e ele passará a fazer o Bem. Goetz trapaceia no jogo para que perca.

O segundo ato mostra o empenho de Goetz por realizar o Bem, como nenhum outro conseguiu, e maravilhar o olhar absoluto de Deus. Doa aos camponeses as terras de Heidenstamm, conquistadas ao seu meio-irmão Conrad. Essa doação é condenada por Nasty, pois provoca o levante precipitado de camponeses de outras terras. Os padres conseguem sustar o levante ao abandonar suas aldeias, despertando o medo nos camponeses, que se refugiavam nas igrejas. Entre eles está Catherine que, embora agonizante, teme o inferno e por isso não quer morrer, pois fora prostituída por Goetz. Não há padre de quem possa receber o perdão.

Como Heinrich - que renega sua condição de padre - e Nasty - contradizendo suas convicções, pois afirmava que qualquer pessoa poderia cumprir as funções de um padre - se recusam a dar o perdão a Catherine, Goetz simula um milagre. Fere suas mãos até sangrarem para que Catherine acreditasse que, por meio dele, Deus a livrava de seus pecados. Catherine morre tranquilizada e Goetz consegue deslumbrar os pobres. Até então, não havia conseguido credibilidade entre eles, pois a doação de terras não resultou em benefício para os camponeses, que também não compreendiam os argumentos racionais empregados por Goetz, quando, por exemplo, tenta convencê-los a não comprar indulgências de Tetzl. Mas, com seu falso milagre, conquista-os a Hilda e funda, nas terras de Heidenstamm, a Cidade do Sol, uma suposta cidade do amor, para que assim pudesse cumprir

seu projeto de realizar o Bem.

Hilda é de origem rica, mas desliga-se de sua classe e passa a viver entre os pobres, se alimenta com eles e trabalha por eles nas pequenas coisas de que necessitam. A relação que se estabelece entre ela e os camponeses, fundada em um projeto comum, representa o conceito de compreensão em Sartre, um dos temas tratados na Conferência de Araraquara. Pois, ela interioriza os sofrimentos deles para reexternalizá-los por meio de um auxílio real para suas necessidades imediatas. E os camponeses interiorizam os sentimentos que ela demonstra por eles através de seus atos para exteriorizar na forma de reconhecimento, configurando uma reciprocidade autêntica de amor e compreensão.

No terceiro ato, a ação está centrada na Cidade do Sol, onde Goetz submete os camponeses ao seu poder alienador por meio da reprodução do milagre. E a relação de compreensão que havia se constituído entre eles e Hilda se deteriora, pois ela é o único centro de lucidez e boa fé. Goetz acaba por reconhecer a farsa humanista na qual envolve os camponeses:

Goetz: - A verdade é que não os amo suficientemente - e toda a angústia vem disso. Fiz os gestos do amor, mas o amor não existe em mim. Devo convencer-me de que não sou dotado para senti-lo. (O Diabo e o Bom Deus, p. 213)⁴.

A Cidade do Sol é destruída por camponeses de outras terras, pois, os discípulos de Goetz se recusam a se aliar a eles, que lutam contra os seus senhores. Fracassada a tentativa de realizar o Bem, Goetz declara a morte de Deus, que pretendia ter por juiz. Decide se alistar no exército de Nasty para lutar ao lado dos camponeses e, assim, tornar-se "um homem entre os homens".

Vimos em As Mãos Sujas que Hoederer se engaja em uma ação coletiva contínua e lentamente transformadora. Essa personagem representou, até então, de forma mais perfeita, os princípios da ética sartreana. Em oposição a Hoederer, Hugo, burguês em ruptura com sua classe de origem, realiza um ato heróico

na tentativa de se tornar um homem-revolucionário, porém, as consequências de seu ato assumem uma forma inesperada. Em O Diabo e o Bom Deus voltamos a encontrar essa oposição. Nasty, como Hoederer, aparece desde o início como modelo de engajamento. Goetz é uma personagem que se modifica. E a chave para que possamos compreendê-lo talvez esteja no momento em que doa terras aos camponeses e provoca um massacre, com a destruição da Cidade do Sol. O Bem que quis realizar se precipita no Mal. Mas, diferente de Hugo que nem mesmo consegue determinar o sentido de seu ato, ele parece movido por uma intenção obscura. Goetz é originariamente cindido. Filho de mãe nobre e pai camponês, é bastardo. Rejeitado pelas duas classes, pois não é legítimo herdeiro das terras de Heidenstamm e tampouco consegue se vincular aos camponeses, as odeia e quer destruí-las. Quando projeta realizar o Bem, na verdade, Goetz doa as terras que não possui e a quem não pode possuí-las. A simples existência da Cidade do Sol emula a revolta em outros camponeses, provoca sua destruição e a guerra entre nobres e camponeses, com o massacre destes e a reapropriação das terras por um primo de Conrad. À luz do fim, revela-se que Goetz trai os camponeses aos quais quis se unir vestindo a máscara do Bem.

Pode-se dizer que ele age como o ator que interpreta Hamlet, analisado no capítulo X. Representa o Mal, depois o Bem, e o público a quem deseja maravilhar é o olhar divino. Em seu desempenho, a intenção obscura a que visa é a destruição das duas classes que o rejeitaram.

Porém, Goetz fracassa. Se conseguiu emular a guerra, como poderia pretender em seu projeto subjetivo, seus propósitos objetivos não se realizaram. Consciente de sua cisão, Goetz deve se modificar novamente para superá-la. Escolhe se engajar no exército de Nasty, assim, se coloca em meio aos homens e aceita servi-los.

O Diabo e o Bom Deus é um modelo exemplar da literatura engajada de Sartre. Através das modificações de Goetz, essa peça mostra o fracasso de uma experiência comunal, à semelhança dos socialistas utópicos, representada pela Cidade do Sol, e a necessidade de tomada de posição no interior de um

contexto social de luta de classes. E o engajamento representa não apenas uma forma de superação para a cisão da personagem como também é a mais eficiente possibilidade de transformação real das relações sociais. Assim, em Goetz, tal como em Hoederer, projeto pessoal e ação coletiva estão perfeitamente amalgamados.

NOTAS:

1. A função do "choque de objetividade" no teatro de situações de Sartre foi discutida no capítulo XII deste trabalho, pp. 196 e 197.
2. Hugo: - Je crois plutôt que je le comprends trop. C'est une boîte qu'ouvrent toutes les clés. Tiens, je peux me dire tout aussi bien, si ça me chante, que j'ai tue par passion politique et que la fureur qui m'a pris, quand j'ai ouvert la porte, n'était que la petite secousse qui m'a facilité l'exécution (Les Mains Sales, p. 246).
3. Un type comme Hoederer ne meurt pas par hasard. Il meurt pour ses idées, pour sa politique; il est responsable de sa mort. (Les Mains Sales, p. 259).
4. Goetz: - Je ne les aime pas assez: tout vient de là. J'ai fait les gestes de l'amour, mais l'amour n'est pas venu: il faut croire que je ne suis pas doué. (Le Diable et le Bon Dieu, p. 213).

XVII - OS SEQUESTRADOS DE ALTONA: O PROBLEMA ÉTICO

Em Entretiens sur le Bon Usage de la Liberté, Jean Grenier descreve a situação do homem moderno, para quem já não existem noções absolutas que limitem seus atos:

L'homme moderne ne croit plus qu'il y ait un Dieu auquel il ait à obéir comme faisaient l'Hébreu et le Chrétien; une Société qu'il ait à respecter comme le faisaient l'Hindou et le Chinois; une Nature dont il ait à suivre les lois comme faisaient le Grec et le Romain. Ou plutôt les notions qu'il peut avoir maintenant de Dieu, de la Société, de la Nature sont telles qu'elles ne peuvent lui servir de règles et de garde-fous. Rien n'est plus, tout est possible. Rien n'est vrai, tout est permis. L'incroyance la plus radicale a ouvert les voies à l'action la plus décidée. (Grenier, J.: ob. cit., pp. 48 e 49).

A descrição de Jean Grenier exemplifica a concepção do homem para o Existencialismo de J.-P. Sartre, que se expressa na idéia de que "a existência precede a essência". Não há qualquer determinismo biológico ou social ou mesmo uma natureza humana que lastreie a essência em que se cristaliza a vida de um homem. O homem é liberdade e "está condenado a ser livre", pois só se define através de suas escolhas e atos. O Existencialismo recusa qualquer possibilidade de justificativa e, ao negar a existência de um princípio criador, fonte originária dos valores, deixa o homem em desamparo, não lhe é possível encontrar sinais no mundo que orientem sua ação¹:

se Deus não existe, não encontramos, já prontos, valores ou ordens que possam legitimar a nossa conduta. Assim, não teremos nem atrás de nós, nem na nossa frente, no reino luminoso dos valores, nenhuma justificativa e nenhuma desculpa. Estamos sós, sem desculpas. É o que posso expressar dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado, porque não se criou a si mesmo, e como, no entanto, é livre, uma

vez que foi lançado no mundo, é responsável por tudo o que faz. (O Existencialismo é um Humanismo, Ed. Os Pensadores, p. 09).

Em O Existencialismo é um Humanismo, Sartre toma como princípio a célebre frase de Dostoiévski em Os Irmãos Karamazov: "Se Deus não existisse, tudo seria permitido", cujo sentido resgata do condicional e leva às últimas conseqüências. Afirma a situação incômoda que é para o homem encontrar-se em um mundo sem Deus, onde se vê remetido à responsabilidade de construir, na experiência da angústia, o sentido de sua existência através de suas escolhas e inventar os próprios valores. Mas, como alerta Jean Grenier, se a ausência de valores definitivos permite ao homem tudo ousar, a liberdade, fonte de todo valor, não se realiza na tomada de decisões arbitrárias. Para o Existencialismo, a liberdade supõe a contrapartida da responsabilidade sobre as conseqüências dos próprios atos, responsabilidade também frente ao outro, há, portanto, uma preocupação ética:

Si "la liberté est l'unique source de la valeur", comme le soutient avec vigueur l'auteur de L'Être et le Néant, une question se pose, que se pose à la fin de son livre Sartre lui-même: "Est-il possible, en particulier, qu'elle (la liberté) se prenne elle-même pour valeur en tant que source de toute valeur ou doit-elle nécessairement se définir par rapport à une valeur transcendante qui la hante?" De toute évidence, c'est la première hypothèse qui est indiquée comme bonne. Mais alors rien au monde ne vaut que par un libre décret, c'est-à-dire par une décision arbitraire? - Non, répond l'existentialiste, car la liberté ne peut échapper; et elle se situera d'autant plus qu'elle revendiquera davantage sa responsabilité. Dans ces conditions, elle se trouve prise dans un étau dont on ne voit pas comment elle peut sortir: absence de valeur d'une part, nécessité d'une valeur d'autre part. (Grenier, J.: Entretiens sur le Bon Usage de la Liberté, p. 58).

Neste último capítulo, vamos nos deter na questão ética, que permeia o conflito que opõe o homem ao meio social em que se forma. Isto é, opõe a liberdade aos valores de classe e ao conjunto das expectativas que são projetadas sobre o sujeito e cujos sentidos deve reinventar em seus projetos. Há, enttanto, um risco constante de o homem sucumbir a esse conflito e se alienar aos valores e expectativas projetadas sobre ele pelo outro.

Vimos que nas obras de Sartre analisadas nos capítulos que compõem a segunda parte deste trabalho, a resolução ética ideal apontada para esse conflito se configura na adesão do sujeito - a personagem - a uma ação coletiva que se propõe a transformar as condições sociais. Porém, em Os Seqüestrados de Altona, percebemos um avultamento na presença das mediações sociais, isto é, da formação de classe da personagem central em conflito com sua liberdade, resultando em uma cisão de sua personalidade que apenas encontra resolução no suicídio.

Podemos considerar essa problemática da liberdade individual que esbarra nas restrições do meio social, cindindo a personalidade de Frantz, Raskólnikov e Frank, que, entretanto, buscam soluções éticas para seus conflitos, como tema comum a Os Seqüestrados de Altona de Sartre, Crime e Castigo de Dostoiévski e La Neige Était Sale de G. Simenon. A questão ética aparece de forma especialmente marcante em Frantz e Raskólnikov, que, inclusive, procuram justificar seus atos a partir da construção de um arcabouço teórico. Frank radicaliza o sentido da frase de Dostoiévski: "Se Deus não existisse, tudo seria permitido", que o Existencialismo de Sartre toma como princípio, e dota de um estrito sentido de afirmação individual a problemática da liberdade em uma situação de tortura, trabalhada por Sartre em Mortos sem Sepultura e no conto O Muro.

A ação de Os Seqüestrados de Altona é ambientada na Alemanha do pós-guerra, seu enredo se desenvolve em torno de Frantz von Gerlach. Essa personagem, um ano após retornar da Frente Russa, tranca-se em um quarto da mansão dos Gerlach, permanecendo ali durante treze anos. Sartre trabalha nessa perso

nagem com o conceito de má-fé². Frantz, por razões que vamos descobrir, quer se isolar e não ver seu país prosperar. Deseja acreditar que a Alemanha está sendo destruída, para isso, se propõe a representar uma farsa e assume as atitudes que seu pai requer. Recebe unicamente sua irmã Leni, que lê para ele notícias forjadas sobre a decadência de seu país. Veste-se com farrapos de uma farda nazista e grava depoimentos sobre a guerra, afirmando ser sua única testemunha verdadeira. A preocupação de Frantz é com o julgamento da História, simbolizado por um imaginário tribunal de caranguejos que, em seu delírio simulado, ele toma como os futuros habitantes das ruínas.

A problemática de Frantz, filho primogênito, centra-se em uma cisão entre os valores de classe e da moral luterana e sua liberdade, que não consegue se afirmar em um projeto pessoal devido à intervenção constante do Pai superprotetor, que o destina a substituí-lo na direção de seus estaleiros. Este alivia o filho das consequências de seus atos, que, sem a contrapartida da responsabilidade, têm seus sentidos anulados. Assim, Frantz é condenado à impotência.

Durante a guerra, o Pai fornece navios aos nazistas e vende um terreno a Goebbels para que seja construído um campo de concentração. Frantz se indigna frente às condições em que vivem os prisioneiros. Reage escondendo um judeu fugitivo em seu quarto, mas conta ao Pai que, para protegê-lo, acaba por provocar a captura do judeu, fuzilado às suas vistas. Seu ato é anulado e Frantz é enviado para a guerra na Frente Russa.

A guerra é a oportunidade para que Frantz realize sua liberdade em um projeto pessoal de adesão ao Nazismo, vingando-se da impotência a que seu pai o destinara. Ao mesmo tempo, esse projeto representa a retomada de um vínculo de sangue, como esclarece os depoimentos em que Frantz responsabiliza a geração de seu pai por haver criado soldados. Na guerra, facilita a prática da tortura em prisioneiros russos. Porém, não há superação de sua cisão na afirmação de um projeto pessoal, pois a tortura entra em conflito com a moral luterana, que está na base de sua formação, e o crime retorna a ele sob a forma de

sentimento de culpa. Quando volta para casa, como sobrevivente da Frente Russa, sente que as ruínas que encontra no caminho justificam seus crimes. Há uma consciência de Frantz como sol dado alemão derrotado, que se responsabiliza por seu país haver provocado a guerra e, por isso, deseja a punição. Essa problemática de Frantz, enraizada na ética luterana, encontra solução numa fuga em condutas de má-fé. Ele se seqüestra porque não quer ver a ressurreição de seu país, como declara na conversa com o Pai:

Frantz: - As ruínas justificavam-me: gostava das nossas casas saqueadas, das nossas crianças mutiladas. Pretendi que me fechava para não assistir à agonia da Alemanha; é falso. Desejei a morte do meu país, e seqüestrava-me para não ser testemunha da sua resurruição.³ (p. 166).

Em sua casa, Frantz se envolve em uma briga com oficiais americanos, a quem seu pai passaria a fornecer navios. É condenado a se exilar na Argentina. Porém, Leni o convence a seqüestrar-se em seu quarto e o Pai consegue um atestado de óbito para ele. Assim, novamente as conseqüências são retiradas de seus atos pela intervenção do Pai.

O isolamento de Frantz em uma situação intemporal, na qual se congelaria a imagem de seu país derrotado e destruído para que pudesse acreditar que ele estivesse pagando por seus crimes, funciona como uma válvula de escape frente à possibilidade de reconstrução da Alemanha, vislumbrada através da presença dos oficiais americanos que vêm comprar navios, e do retorno à condição de impotência em que se vê condenado pela intervenção do Pai. Porém, do suposto tribunal da História, Frantz esconde o crime de tortura, que é a raiz de seu sentimento de culpa e o vínculo que o une ao Nazismo. Assim, a culpa não aparece como tal à consciência perturbada de Frantz e o desejo de punição assume, num plano superficial, a máscara de seu contrário: ele alega não querer sair do quarto para não ver seu país destruído. Esse discurso é fundamentado através da construção de uma teoria de relativismo histórico, com base

lógica, que lhe permite contestar a História escrita pelos vencedores e alegar que o objetivo destes é destruir o povo alemão até mesmo quando o força a renegar os líderes que aceitou:

Frantz: - Há duas maneiras de destruir um povo: condená-lo inteiro ou forçá-lo a renegar os chefes que aceitou. A pior é a segunda.⁴ (p. 35).

O Pai, que devido a um câncer na garganta deve morrer em seis meses, encarrega o filho Werner de residir na casa para tutelar a condição do irmão. Johanna, esposa de Werner, senti-se tiranizada e decide entrar no quarto do cunhado, ação que o Pai apóia, pois desejava rever Frantz antes de morrer, mas Leni empreendia esforços para mantê-los separados.

Na relação que se estabelece entre Johanna e Frantz confunde-se farsa e autenticidade, jogo obscuro que visa reações reveladoras por parte de Frantz e real compreensão e amizade que nasce entre eles. Johanna gradualmente vai trazendo-o de volta ao mundo real. Desperta-o para a consciência do tempo ao lhe dar um relógio, provoca-lhe desejo, amor, ciúme e cumplicidade, sua presença devolve a Frantz a imagem do mundo exterior, da realidade temporal que a cerca. E a relação entre eles vai culminar na revelação, por Johanna, de que a Alemanha não está em ruínas, mas, tornou-se a maior potência da Europa. Por seu lado, Frantz assume seu crime de tortura e reconhece que, sob o disfarce do medo de presenciar a destruição de seu país, na verdade, ele se seqüestra por não querer ver seu renascimento.

Essa espécie de processo terapêutico a que Johanna submete Frantz acaba por devolvê-lo à realidade. Ele aceita sair do quarto para se reencontrar com o Pai, a quem também revela que é um torcionário. Porém, o Pai já tinha conhecimento desse fato e corrompera dois sobreviventes alemães da Frente Russa para que nada revelassem à imprensa. Novamente o Pai anula as conseqüências do ato de Frantz, pois impede que ele exista para a opinião pública, e reitera sua condenação à impotência.

Imagem construída à semelhança do Pai, Frantz tinha como destino gerir os estaleiros. Mas, retirada sua capacidade de ação pela constante intervenção do Pai, que queria moldá-lo e protegê-lo, Frantz acaba gerido para servir às empresas. E já não pode encontrar o lugar que lhe fora destinado num mundo em que o capital foi cindido entre controle acionário e controle administrativo e a empresa é capaz de se autogerir e produzir seus próprios diretores. Assim, rejeitado por seu tempo e sem que haja resolução para a cisão entre sua liberdade pessoal e os valores que mediaram sua formação, Frantz, clone extemporâneo, só poderia ter como destino o pacto de morte com sua matriz, seu pai, pois é apenas um projeto falhado de vida, anulado pelo suicídio.

Durante uma mesa redonda com artistas e intelectuais no Teatro Natal, quando estive em São Paulo, em setembro de 1960, Sartre afirmou que a problemática de Os Sequestrados de Altona trata de "uma sociedade culpada, que imputa a si mesma certos crimes, reconhece-os logo na família alemã que aceitou o regime nazista. Aqueles que participam de um mecanismo de opressão acabam também, inevitavelmente, por torturar." ("Sartre: A Verdade do Teatro é a Instauração do Escândalo", "O Estado de S. Paulo" de 11/09/1960, transcrita integralmente na seção de Anexos)^b. Sartre pretende que o público francês se reconheça em Frantz e na problemática da peça a partir de uma suposta analogia entre a Alemanha nazista e a França colonialista que, na época, enfrentava a Guerra da Argélia. Essa analogia é sustentada a partir da seguinte técnica:

Si ma pièce est bien celle que j'ai voulu faire, je voudrais que la première réaction du spectateur soit de condamner ces gens qui lui sont montrés, les mêmes que ceux qui opérèrent rue des Saussaies. Puis que, petit à petit, ce spectateur soit gagné par un malaise, pour finalement reconnaître que ces allemands, c'est nous, c'est lui-même. Disons que le mirage théâtral devrait s'effacer pour laisser la place à la vérité qui est derrière ce mirage. (Un Théâtre de Situations, p. 301).

O objetivo do teatro de situações de Sartre não é apelar para a "catarsis emocional" do espectador, mas levá-lo a uma espécie de "inquietação metafísica" - conforme afirma Benedito Nunes -, "na medida em que a crise da liberdade que se passa no palco reflete-se em sua existência. Ele apreende que o conflito dos personagens é também seu, e que a crise a que assiste envolve sua própria liberdade" (Nunes, Benedito: "Reflexão sobre o Teatro de Sartre", ver seção de Anexos)^g. Esse princípio teórico do teatro de situações é legitimado em Os Sequestrados de Altona, pois a situação representada nessa peça pode ser universalizada a partir da idéia de que o mecanismo opressivo, no qual convive o sujeito, força-o a rebelar-se contra ele ou a torná-lo instrumento de opressão. Frantz não conseguindo rebelar-se contra esse mecanismo, pois o Pai entrega à milícia nazista o judeu que ele escondeu em casa e anula o seu ato, acaba por vincular-se a ele. Dada sua formação luterana, aprofunda-se o conflito em Frantz, pois sente-se culpado pelos crimes nazistas, dos quais se tornou instrumento, e fecha-se em uma situação intemporal para expiá-los:

Envolvido pelo absurdo nazista, Frantz procura agora expiar a sua culpa, recusando-se ao convívio humano e ao mesmo tempo proclamando para a posteridade a falência de nossa civilização. (Magaldi, Sábado: "A Última Peça de Sartre", ver seção de Anexos)^h.

Porém, as questões relativas à tortura, à culpa pela guerra, à desmitificação do heroísmo militar estão particularizadas por sua situação histórica em Os Sequestrados de Altona. Se extrapoladas de sua especificidade nessa peça, podem, no máximo, ser consideradas questões universais. A analogia pretendida por Sartre entre a problemática de Os Sequestrados de Altona e a Guerra da Argélia não é sustentada por elementos da peça, é completamente exterior à sua forma. Assim, podemos considerar como acertada a crítica de Sábado Magaldi a respeito dessa pretensa analogia:

Por mais que apreciemos as teorias do "afastamento" e aplaudamos as conclusões épicas e didáticas

de Brecht, não conseguimos estabelecer o traço específico de ligação entre o texto e o problema da Algeria. Pode ser que, acostumados à pacífica paisagem brasileira, não sintamos o conflito tão na carne para chegar a um "reconhecimento", que se oferece espontaneamente ao público francês... Contudo, em nome do direito do leitor, que não deve ser iludido por intenções vagas e não expressas do dramaturgo, acreditamos que esse é mais um sintoma da abstração em que se perdeu Sartre. Outro aspecto grave, responsável maior pelo tom de falsidade, porque implicado na definição dos caracteres, é a semelhante linguagem de todos. Estão sempre escolhendo ou coagidos a escolher, a cada momento. Parece que as personagens vêm à cena depois de ler um tratado filosófico do próprio Sartre. (Magaldi, S.: "A Última Peça de Sartre")^h.

Nesse artigo, Sábato Magaldi afirma ainda não haver gostado de Os Seqüestrados de Altona. Considera que, particularmente nessa peça, Sartre não conseguiu solucionar "o conflito entre o ficcionista e o filósofo", "para que surgisse uma obra teatral de mérito". Já Benedito Nunes, em "Reflexão sobre o Teatro de Sartre"^g, argumenta que esse teatro assenta em princípios que são por si mesmos dramáticos. Pois, o Existencialismo define a idéia de existência como projeto, a de liberdade como decisão e a filosofia como sendo o momento da consciência reflexiva. E o projeto individual é sempre situado, supõe a existência do outro e de determinadas condições materiais. Assim, embora o teatro de Sartre pressuponha o arcabouço de sua filosofia, o que é nele representado é a existência concreta na qual o sujeito se constitui. As idéias não aparecem como um dado extrínseco à ação, mas são traçadas pelo próprio movimento das situações e das personagens - de suas reflexões, angústias e do que projetam realizar através de suas escolhas.

Vimos que em Os Seqüestrados de Altona, Frantz não consegue superar a cisão entre a necessidade de afirmação de sua liberdade em um projeto pessoal e os valores e expectativas

projetados sobre ele. Acaba por se tornar instrumento dos crimes de guerra de seu país. Atormentado, recorre inclusive à construção de uma teoria de relativismo histórico, que expõe ao tribunal de caranguejos, para aliviar a Alemanha do peso pela guerra que provocou. Na verdade, pretende, com seu isolamento do convívio humano, tomar a si e purgar a culpa pela guerra. Porém, essa solução que procura dar aos próprios conflitos, cuja explicação se encontra na moral luterana que mediou sua formação, não os supera, mas faz com que Frantz sucumba. Em Crime e Castigo, de Dostoiévski, encontramos em Raskólnikov a mesma problemática da cisão entre os valores sociais e religiosos que o formaram em oposição à vontade de afirmação da liberdade pessoal que ele busca realizar através do crime, justificado por uma adesão ética.

Raskólnikov é de origem pobre e está em São Petersburgo para estudar Direito. Depois de haver abandonado o curso por lhe faltar dinheiro, decide matar Alíona Ivânovna, uma velha usurária com quem tinha objetos penhorados. Pensava investir o dinheiro do roubo em sua própria formação e na de outras pessoas de talento que não dispunham de meios para estudar. O crime de Raskólnikov é justificado pela construção de uma ética. Em um jornal da cidade, publica um artigo em que estabelece uma hierarquia segundo níveis de capacidade de criação de idéias que conseguissem romper com estruturas sociais, atribuindo uma liberdade ilimitada ao homem excepcionalmente capaz. E, nesse sentido, parece antecipar as palavras de Jean Grenier, em Entretiens sur le Bon Usage de la Liberté, ao se referir à concepção existencialista que considera o homem como originariamente livre:

Une idée a conquis tous les esprits: c'est qu'il n'existe rien de défini une fois pour toutes, dans aucun domaine, ni intellectuel, ni moral, ni politique, par conséquent l'homme peut se permettre tout, s'il l'ose. (Entretiens sur le Bon Usage de la Liberté, p. 54).

Porém, a ética ousada de Raskólnnikov, que não põe limites para que se atinja o Bem, entra em conflito com sua formação cristã. Depois do crime, passa a viver em um estado de letargia e perturbação mental, não consegue fazer uso do produto do roubo. Passa a agir de tal forma a deixar pairar suspeitas sobre si. É a partir do episódio da morte de Marmieládov, quando se encontra com Sônia, que ocorre uma nova transformação em Raskólnnikov. Reconhece nela sua própria imagem: Sônia se prostituiu para alimentar os filhos de Ekaterina Ivánovna e, como ele, transgrediu as normas sociais, mas permaneceu pura, pois a transgressão é justificada pela causa justa. Raskólnnikov decide voltar a agir à luz da razão:

Raskólnnikov: - Basta! - exclamou com energia e entusiasmo. - Fora com ilusões, com medos absurdos, com visões! Ah, a vida! Não vivi eu, por acaso, há um momento? A minha vida não morreu ao mesmo tempo em que a da velha viúva! Ela está no céu e... Já chega, velhota; agora já é tempo de deixar os outros em paz! Que agora comece o reino da razão e da luz, da liberdade e da força, e depois veremos! Vamos ver qual de nós é que ganha! - acrescentou com altivez, como se se dirigisse a alguma força oculta, em atitude de desafio. - Eu já me resignei a viver em um archin de terreno! Neste momento estou muito fraco; mas parece que a doença me passou completamente. Eu já sabia que isto havia de ser assim, quando saí. (Crime e Castigo, vol. I, p. 217).

A relação catártica que estabelece com Sônia conduz Raskólnnikov à resolução de seus conflitos. Ele denuncia seu crime à justiça, embora não se admita culpado pela morte da velha, mas pela fraqueza que o impediu de trilhar os caminhos de sua ética. Na prisão, realiza sua liberdade em uma decisão lúcida de converter-se ao cristianismo. Assim, encontra um sentido para a sua existência e a possibilidade de convivência com os outros prisioneiros e de construção de uma vida em comum com Sônia.

A palavra de Raskólnikov prevalece sobre a de seus interlocutores, os juízos que faz a respeito da velha não são refutados. Contudo, o autor-implícito não sanciona o direito de matar, que lhe permite sua ética, e nega verdade à frase de Os Irmãos Karamazov: "Se Deus não existisse, tudo seria permitido". Pois, recusa a Raskólnikov o sucesso prático de suas idéias e aponta uma solução cristã para o seu conflito: através do amor de Sônia, vislumbra a verdade na palavra divina.

Porém, como considera Nicolas Berdiaeff em L'Esprit de Dostoievski, a solução religiosa apresentada pelo autor não consegue superar as contradições do romance. Pois, essa solução está impregnada pela idéia de liberdade, suposta pela própria dimensão de futuro que o romance incorpora ao abrir a possibilidade de transformação autoconsciente de suas personagens:

Voilà donc le chemin de la liberté, tel que l'a découvert Dostoievski. Le Christ est au bout, dans la profondeur de l'homme. On voit que la religion est la plus libre qui soit, celle qui apparaît au monde tout imprégnée de la notion de liberté. Dans ses conceptions religieuses, Dostoievski n'est jamais vaincu complètement ses contradictions; au contraire, cet amour, cette religion inédite encore de la liberté représente chez lui quelque chose d'absolu. (L'Esprit de Dostoievski, p. 37).

A problemática da liberdade aproxima Crime e Castigo do Existencialismo de Sartre. Porém, vamos abordar essa aproximação a partir dos estudos da estrutura polifônica do universo desse romance feitas por Mikhail Bakhtin em Problemas da Poética de Dostoiévski.

A polifonia se define pelas inter-relações das várias personagens que constituem o grande diálogo formador do romance. A análise do ato discursivo em Crime e Castigo feita por Bakhtin revela, por um lado, a construção de uma espécie de sociologia das consciências, por outro lado, que cada personagem é autoconsciente e sujeito do discurso, mas não há uma voz privile

giada e, assim, as imagens traçadas nunca são conclusivas. Essa autoconsciência é uma introjeção da própria interação dialógica com as outras vozes do romance e se forma a partir de uma espécie de combate interno entre os traços da realidade externa e de si mesma, projetados pelo outro, e a própria personagem que é o sujeito do discurso. E é a partir dessa consciência das várias imagens em que se desdobra no desenrolar da interação que mantém com as outras personagens, que cada uma, enquanto sujeito, vislumbra sua liberdade através da dimensão de futuro, enquanto possibilidade de transformação, para a qual se abre sua vida. Assim Bakhtin esclarece essa sociologia das consciências em Dostoiévski:

Em Dostoiévski a consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. Cada emoção, cada idéia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras; em todo caso, não se concentra simplesmente em seu objeto mas é acompanhada de uma eterna atenção em outro homem. Podemos dizer que Dostoiévski apresenta em forma artística uma espécie de sociologia das consciências, se bem que apenas no plano da coexistência. (Problemas da Poética de Dostoiévski, p. 26).

E é justamente por não haver uma voz privilegiada que o leitor está na dependência da forma como as personagens se revelam através dessa consciência polêmica que possuem de si mesmas e de seu mundo, que sempre supõe a interação com o outro:

A vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque dialógico, diante do qual ele responde por si mesmo e se revela livremente. (Bakhtin: Problemas da Poética de Dostoiévski, p. 50).

Vimos que a análise da estrutura discursiva de Crime e Castigo feita por Bakhtin revela que a consciência nunca aparece fechada em si mesma, mas supõe, sempre, uma interação dia

lógica e tensa com o outro. Esse elemento de tensão, de combatividade, presente em cada personagem, permite uma aproximação desse romance com o Existencialismo de Sartre. Para essa filosofia, a tensão se explica pela impossibilidade de um conhecimento objetivo sobre a consciência do outro e sobre o próprio ser para-outro da personagem em que se centra o discurso. Assim, a interação dialógica vai resultar numa situação de jogo. Pois, ao agir, o sujeito deve levar em conta a suposição que faz sobre o que se passa na consciência do outro. E, cada ato, acaba por escapar ao seu controle, à medida que passa a fazer parte da complexa malha de relações intersubjetivas traçadas no romance e, a partir delas, recebe novos sentidos.

Assim, durante todo o tempo que se segue ao crime, Raskólnikov se envolve em um jogo com Porfíri e os outros policiais. Estes visam a obtenção de reações reveladoras pelo primeiro, que possam confirmar as suspeitas sobre o crime. E Raskólnikov mantém, em sua consciência, um diálogo implícito com seus antagonistas, tentando descobrir até onde eles sabem para que possa agir com lucidez e não se delatar. Como expectador desse jogo, o leitor acompanha as constantes suspensões e mudanças de perspectiva no desenrolar da trama. Por exemplo, na cena (Parte IV, capítulo VI) em que Raskólnikov recebe a visita do homem que antes o havia acusado pelo crime. Esse homem pede-lhe desculpas por havê-lo denunciado. Há uma suspensão nas expectativas de Raskólnikov, e do próprio leitor, de que Porfíri já soubesse que ele é o criminoso. A situação ganha a possibilidade de ser vista sob duas perspectivas. A retratação pode ser sincera ou pode ser parte do jogo de Porfíri. Mas, a dúvida abre para Raskólnikov a possibilidade de continuar jogando contra as suspeitas que pairam sobre ele.

A situação de jogo, que resulta numa perda de controle sobre um possível sentido original dos próprios atos, é evidente, também, na discussão que Porfíri e Raskólnikov mantêm no comissariado sobre o artigo em que este expõe sua teoria, que permitiria o crime às pessoas extraordinárias. O teor objetivo do texto, na verdade, não chega a ser exposto de forma mo

nológica pelo narrador. É apenas a partir das relações dialógicas entre essas personagens que as idéias expostas no artigo começam a ter vida, adquirem sentido intersubjetivo.

Nessa relação de jogo em que resulta a interação dialógica, instala-se em cada personagem um conflito entre sua liberdade e o meio social. Bakhtin, citando Askóldov, diz que a vontade de afirmação da personalidade em choque com o meio atinge sua maior revelação, no herói dostoiévskiano, através do crime e do escândalo:

a personalidade entra fatalmente em choque com o meio exterior, antes de tudo em choque exterior com toda sorte de universalidade. Daí o "escândalo" - essa revelação primeira e mais exterior da ênfase da personalidade - desempenhar imenso papel nas obras de Dostoiévski. Para Askóldov, a maior revelação da ênfase da personalidade na vida é o crime. "O crime nos romances dostoiévskianos é uma colocação vital do problema ético-religioso. O castigo é uma forma de sua solução, daí ambos representarem o tema fundamental da obra de Dostoiévski...". (Problemas da Poética de Dostoiévski, p. 07).

Esse conflito aparece, por exemplo, através do escândalo em que se constitui o fim da vida de Ekaterina Ivânovna. Essa personagem, recusando-se a se desvincular dos valores de sua condição passada, como agregada da nobreza, cai em ruína e morre miserável. Ou, ainda, no crime de Raskólhnikov, com o qual pretende afirmar sua liberdade, os valores por ele inventados, em oposição às normas sociais e à moral religiosa.

Passaremos, agora, ao estudo de La Neige Était Sale, de G. Simenon. A ação desse romance se desenvolve em torno de Frank, um marginal juvenil que vive em uma cidade ocupada. Filho bastardo de Lotte, caftina que tem sempre duas ou três prostitutas abrigadas em sua casa, Frank apenas tem livre acesso a pessoas também marginais, característica dos clientes do bar underground de Timo, principal cenário da primeira parte do romance.

O que nos detêm nesse romance é a problemática do conflito, que aproxima Frank de Frantz, de Os Seqüestrados de Altona, e de Raskólnikov, de Crime e Castigo. Na personagem de La Neige Était Sale, o conflito opõe sua bastardia, condição determinante de sua marginalização, a uma vontade obscura de adequação aos padrões sociais. A esse conflito Frank reage através de uma afirmação radical e violenta de sua liberdade.

As descrições constantes dos cheiros de comida que exalam dos apartamentos do prédio onde Frank vive com sua mãe remetem ao estado de miséria e corrupção da cidade ocupada. Ao mesmo tempo, funcionam como elemento demarcador de estratificação social, que define a superioridade de Lotte. Em sua casa se consome carne, leite, açúcar, alimentação que é utilizada para prender as moças que temporariamente ali vão morar. Entretanto, Lotte e Frank são objetos de rejeição pelos demais moradores, que não os cumprimentam. E, fato agravante, são justamente os oficiais ocupantes e colaboracionistas que frequentam o bordel de Lotte. Hamling, cliente de Lotte, refere-se ao violinista - preso por engano pela morte de um suboficial ocupante, fato que, na verdade, marcou o ingresso de Frank no mundo do crime - como "terrorista" e não como "patriota". O narrador esclarece dizendo que ele é um funcionário:

Hamling a dit terroriste, comme les occupants. D'autres emploient le mot patriote. Cela ne signifie rien. Surtout quand il s'agit d'un fonctionnaire. Il est bien difficile de devenir ce qu'il pense. (La Neige Était Sale, p. 36).

O conflito que opõe a rejeição sofrida a um desejo obscuro de adequar-se às normas sociais se insinua na consciência de Frank entre vontades momentâneas e rupturas. Por exemplo, na cena em que está com Sissy em uma confeitaria, depois de havê-la levado ao cinema, quando sua consciência é preenchida por imagens que evocam uma sensualidade permitida, que ele havia desejado realizar com Sissy:

Tant pis pour Sissy. Elle ne l'intéressait plus. Plusieurs fois, les derniers temps, en pensant

à elle, il avait évoqué les couples qui marchent dans la rue, hanche à hanche, les baisers chauds et interminables dans les encoignures. Il avait sincèrement cru que cela pouvait être exaltant. Un détail, entre autres, l'avait toujours séduit: la buée qui sort des lèvres de deux êtres, à la lueur d'un réverbère, quand ils se rapprochent pour un baiser. (La Neige Était Sale, p. 50).

Na prisão, Frank observa com uma curiosidade nostálgica uma mulher que aparece em uma janela, cujos traços e idade não consegue determinar, mas parece reconhecer nessa figura simbólica a vida de acordo com as regras sociais que poderia ter tido com Sissy:

Il y a toujours, au-dessus du gymnase, la fenêtre qui aurait pu être sa fenêtre, la femme qui aurait pu être Sissy. (La Neige Était Sale, p. 251).

Porém, diferente de Frantz e de Raskólnikov, que procuram soluções éticas para seus conflitos, em Frank não há essa preocupação. E nele não há problemas morais de origem cristã. Seu conflito vai explodir em uma afirmação absoluta da liberdade individual contra o meio social que o rejeita através do estranho vínculo que mantém com Holst, figura simbólica do pai e que corresponderia a um modelo de dignidade. No momento em que Frank vai matar o suboficial, Holst passa pelo local, retornava do trabalho. Frank quer ser reconhecido por ele e, quando volta para casa, ao ver a luz acesa no vizinho, assobia para que este o reconheça e, assim, poderá associá-lo ao crime quando ler a notícia nos jornais do dia seguinte. Através do olhar de Holst é retirada a gratuidade, a idéia de uma simples brincadeira, do ato de Frank, que assim adquire sentido. Pois, é praticado em pleno conhecimento de causa, com lucidez sobre as conseqüências que dele poderão advir: Holst poderá denunciá-lo à polícia, livrando-se da vizinhança indesejável. Assim, Frank estreita o vínculo com o pai de Sissy, que, por seu testemunho, retira do ato o non-sense e sanciona a estréia de Frank no mundo do crime, no qual compromete o futuro realizan

do sua liberdade:

Ce n'est pas à cause de Holst qu'il va tuer l'Eunuque, bien sûr, puisque c'était décidé avant.

Seulement, à ce moment-là, son geste n'avait aucun sens. C'était presque une blague, une gaminerie. Comment disait-il encore? Un pucelage.

A présent, c'est autre chose qu'il désire, qu'il accepte, en pleine connaissance de cause.

(La Neige Était Sale, p. 19).

Vimos que em Crime e Castigo, a resolução do conflito de Raskólnikov ocorre através de sua adesão à moral cristã. Em La Neige Était Sale não há arrependimento possível para Frank, pois Deus está completamente ausente de seu universo. Esta personagem radicaliza a frase de Dostoiévski, resgatando seu sentido do condicional: "Se Deus não existisse, tudo seria permitido". Pois, há uma desconsideração de qualquer possível instância repressora por Frank. Embora exista um permanente diálogo com a mãe em sua consciência e crie um vínculo com o olhar de Holst, esses possíveis superegos se abstêm diante de seus atos arbitrários, os quais executa com lucidez e pleno conhecimento de causa.

A resolução do conflito de Frank ocorre através da aproximação com Sissy e Holst, pai simbólico que o visita na prisão, e por meio do propósito de não-delação diante da tortura. Esse propósito, por revelar determinação, parece se aproximar da posição de um valor ao qual Frank adere. Mas, na verdade, não ocorre esse engajamento, pois, em sua conduta, não há a contrapartida da responsabilidade perante o coletivo, mas permanece arbitrária. Portanto, não há ~~mudança~~ essencial em seu caráter. Frank leva às últimas consequências a afirmação de sua liberdade contra o meio social que o rejeitou, até ser esmagado por ele. E essa inflexibilidade frente às sanções sociais remete sua conduta a uma relação essencial com o ser, a um projeto originário:

La question est de ne pas céder, non pas par principe, non pas pour sauver qui que ce soit, non pas par

point d'honneur, mais parce qu'un jour, alors qu'il ne savait pas encore pourquoi, il a décidé de ne pas céder. (La Neige Était Sale, p. 201).

Assim, através de atos arbitrários, porém lúcidos, Frank se revela o contrário de Frantz de Os Sequestrados de Altona, que, marcado pela rigidez da ética luterana e pela superproteção do pai, se anula enquanto consciência lúcida. E, por negação - pela recusa radical de qualquer valor coletivo - remete às concepções de Jean Grenier (in: Entretiens sur le Bon Usage de la Liberté) e J.-P. Sartre. Esses autores tomam a liberdade como fonte de qualquer valor possível, pois afirmam nada existir de definido no mundo, podendo o homem tudo ousar. Entretanto, Frank permanece nos limites das decisões livres e arbitrárias, sem que haja qualquer tentativa de se construir valores que as extrapolem em direção a uma aceitação intersubjetiva.

NOTAS:

1. A idéia de liberdade que define a concepção do homem para o Existencialismo o toma como incriado e incondicionado. O homem se define apenas a partir dos sentidos que atribui ao mundo e das escolhas que faz frente às suas possibilidades. Por isso, sua existência precede sua essência e ele é plenamente responsável pelo que se torna. Assim, essa idéia de liberdade se diferencia da idéia de livre-arbítrio na tradição cristã, pois, para Santo Tomás de Aquino, por exemplo:

"O livre arbítrio é a causa do próprio movimento por que o homem, pelo livre arbítrio, determina a si mesmo a agir". Santo Tomás acrescenta que não é necessário, para que exista a liberdade, que o homem seja a primeira causa de si mesmo e de fato não o é, por que dita primeira causa é Deus. Mas a primeira causa nada tira à autocausalidade do homem. (Abbagnano, N.: Dicionário de Filosofia, p. 578).

Em outro trecho, Abbagnano aproxima o conceito de liberdade nas filosofias de Bergson e Sartre. O primeiro introduz a relação entre liberdade e moral. O segundo esclarece a relação entre possibilidade e escolha, para concluir que esta é sempre absurda, pois sua fonte é a liberdade. O homem é livre, inclusive, para aniquilar o projeto em que vinha se configurando sua vida a partir de uma nova escolha:

Bergson afirma que o conceito que ele defende de Liberdade está situado entre a noção de liberdade moral isto é da "independência da pessoa perante tudo aquilo que não é ela própria" e a noção de livre-arbítrio, segundo o qual aquilo que é livre "depende de si mesmo como um efeito depende da causa que o determina necessariamente". Contra esta última concepção Bergson objeta que os atos livres são imprevisíveis e que portanto a eles não pode ser aplicada a causalidade, segundo a qual causas iguais têm efeitos iguais. A liberdade permanece assim indefinível; e é identificável com o mesmo processo da vida consciente, isto é com a duração real (Essais sur les données immédiates de la conscience, 1899, págs. 131 e segs.). Mas na realidade o conceito de livre-arbítrio apoiava-se mesmo sobre a imprevisibilidade dos fatos humanos (os assim chamados "futuros contingentes") e sobre a autocausalidade da vontade. A doutrina bergsoniana nega a indiferença da vontade aos motivos somente para sustentar que a vontade cria ou constitui os motivos e confere a eles a força determinante de que dispõem. (...) Sentido diferente não tem a doutrina de Sartre para a qual a liberdade é a escolha que o homem faz de seu próprio ser e do mundo. Mas exatamente porque se trata de uma escolha, afirma Sartre, esta escolha, na medida em que se efetua, designa geralmente outras escolhas como possíveis. A possibilidade destas outras escolhas não é nem tornada explícita nem colocada, mas é subdividida no sentimento de injustificabilidade e se expres

sa no fato do absurdo da minha escolha, e consequentemente, do meu ser. Assim a minha liberdade devora a minha liberdade. Sendo livre, eu projeto o meu possível total, mas ponho com isto que sou livre e que posso aniquilar este meu primeiro projeto e relegá-lo ao passado" (L'être et le néant, pág. 560). (Abbagnano, N.: Dicionário de Filosofia, pp. 579 e 580).

2. O conceito de má-fé foi definido e exemplificado no capítulo X, pp. 170 a 173, que remete às notas 4, 5 e 6, pp. 173 a 175.
3. Frantz: - Les ruines me justifiaient: j'aimais nos maisons saccagées, nos enfants mutilés. J'ai prétendu que je m'enfermais pour ne pas assister à l'agonie de l'Allemagne; c'est faux. J'ai souhaité la mort de mon pays et je me séquestrais pour n'être pas témoin de sa résurrection. (Les Séquestrés d'Altona, p. 347).
4. Frantz: - Il y a deux façons de détruire un peuple: on le condamne en bloc ou bien on le force à renier les chefs qu'il s'est donnés. La seconde est la pire. (Les Séquestrés d'Altona, p. 66).

ANEXOS

Nesta seção foram transcritas integralmente oito matérias jornalísticas, selecionadas a partir de uma pesquisa sobre a cobertura da passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960.

a. Título: A Experiência Dialética de Sartre

Autor: Gilles Granger

Jornal: Suplemento Literário de "O Estado de S. Paulo"

Data: 03 de setembro de 1960

"Para esses homens relativos, proponho o nome de ideólogos. E, posto que deva falar do existencialismo, compreender-se-á que o considere uma ideologia: é um sistema parasitário, que vive à margem do Saber, que inicialmente a ele se opôs, e que hoje tenta nele se integrar." - Jean-Paul Sartre

O leitor do Ser e o Nada acorre à Crítica da Razão Dialética, mas só pode atravessar-lha os paraísos e os purgatórios a passos lentos. Algumas vezes, sente-se transportado até o limiar de uma nova filosofia, e, outras, transportado para dezessete anos atrás; uma vez fechado o livro, porém, não duvida que toda a espessura de uma experiência separa suas conclusões das teses da primeira obra. O existencialismo de Jean-Paul Sartre é uma filosofia que se move e que, como se diz, "a du mouvement pour aller plus loin".

De certa maneira, a obra de 1943 terminava com a promessa de uma ética, a que corresponderia, na perspectiva de então, a uma teoria da consciência como ato livre. O livro de 1960 nos propõe uma "antropologia concreta", a saber, uma doutrina da humanidade histórica. Era de se temer que Sartre nos apresentasse uma filosofia do vazio; mas deliberadamente ele se volta para uma filosofia do pleno. Sejam quais forem as críticas que se possam fazer à realização desse projeto, essa orientação permanece como a marca de uma intenção verdadeiramente nova e positiva. É possível que o próprio Sartre veja em sua

obra uma continuidade profunda; no entanto, chama a atenção do leitor a transformação - que a si própria se afirma como "experiência dialética" - entre o existencialismo do Ser e o Nada e o da Crítica, aqui esboçamos o que de seu alcance se revela a uma primeira leitura e o que acreditamos ser suas limitações.

O programa traçado em Question de Méthode apresenta a nova filosofia de Sartre como um aprofundamento do Marxismo na direção do concreto. "Para nós, diz ele, não se trata, como se pretendeu tantas vezes, de 'outorgar direitos ao irracional', mas, ao contrário de reduzir o âmbito da indeterminação e o do Não Saber. Não se trata de rejeitar o marxismo em nome de uma terceira via, ou de um humanismo idealista, mas de reconquistar o homem no interior do marxismo" (pag. 59). O que se critica nos marxistas atuais é o escloramento do método dialético e a substituição de um conhecimento ativo das determinações concretas do homem por uma concepção esquemática das formas abstratas de universalidade. Por várias vezes, Sartre declara em seu livro que o marxismo é a filosofia da atualidade. Seu empreendimento existencialista é então definido dentro do próprio marxismo como uma ideologia provisória que luta pelo reconhecimento da existência humana até que essa ideologia se dissolva totalmente na pesquisa dialética.

Que uma posição semelhante possa hoje ser assumida por um homem, que, de tantos pontos de vista, domina seu tempo graças ao vigor de seu talento filosófico, eis o que deveria dar a pensar aos detratores do marxismo, assim como aos próprios marxistas ortodoxos. O materialismo dialético não se resume numa doutrina filosófica, mas é a própria forma que toma a existência humana em seus sucessos e em seus erros. É um caminho, mas que deva ser aberto; um instrumento e não um ídolo. E far-se-ia mister admitir um dia a existência de "marxistas do lado de fora", certamente responsáveis por seus próprios erros, mas trabalhando positivamente no enriquecimento e no fortalecimento de uma empresa que há de se revelar, de bom ou malgrado, como a empresa comum dos homens deste tempo.

A idéia dominante de Sartre é, pois, contribuir para uma melhor compreensão do próprio método do marxismo, denunci

ando a ilusão que o fundamenta numa dialética da natureza. Não há, diz ele, dialética da natureza, mas somente do homem, consistindo numa regressão metafísica toda tentativa para descobrir na natureza o próprio movimento que caracteriza o homem. Era preciso, parece-nos, que isto fosse dito: nenhuma obra clássica do marxismo, pensamos, seria mais criticável que a Crítica da Natureza, de Engels, e o Materialismo e Empiriocriticismo, de Lenine. Além do mais, toda Naturphilosophie inevitavelmente beira o mito e ingressa no domínio das "falsas ciências". Há ciências da natureza, e o momento natural do real se insere numa dialética das situações humanas, cujo substrato é constituído por conjuntos técnicos nos quais a própria natureza impregna-se de artifício. Sartre tem razão por conseguinte ao pretender restituir à dialética sua significação antropológica. Resta saber se é seguro o caminho que ele nos propõe.

"O homem, diz Sartre, não pode pensar a si mesmo a não ser em termos marxistas, e compreender-se senão como existência alienada" (pág. 110). Trata-se, pois, em sua obra, de compreender o homem, e o método que ele expõe tem por fim esclarecer, graças às estruturas existenciais, o universo de forças descrito em O Capital. Um primeiro movimento - que seria o correspondente ao tomo da Crítica atualmente publicado - consistiria, pois em "remontar às estruturas elementares e formais (da prática)" (pág. 755); um segundo movimento, apenas anunciado, consistiria em "deixar essas estruturas viverem livremente, opondo-se e compondo-se entre si" (ibidem). O primeiro fundamentaria dialeticamente uma antropologia, e o segundo uma filosofia da história. Sartre pretendeu lucidamente, através duma análise regressivo-progressiva, reproduzir a oposição saussuriana entre a sincronia e a diacronia, oposição cujo valor e cuja importância, nós o sabemos, a interpretação da ciência moderna acentua cada vez mais. Mas não estamos certos que seu uso propriamente filosófico não a esvazie precisamente do que ela tem de fecundo, de original e operatório. Sempre é verdade que as análises que se encontram na Crítica não mantêm - et pour cause - essa distinção metodológica que não convém ao filósofo,

apelando necessariamente para uma profundidade diacrônica. Mas uma observação desta ordem é secundária.

Ao contrário, pensamos que o que deve ser discutido é a própria noção das estruturas existenciais descritas por Sartre. Quer se trate das jornadas revolucionárias de 89, quer se trate do movimento operário do século XIX ou da guerra da Argélia, aquilo que ele analisa com lucidez e talento ímpares, são as formas da intersubjetividade. Ele nos oferece em suma a contrapartida do grande afresco hegeliano da fenomenologia, com esta diferença fundamental, na verdade, que ele se instala de vez no intersubjetivo. Em nenhuma parte, todavia, consegue, de fato, mostrar satisfatoriamente a articulação da consciência com os seus substratos. De nosso lado, acreditamos que este malogro parcial provém de uma concepção insuficiente da ciência como determinante da praxis. As páginas, embora interessantes, que dedica à noção de estrutura, por volta do meio do livro, serviriam para mostrar que a função objetivante do conhecimento científico não é plenamente reconhecida por Sartre, ou somente o é de maneira vaga. Particularmente quando se trata do próprio homem, o momento dialético da objetivação só é apreendido por ele aparentemente, em sua negatividade. O fato de que a característica impotência das filosofias da existência não tenha sido superada na filosofia de Sartre, não condena de modo algum seu desígnio, mas o próprio conteúdo dos fundamentos que o autor propõe para uma antropologia é assim bastante atingido.

Esse conteúdo não poderia ser legitimamente reduzido às noções capitais do coletivo e do grupo, as duas figuras hierarquizadas da intersubjetividade a ante-histórica. As ricas análises concretas que as introduzem valem amíúde por si mesmas. Não sendo nosso propósito nem a denegrição nem a apologia, limitar-nos-emos aqui às noções-chaves.

O primeiro nível da intersubjetividade é apresentado ao mesmo tempo como uma vinculação ao modo de ser dos indivíduos uns em relação aos outros - o que Sartre chama de "serial" - e por uma vinculação "duplo sentido" entre um objeto individual, inorgânico e trabalhado, e uma multiplicidade que encontra nele

sua unidade de exterioridade" (pág. 319). Eis o que Sartre denomina o "coletivo". Esse fundamento "prático-inerte" de toda vida social constitui "um lugar de violência de trevas e de feitiçarias" (pág. 358) que seria a interiorização de uma "negação inerte e material" do homem pelo mundo em que ele vive. Por isso poderiam tornar-se contraditórias as relações sociais determinadas pelo trabalho: o meio de raridade em que o homem vive é tal que o modo de produção nele engendra as estruturas sociais da luta e da violência descritas por Sartre. Neste nível produzem-se fenômenos de contra finalidade que se voltam contra o homem, constitui-se uma anti-dialética passiva negada, a um só tempo, pela prática individual que contra ela se choca e pela ação comum que chega a ultrapassá-la. É escravo o homem do prático-inerte. Se ele tenta furtar-se a esta escravidão é ao constituir o grupo. O grupo é inicialmente definido por uma ação comum que se organiza face uma necessidade ou um perigo comum. Sartre desenvolve então muito longamente uma teoria que lembra, de modo assaz curioso, as teses espinozistas do Teológico-Político (1), e onde intervêm as categorias do Juramento e do Terror como tipos de relações intersubjetivas no seio do grupo.

Mas o grupo, em suma, não existe, o que existe é a história. O concreto, na interseção do grupo e do serial, diz Sartre, nos põe em presença do problema da história. Compreender historicamente o homem - a saber, entendamo-lo bem, compreendê-lo tout court, - é restituir o movimento de totalização que dá o sentido unitário à pluralidade das figuras descritas e a seus conflitos que os faz aparecer como "produtos sintéticos de uma praxis totalitária" (pág. 754).

Estamos aqui bem longe da famosa definição de 1943: "O homem é uma paixão inútil..." Quem poderia duvidar seriamente que a evolução filosófica de Jean-Paul Sartre esteja estritamente e intimamente ligada a sua própria experiência ativa da história humana? A unidade profunda de seu desenvolvimento não é muito mais claramente apreensível na continuidade dos compromissos - através das vicissitudes dos conflitos de grupos

como por exemplo, em suas relações com o Partido Comunista - do que na expressão implicada, brilhante e polêmica de seu pensamento filosófico? Trata-se verdadeiramente de uma experiência dialética aberta ainda, da qual podemos mesmo supor que sua próxima etapa anunciada como filosofia da história ser-nos-á finalmente dada sob uma forma inteiramente imprevisível.

Na presente etapa, em todo caso, consagrada à descoberta dos fundamentos de uma antropologia, os leit-motives filosóficos dominantes são os da praxis, do individual e da liberdade. Não que Sartre os tome diretamente como tema; mas os seus fios tecem, através de todo o livro, um contraponto propriamente filosófico às análises de fatos. "Praxis, ou seja a liberdade", diz Sartre a certa altura. E mais ainda: "o momento da praxis - isto é o essencial -, é sempre o da livre dialética individual..." (pág. 568). Parece pois que a noção de praxis é para ele determinada de modo muito preciso. Mas encontramos, em verdade, a todo instante, a palavra praxis utilizada em um sentido bem mais frouxo como se toda conduta humana fosse praxis (pág. 551, onde se fala até mesmo de "praxis orgânica"). É que a idéia de praxis permanece necessariamente flutuante em uma filosofia onde não se atribui uma função dialética precisa ao momento de objetivação que é o conhecimento científico. Parece-nos que a praxis, numa perspectiva que tomaria para si exatamente o desígnio de Sartre, não pode ser definida senão como inserção de um saber estrutural, objetivante, em uma situação prática, para dar um conhecimento ativo de conjunto; com o que a razão "positivista analítica", culmina numa análise do presente que seria a verdadeira ciência da história.

Quanto à noção do individual como sujeito autêntico da praxis ela nos parece perfeitamente segura, quer dizer distinta, ainda que não seja de maneira alguma, clara. Mas o segundo tomo da Crítica, ao anunciar-se uma filosofia da história não nos promete por isso mesmo uma doutrina do individual? Sabemos já que a prática individual aparece nos dois extremos da cadeia: a análise das figuras da intersubjetividade parte de uma forma alienada dessa prática que Sartre chama, erradamente a nosso

ver, de praxis, e conduz à praxis da história, onde será dado, sem dúvida, o sentido da liberdade humana.

Desta maneira, esta filosofia da produção do homem pelo homem, mesmo que prolongue a ideologia do Ser e o Nada, quebra o círculo de uma filosofia da consciência. São nossos problemas que ela formula, aqueles que nos surgem de nosso mundo; o programa que nos propõe, mesmo que nos deixe ainda insatisfeitos, exprime as dificuldades de que tomamos consciência, e nos confirma na esperança de que, no próprio materialismo dialético, seja possível um longo caminho de progresso.

(1) - Por exemplo, pág. 588: "O homem é soberano e, na medida em que o campo material é também campo social, a soberania do indivíduo estende-se sem limite algum sobre todos os indivíduos: esses organismos materiais devem ser unificados como seus meios no campo total de uma ação soberana. A única limitação da soberania do homem sobre todos os outros, é a simples reciprocidade, isto é, a inteira soberania de todos e de cada um sobre ele".

b. Título: Sartre: A Verdade do Teatro é a Instauração do Escândalo

Jornal: "O Estado de S. Paulo"

Data: 11 de setembro de 1960

Na mesa-redonda realizada na Sala Azul do Teatro Natal, Jean-Paul Sartre tratou de problemas da sua dramaturgia, da dramaturgia moderna e da própria situação do palco. Como nos debates anteriores, o autor de "As Moscas" respondeu com extrema amabilidade e inteligência ao que lhe era perguntado, mas os especialistas puderam observar que alguns esclarecimentos não abrangiam a totalidade das questões propostas, ou porque a delicadeza com que se pronunciaram certas dúvidas permitia uma evasiva, ou porque não lhe interessava esgotar o assunto.

Um dos temas difíceis nascia, evidentemente, da curiosidade geral de saber se Sartre considerava popular seu tea

tro, ao que ele replicou com o exemplo de "La p... respectueuse":
- Na peça, procurei mostrar o que era o racismo, com o objetivo de horrorizar os burgueses. Mas, quando o espetáculo foi encenado num centro de operários, eles ficaram chocados pelo desfecho - a heroína, depois de um momento de consciência, voltava ao zero, aceitava conformistamente a imposição da sociedade branca. Reclamava-se, sem dúvida, o herói positivo. Mas, naquela situação, não havia nada a fazer. A prostituta estava mesmo prendida por todos os lados. Na fita, encontrou-se uma solução fazendo que a heroína pusesse a sua mão sobre a do negro - gesto indisfarçável de solidariedade.

"A Engrenagem"

Como "A Engrenagem", roteiro cinematográfico de Sartre, deve ser apresentado no dia 16 ao nosso público, no Teatro Bela Vista, em adaptação cênica de Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, o tema não podia faltar ao debate.

Sartre afirmou que a ação se passa num país imaginário, e o auditório riu, com o esclarecimento de que podia ser também Cuba ou o Brasil.

- O líder vitorioso quis contemporizar, e o que o substituiu foi pelo mesmo caminho. Eu procurei mostrar, assim, que, enquanto o país é vítima do imperialismo, nenhuma orientação reformista resolve.

Augusto Boal informou, então, que pensara de início terminar o espetáculo com um discurso didático, mas concluiu depois que era desnecessário, pois o público compreenderia claramente o problema.

Sartre concorda que era inútil o discurso, sendo óbvias as implicações da trama.

Partiu daí para admitir que sua dramaturgia, embora concebida nos cânones do teatro dramático, comportava uma síntese real com os conceitos épicos. Acreditava que a participação seja o elemento fundamental do teatro, visando ao efeito catártico aristotélico. Apenas, o teatro dramático não é necessariamente burguês, e o que ele faz é desmistificar o público com a crítica da burguesia.

A Experiência Planchon

Sartre afirmou que as obras de Brecht obtêm êxito, na França, quando representadas pelo "Berliner Ensemble", mas não interessam igualmente, quando vividas por conjuntos franceses: - De início, há o problema de que nossos atores não foram formados na escola do teatro épico, a qual preconiza o "afastamento". Mesmo Jean Vilar, que já é frio nas encenações, tendo assim a possibilidade de recuo, não levou "Mãe Coragem" segundo os preceitos brechtianos. A atriz Germaine Montero viveu o papel da protagonista com toda a força. Quanto a Jean Dasté, apresentou o "Círculo de giz caucasiano" pateticamente.

- E a experiência de Planchon?

- "Os três mosqueteiros" era uma mistificação do teatro burguês. Afinal, estavam em jogo os heróis do livro, com os quais o público podia identificar-se prazerosamente e sentir-se bem. Mas não foi um grande êxito. Quanto a "La surprise de l'anour", de Marivaux, Planchon encenou-a numa verdadeira casa aristocrática, patenteando assim a crítica ao regime. Houve, inegavelmente, um êxito de escândalo. Mas os críticos conservadores reclamaram, argumentando que ele havia mexido no texto. Ora, ele não alterou uma palavra. Os atores obedeciam ao espírito de Marivaux. Estavam até um pouco melhores do que na "Comédie Française". Apenas, transmitiam uma verdade. Mas ao conservantismo interessa circunscrever Marivaux na "marivaudage".

Brecht, arma contra os brechtianos

Disse Sartre que "Mãe Coragem" foi mal acolhida na França, na montagem de Jean Vilar, pela crítica e pelo público burgueses.

- Condenar Brecht, quando se trata de encenar uma obra dele. Jean Jacques Gauthier, crítico de "Le Figaro" (isto é, o crítico mais conservador da França), serve-se hoje de Brecht para invectivar as outras experiências no espírito brechtiano. Não tem lugar entre nós o possível aproveitamento das teorias do dramaturgo alemão.

Na opinião de Sartre, o teatro de Brecht é válido tanto na Alemanha quanto na França e no Brasil.

- No "Círculo de giz caucasiano", por exemplo, ele exprime as contradições socialistas. O isolamento do "gestus" social presta-se tanto nos regimes feudais como às cidades industriais. Por que essa perspectiva não aproveitaria ao Brasil?

"Engagement", não "enrôlement"

P. E. Sales Gomes, depois de analisar a evolução de Sartre, afirmou que a obrigação da certeza é às vezes esteril, e que talvez caberia ao autor mostrar as incertezas, as perplexidades, em meio das quais nos achamos.

Sartre replicou:

- Estou plenamente de acordo. Nunca entendi, porém, que o "engagement" (empenho) fosse "enrôlement" (alistamento). Não se deve dar certezas, se não se tem certezas. Mas há coisas sobre as quais se está certo. É o caso do racismo, por exemplo. Não se pode admiti-lo. O teatro épico seria a demonstração de um conjunto de certezas. O teatro dramático permite a perspectiva da dúvida. Não quero dizer, também, que me volto por isso contra o teatro épico. Se ele não fosse realizado, faltaria alguma coisa.

Missão do teatro

- "A tragédia otimista", comédia soviética, foi muito bem acolhida na França. O público burguês identifica-se com o heroísmo, põe-se facilmente no lugar do herói. A coragem e a luta estimulam esse sentimento. Certas peças incomodam o público, porém. No teatro épico, os problemas não são resolvidos, mas mostrados. O teatro não tem a missão de oferecer diretrizes, apresentar dados futuros. Deve provocar mal estar, indignação, catarse - isso sim. O teatro não deve dizer o que fazer-se.

Teatro e proletariado

Uma espectadora perguntou como fora a reação a "Ne krassov".

Sartre não escondeu:

- Muito má. O público burguês detestou a peça. E não há possibilidade de levar o público popular ao centro de Paris. Lá, os teatros estão quase sempre no centro, enquanto os operários moram nos subúrbios. No século XVII, a classe operária começou a

ser expulsa do centro de Paris. O aumento do preço dos terrenos tornou impraticável, para o proletariado, a permanência nas proximidades dos teatros. Em Roma, ainda se conserva uma fisionomia diversa: operários moram nos pavimentos superiores, enquanto bancos instalam-se no andar térreo. Os operários franceses não têm tempo nem para dedicar-se ao trabalho sindical, porque suas casas ficam distantes uma hora de qualquer ponto. O Teatro Nacional Popular, dirigido por Jean Vilar, procurou oferecer espetáculos nos subúrbios, onde moram os operários. Mas outras circunstâncias intervieram para que a experiência não tivesse inteiro êxito. Voltando a "Nekrassov": a peça alcançou somente 60 representações, o que significa um total ma logro, em Paris. Acho, também, que o espetáculo não teve êxito, por outro motivo: a imprensa estava em causa. Eu atacava o mecanismo na imprensa. Até os órgãos da esquerda sentem-se mal, quando se cogita do assunto. Do caso da Algéria, pode-se escrever, desde que se tomem algumas precauções oratórias.

"Os Seqüestrados de Altona"

- Na França todos perceberam que, embora "Les séquestrés d'Altona" se passe na Alemanha, era o caso de Algeria que eu estava fixando. Precisa-se de uma certa distância, sem o que todos repudiarão o tratamento do tema. Uma sociedade culpada, que imputa a si mesma certos crimes, reconhece-os logo na família alemã que aceitou o regime nazista. Aqueles que participam de um mecanismo de opressão acabam também, inevitavelmente, por toturar. Mas para uma sociedade que não carrega semelhante fardo, talvez escape o verdadeiro significado da peça. Conversando, certa vez, com uma jornalista sueca, expus minhas dúvidas se "Os seqüestrados" interessaria ao público de seu país. Na Suécia, não existe a consciência de marasmo, de apodrecimento, trazida pela política colonialista. Ela replicou, então, que a peça interessaria, de qualquer modo, porque os suecos haviam sofrido com os alemães. Verifiquei imediatamente que ela havia compreendido às avessas o que pretendi exprimir no texto.

Sartre põe em dúvida o conceito da universalidade da

literatura, por serem tão diferentes as estruturas sociais dos diversos países. E pergunta:

- Como vocês, brasileiros, aceitam certas peças européias, se vocês não são colonos?

Crítica a Ionesco

Segundo divulgamos ontem, Sartre gosta muito das primeiras peças de Ionesco, mas não aprecia as duas últimas, representadas em Paris: "Tueur sans gages" e "Les rhinocéros". Para ele, Ionesco passou da destruição da linguagem burguesa para um simbolismo reacionário, tanto teatral como ideologicamente.

- Para o expressionismo alemão, que floresceu do começo do século até 1925, importava fixar o homem em face do mundo, em geral - mundo de apetite sexual, de interesses etc. O homem era sempre vencido, dentro desse mundo hostil. Em "Les rhinocéros", os homens transformam-se em rinocerontes, restando ao final apenas o herói, o poeta, "eu, Ionesco". Ele desaparecerá, mas não como rinoceronte. E o que é ser rinoceronte? O simbolismo dessa transformação pode ser interpretado à vontade. Uma companhia alemã, de orientação antinazista, tomou os rinocerontes como nazistas. Na França, os rinocerontes foram assimilados aos comunistas: todos os homens estariam tomados pelo mal do comunismo. Mas a peça não é antinazista nem anticomunista. Nós queremos que o homem se humanize e não achamos que o nazismo e o fascismo sejam moléstias humanas. Infelizmente, para nós, os nazistas não são rinocerontes. Ao abandonar o problema da destruição da linguagem burguesa, para incidir num individualismo pessimista, Ionesco errou redondamente.

Cacilda Becker aparteu Sartre, para informar que recebera uma carta de Ionesco, na qual lhe pedia para encenar "Os rinocerontes" na linha do espetáculo alemão, e não na que lhe deu Jean Louis Barrault.

Sartre observou:

- Mas ele não impediu Barrault de levar a peça. E nem foi Barrault que inventou o "instituteur", que é afinal o primeiro a transformar-se em rinoceronte. Ainda bem para Ionesco, se ele

preferiu a interpretação alemã antinazista.

Elogio de Jean Gênet

A pergunta formulada a Sartre sobre o que pensava do teatro de vanguarda quase se conteve, na resposta, no caso de Ionesco. O autor de "O diabo e o bom Deus" diz que não há teatro de vanguarda, e ele é um ramo do teatro burguês, hoje morto. A um pedido para opinar sobre a obra de Gênet, Sartre disse:

- Gosto muito do teatro de Gênet. Gosto principalmente de "Le balcon". Gênet, ademais, por vários aspectos liga-se à problemática da "alienação". Sua idéia era de que "Les Bonnes" fosse interpretado por rapazes. Dessa forma, trairiam a presença da mulher, que era a matéria da peça. Trata-se de um jogo de ilusão. De um jogo total de imagens. Deve-se encenar Gênet exatamente como se representa Racine. Ao assistir, na Inglaterra, à montagem realista de uma obra sua, ele protestou, violentamente. Sua linguagem, voluntariamente, não é real. É uma linguagem de tragédia.

Linha de repertório

Libero Ripoli Filho perguntou qual seria o repertório adequado ao Pequeno Teatro Popular, cujo programa é o de percorrer fábricas e colégios. Shakespeare, Molière, Goldoni?

Sartre respondeu que sim.

- O caso é semelhante ao de Cuba. Lá, tenta-se interessar um público virgem na leitura. E se divulga "Don Quixote" e Shakespeare. Tudo depende, porém, do próprio público. É preciso auscultar a sua preferência. E se deve habituá-lo à linguagem do teatro.

Observou Sartre, depois, que as pessoas que mais dizem palavrões, na vida cotidiana; se escandalizam quando os ouvem, no palco. As pessoas que estão acostumadas às preferências mais estranhas, na vida privada, ficam chocadas diante da representação do problema.

- Lembrem-se que foi Téspis, no seu carro, que introduziu o teatro, em Atenas. Ele foi apedrejado, porque não queriam mentirosos na cidade. Mais tarde, o teatro alcançou em

Atenas a plenitude que se conhece. O teatro não deve escandalizar por pequenas coisas, mas instaurar o verdadeiro escândalo, que é a sua condição.

- Achamos que as peças realistas brasileiras chegam mais facilmente ao público - alguém argumentou.

- Por que não continuam então a apresentá-las? - perguntou Sartre.

Teatro de situação

Sartre sempre declarou que o teatro deve ser um teatro de situação. O leitor ou espectador pode sentir, contudo, não que está diante de um teatro de tesc, mas de uma reação de laboratório, brilhantemente apresentada pelo dramaturgo. Daí caber a observação segundo a qual Sartre realizaria peças artisticamente mais perfeitas, ao aproveitar as situações já tratadas por outros, como em "Les Mouches" e "Kean". Esse ponto de vista implica, também, uma restituição a toda a dramaturgia sartriana.

O autor de "As mãos sujas" esclareceu que a escolha de uma situação pode parecer, às vezes, artificial, mas o teatro nunca se realiza no plano do realismo absoluto:

- O público precisa sentir que está em face de uma ficção. Precisa, também, encher um vazio, pois a peça não diz tudo. A situação inicial de "Os seqüestrados" é bastante plausível, e são frequentes os casos de seqüestro voluntário. Nem a situação de "Kean" pode ser compreendida em termos de realismo. Há nela uma grande liberdade inventiva. A biografia completa de Kean seria, a meu ver, muito mais fascinante para um tratamento cênico. Em Boston, no seu apogeu, ele deixou de representar, por causa do atraso de um espectador. Quando sua glória entrou em declínio, ele foi repudiado pelo público. Esse é que deveria ser o tema da peça. Mas aconteceu que eu estava adaptando a obra de Alexandre Dumas e não realizando outra trama.

Sartre disse-nos que não tem plano, no momento, de escrever outro texto teatral ("apresento uma nova peça mais ou menos de três em três anos"), e que não poderá, infelizmente, comparecer à estréia de "A engrenagem". No dia 16, já estará

longe de S. Paulo, provavelmente na Amazônia. E concluiu, para Augusto Boal:

- Auguro muito êxito para vocês e para mim mesmo.

c. Título: "A Engrenagem" pelo Grupo "Oficina"

Jornal: "O Estado de S. Paulo"

Data: 17 de setembro de 1960

Quando Sartre escreveu "Les mains sales", não poderia imaginar que, cerca de dez anos depois, estaria em Cuba falando com Fidel Castro e, alguns meses mais tarde, percorrendo a América do Sul, conhecendo os países subdesenvolvidos deste Hemisfério. Para ele, naquela época, intelectual radicado em Paris que era, recém-saído da Segunda Guerra Mundial e inplicado em todos os problemas decorrentes da Resistência e dos colaboracionistas, os países dominados pelas ditaduras da esquerda e da direita eram assim como que uma miragem que implicava numa possibilidade de libertação e de democracia.

Dois anos mais tarde, se não nos enganamos, escreveu Sartre o roteiro para uma película hipotética, a que deu nome de "A engrenagem". O texto não foi filmado e ignoramos se foi transplantado para o teatro, na França ou em outros países. Agora, o grupo "Oficina" resolveu levá-lo à cena, numa adaptação de Augusto Boal e José Celso Correia. Trata-se de um trabalho meritório, não resta dúvida, mas também é importante verificar se o resultado correspondeu à expectativa.

"A engrenagem" foi escrita há cerca de 10 anos como já dissemos. E nessa época "Les mains sales", do mesmo autor percorria os palcos do mundo. Ali era colocado o problema da participação e da revolta de um revolucionário, pequeno burguês, contra os métodos do Partido.

Em "A engrenagem" Sartre retoma o tema, mas desta vez em dimensões mais amplas. Não é mais o revolucionário oriundo da pequena burguesia que se rebela, mas o chefe de uma revolução que se sente impotente para atingir aos fins a que se propunha ao liderar o movimento que o guindou ao poder. Vi

torioso, ele será julgado pela impossibilidade de libertar os seus correligionários do jugo dos países mais fortes que sufocavam o seu. E outro chefe surgirá de sua condenação, implicado nos mesmos problemas e também destruído por ele.

Assim, a peça termina por uma interrogação. Até quando os países subdesenvolvidos se submeterão a essa tirania? E surge no espectador outra pergunta, esta mais clara e mais premente: de onde vem essa tirania? Da esquerda? Da direita? Para muitos que assistiram ao espetáculo da estréia, tudo parecia indicar que da direita, a julgar-se pelos aplausos a cada diálogo intencional dos personagens. Mas quem nos poderá assegurar que quando um embaixador de um país indeterminado se apresenta e diz mais ou menos que, caso o petróleo seja nacionalizado, o seu país, mais rico e mais forte, tomará medidas drásticas a respeito, ele é da direita ou da esquerda? A experiência em fatos políticos internacionais nos tem mostrado que tanto pode essa personagem pertencer aos grupos do Ocidente como do Oriente. Tudo é apenas uma questão de interpretação.

Se abandonarmos, porém, essas questões políticas e encararmos sob o ponto de vista teatral o trabalho dos adaptadores, podemos afirmar que, se não representa o ideal, pode ser considerado razoável, tendo em vista as dificuldades que apresentava, mesmo porque, colocar no palco um texto destinado ao cinema, representa um trabalho árduo e, pensamos, quase sempre inglório.

Augusto Boal, na encenação da peça, escolheu um dos caminhos que lhe foram impostos pela adaptação: ou faria um trabalho puramente estático, com a predominância do texto, ou valorizaria sobretudo a ação dos personagens através de mudanças de luz, tom de voz dos artistas, marcações acentuadas de grupos, para dar ao público a noção do movimento típico do cinema, da mudança de locais e da psicologia dos personagens. Optou por esta última solução e fez bem. Mas isso não significa que conseguiu realizar um trabalho além do regular. Lutando com um grupo de atores vindos do amadorismo, em sua maioria, teve dificuldade em conseguir deles o máximo de rendimento que procurou tirar de suas anotações. Assim é que, nos movimentos

de conjunto, se sente uma espécie de timidez, própria não só da premência do tempo em que a peça foi encenada como também da inexperiência dos comparsas.

Sobressaem-se, entretanto, nas interpretações, Rosa Maria Murtinho, Alzira Cunha, ambas num nível profissional, justas e precisas em todos os momentos em que intervêm na ação. Jairo Arco e Flexa, Moib Aid e Mario Barra, num tom mais modesto, desempenham-se bem de seus papéis. Eugenio Kusnet, em duas aparições, transmite com precisão o que lhe foi destinado como personagem. Quanto aos outros, em número bastante grande, mantiveram o espetáculo em um nível quase sempre aceitável, se bem que, em certos momentos, foram causadores da quebra de ritmo que o encenador pretendeu dar ao espetáculo. Muito boa a solução cênica optada pelo encenador, fazendo toda a ação girar num mesmo local, transformado apenas pelo jogo de luzes, muito bom, aliás.

d. Título: "A Engrenagem"

Autor: Sábato Magaldi

Jornal: Suplemento Literário de "O Estado de S. Paulo"

Data: 29 de outubro de 1960

Uma informação sobre as circunstâncias em que o grupo Oficina encenou A engrenagem ajudará, por certo, a compreender o espetáculo, apresentado inicialmente durante duas semanas, no Teatro Bela Vista, e agora em cartaz no Teatro Novos Comediantes. Sartre veio a São Paulo e seu ardor combativo polarizou o interesse dos intelectuais e da juventude, e mesmo daqueles que, por divergências ideológicas, não puderam aceitar a sua palavra de ordem. Era justo que se procurasse canalizar para o teatro a imensa e simpática onda publicitária levantada pelo autor de Huis Clos. Mas, sobretudo, avizinhavam-se as eleições, e A engrenagem, originariamente roteiro cinematográfico, prestar-se-ia como arma na luta a favor de uma das candidaturas, nos moldes da teoria do teatro político. Augusto

Boal e José Celso Martinez Correa fizeram às pressas a adaptação cênica e os ensaios se reduziram a não mais de quinze dias. A lembrança desses dados seria inútil, se a montagem tivesse malogrado. Como são numerosos os aspectos positivos da realização de Oficina, porém, a narrativa do esforço despendido acrescenta um novo elemento ao êxito.

Para nós, além do exame do espetáculo, como resultado artístico, interessa examinar as intenções dos adaptadores e dos dirigentes do conjunto, pelas possíveis conseqüências de seu ponto de vista na vida teatral da cidade. Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa são autores e, embora em estágios diversos (pela maior experiência do primeiro), refletem uma certa ordem de idéias da nova geração. Antes de escrever Revolução na América do Sul, Marido magro, Mulher Chata e uma série de outras peças, inspiradas em preocupações do momento literário, e que afiaram o seu instrumento técnico. Mesmo o atual espetáculo do Teatro de Arona é muito mais expressão de um pensamento livre e apartidário (não obstante as suas implicações políticas), do que obra de um espírito empenhado em filiar-se a uma das forças em choque. Com Vento forte para papagaio subir e A incubadeira, textos artisticamente pouco elaborados mas reveladores de talento, José Celso Martinez Corrêa se mostra ainda prisioneiro de seus demônios. É esse o fardo de todos os jovens escritores, ligados umbelicalmente à origem familiar e de classe, e ao itinerário estético de nosso século. Pela inteligência, são capazes de inclinar-se sobre as realidades políticas, e preferir essa ou aquela facção, que satisfaça mais aos seus anseios intelectuais. Sentimentalmente, não estão sustentados por experiência de igual maturidade. Daí não terem uma linha de conduta perfeitamente definida e oscilarem com frequência, nos pronunciamentos objetivos, segundo os reclamos mais imperiosos do instante. Dentro de si mesmos, os adaptadores não encontrariam matéria para produzir um texto original, de aplicação política imediata. Aproveitando a estrutura já pronta do roteiro cinematográfico de Sartre, puderam eles satisfazer a uma necessidade de participação, sem que violentassem ao mesmo tempo a sua natureza de autores.

A passagem de um roteiro cinematográfico a uma peça teatral já acarretava, em si, um conjunto de alterações. A flexibilidade que se permite à câmara deveria ser em grande parte reduzida, no palco, e a primeira tarefa era assim a de escolher os episódios que se prestariam à nova linguagem. A expansão descritiva do cinema precisou concentrar-se para atender aos limites do teatro, enquanto a palavra, por outro lado, ganha um relevo que se esbate diante da tirania da imagem (será essa uma das razões do não aproveitamento do trabalho de Sartre, até hoje, numa película?). Além dos motivos estruturais, que determinariam inevitavelmente uma mudança na adaptação cênica, os intentos específicos do espetáculo impuseram outras escolhas. Como se queria sublinhar o tema da "engrenagem", isto é, o jogo fundamental entre um povo colonizado e uma nação imperialista, despertando assim as consciências para uma luta política, o texto cênico acabou por cortar o receio psicológico e por suprimir certos contornos pessoais, não temendo, também, acrescer à trama subsídios das reportagens sartrianas sobre Cuba, a fim de que o espetáculo ganhasse em clareza e objetividade. O roteiro embora não seja uma das melhores realizações literárias do autor de Os Sequestrados de Altona, guarda as características básicas de toda a sua obra. A ação presente se passa num tribunal (as saídas se prestam sobretudo a colher novos elementos para o debate) e, ao iniciar-se o julgamento do indiciado, o júri resolve opinar sobre os atos e sobre o homem. Essa opção, além de tornar mais completo o juízo sobre as atitudes de Jean Aguerre, permitiu a Sartre desenhar com maior profundidade a personagem, que de outra forma se contentaria em clichês exteriores. A técnica do flash-back reúne, assim, dois objetivos: o de trazer à luz dados indispensáveis à compreensão do presente e o de conferir aos vários protagonistas suas reais dimensões no tempo. Os testemunhos, recriando cenas passadas em épocas diversas, enriquecem a trama com a perspectiva da história. Não satisfeito com esse processo, Sartre completa sua análise com o auxílio do método pirandelliano, que se pode observar com frequência, embora sob capas diferentes, nas peças que escreveu até agora. Sucedem-se no

roteiro, essencialmente, três depoimentos - o de Suzana, o de Helena e o de Jean Aguerra - e em cada um deles os mesmos fatos são revividos em interpretações diversas, de acordo com "a verdade de cada um". Outros caracteres do original revelam que Sartre, apesar da permanente agudeza de seu estilo literário, não foi de todo feliz na solução de alguns problemas da trama. Os diálogos sucessivos dos chefes revolucionários com o embaixador do país imperialista e o diretor da indústria petrolífera exprimem-se num primarismo caricatural. Nada teria nos contra esse procedimento se ele fosse coerente com as outras cenas do roteiro e nascesse da intenção de encarar sob um mesmo prisma todo o mecanismo da trama. Como está, porém, ele parece espurio e sugere que o autor não soube resolver satisfatoriamente as dificuldades literárias. O original encerra, a nosso ver, outro defeito, que empresta inverossimilhança ao desfecho: Jean Aguerra sofre as conseqüências de sua política somente porque não confiou a ninguém, nem mesmo a Lucien, o melhor amigo, a razão pela qual deixou de nacionalizar de imediato a indústria do petróleo. Por que não podia ele dizer ao menos a uma pessoa que, se adotasse uma solução radical, as tropas do grande país vizinho destruiriam logo o seu país, pequeno e indefeso? Jean Aguerra explica depois que desejou assumir pessoalmente a inteira responsabilidade da política, mesmo sabendo que o povo o detestaria e que, dentro de alguns anos, nova revolução o deporá. Não será o caso de achar-se que ele foi movido por um orgulho suicida e pueril? Afinal, esse lúcido homem de ação se perdeu por um delírio masoquista, já que, se tivesse exposto apenas a Lucien a realidade internacional, certamente evitaria que o amigo o combatesse sem tréguas. Acreditamos que Sartre tenha prejudicado a credibilidade da narrativa em função do propósito de mostrar que são inúteis os movimentos revolucionários, se eles não visam, fundamentalmente, a libertação nacional do imperialismo estrangeiro. Afirma Jean: "Vocês acreditam numa troca de política e não terão senão uma troca de homens".

Ao transpor esse material para o palco, os adaptadores adotaram a técnica da redução e do empobrecimento. O lado humano esvaziou-se de suas implicações biográficas, para resu

mir-se em alguns traços. Não que o original sartriano fosse excessivamente rico em pormenores de efeito literário. O tema do braço perdido na infância, que simboliza o drama de Jean com relação à violência e sua conduta em face dos outros, se cria um certo fundo de ressentimento e de ciúme, não deixa de expor-se em diálogos algo demagógicos. Ainda assim, o texto cênico apresenta menos sutilezas, no que se refere ao suporte psicológico das personagens. Paradoxalmente, porém, a simplificação trouxe maior unidade ao trabalho do palco, apesar de ele ainda confuso entre algumas cenas. Tudo está traçado em linhas amplas e nunca se tenta interiorizar demais os problemas, para que não se esbarre depois na debilidade do entreccho. Sartre, aliás, raramente soube, como dramaturgo, encontrar um equilíbrio satisfatório entre a sondagem interior e as exigências concretas da trama. Lançando a situação de A Engrenagem em termos diretos e mesmo primários, os adaptadores lograram maior coerência e organicidade no impacto sobre o espectador.

Não obstanté a menor importância do original com relação a outros textos, poucas vezes, no espetáculo, se percebe a presença completa de Sartre. Não emaranhado do julgamento, contudo, observam-se várias constantes, típicas da temática do autor na década passada e presentes em toda a sua obra. Em meio delas, a desconexão entre os princípios e a prática revolucionária, ou, de maneira geral, entre as nossas virtualidades e os nossos atos. A título de explicação, Sartre informa, em nota do volume francês, que o roteiro foi escrito no inverno de 1946, e era originariamente chamado Les Mains Sales. A peça que herdou esse título lhe é posterior, portanto, de dois anos. "O assunto da presente obra não tem nada em comum com o da peça." Ora, apesar da advertência, e considerando a imensa lucidez de Sartre, que não se permitiria um engano tão simples, não vemos como recusar certas semelhanças dos dois trabalhos. Estaria o escritor empenhado em não admitir que se repete? Na verdade, os propósitos essenciais de A Engrenagem e de As Mãos Sujas são diversos. A fim de chegar às suas conclusões, porém, Sartre adota caminhos parecidos, ou melhor, alimenta as personagens com matéria análoga. Jean Aguerre lembra Hocderer, assim

como Lucien Drelitsch sugere Hugo. O conflito poderia ser resumido na diferente postura dos intelectuais e dos verdadeiros revolucionários em face dos meios e dos fins. Enquanto os intelectuais não querem sujar as mãos, quando as exigências políticas determinam o sacrifício de vidas, os outros cumprem à risca a desagradável tarefa. O "bastardo" Sartre, ao menos cerebralmente, parece estar ao lado daqueles que realizam os seus propósitos. Já a juventude inquieta da última década, ao ler a peça As Mãos Sujas, se reconhecia no drama de Hugo. Sartre incumbiu-se de esclarecer (é difícil afirmar-se com inteira procedência): "Hugo nunca foi para mim uma personagem simpática, e nunca julguei que ele tivesse razão, em face de Hoederer". Sobre As Mãos Sujas, A Engrenagem tem esse mérito: não permite equívoco na exegese das posições políticas. Lucien, o intelectual puro, se escudava na crença: "Nenhum triunfo vale a perda de uma vida humana". Talvez por bisonhice do ficcionista, sua figura resulta, na trama, algo abstrata, irreal e (por que não?) até mesmo ridícula. Jean Aguerre, ao contrário, vai crescendo na história da perspectiva de traidor para a de vítima consciente, que desejou colocar sobre os próprios ombros o ônus da necessária transigência imediata com o imperialismo estrangeiro.

Num debate sobre o espetáculo, insistiu-se em demasia sobre o possível efeito negativo de A Engrenagem. O público, ao invés de tomar consciência do problema, se sentiria vencido no seu ansio de libertação. Não concordamos com esse ponto de vista. O texto deixa bem claro que a substituição infrutífera dos revolucionários não se contém num processo cíclico, mas a passagem de um país colonizado a livre depende de tempo e de oportunidade, relacionados com o desenvolvimento interno e o jogo da política exterior. Jean advoga a espera de alguns anos: "Daqui a dois ou três anos, ou talvez mais, explodirá um conflito entre duas grandes potências que vocês bem sabem quais são. É inevitável. E então as tropas que ameaçavam as nossas fronteiras serão retiradas e nós teremos as mãos livres". Concorde-se ou não com a exegese de Sartre, não se lhe pode negar

coerência e uma real profissão de fé a favor dos oprimidos, contra as forças opressoras.

Seja qual for o resultado artístico do espetáculo, deve-se abrir um enorme crédito de confiança ao grupo Oficina. A princípio, o conjunto não despertava a simpatia do meio teatral, pela sua aparência ligeiramente grã-fina. Mas era visível na inquietação algo desorientada de seus elementos, com matizes de filhinhos de papai e de existencialistas cristãos, uma sincera procura de caminho, um verdadeiro desejo de acertar. Sem talento, sem seriedade, qualquer esforço se perderia na vala comum de tantos movimentos encetados com bons propósitos e logo desfeitos diante da primeira dificuldade. Como o grupo Oficina tem talento e seriedade, em breve passará do estágio ainda amador para o de uma das nossas mais conseqüentes companhias profissionais.

e. Título: Escritor Deve Atingir Povo: Experiência Ariano
Suassuna Ilustrou Palestra de Sartre

Jornal: Jornal do Commercio, Recife PE

Data: 16 de agosto de 1960

Na conferência que pronunciou na Faculdade de Filosofia de Pernambuco, anteontem, Sartre apresentou um quadro da situação da literatura francesa em relação ao público a quem ela pode atingir. Ele mostrou que a literatura francesa está determinada pela estratificação das classes sociais.

Admitiu a hipótese de, ao contrário do que diz suceder na França, haver no Brasil uma literatura popular, talvez no sentido de corresponder a uma expressão da realidade nacional.

Realidade do Público

"Os escritores devem procurar a realidade do público e não impor a ele as suas ambições, tristezas e emoções pessoais. Na França, não se escreve para grandes públicos, mas para pequenos grupos", acentuou, acrescentando: "Uma das coisas que o pú

blico pede é que a literatura tenha uma ligação real com ele".

Após uma longa explanação, ele solicitou um debate de idéias aos presentes, pedindo, ainda, um esclarecimento a respeito das verdadeiras solicitações do público brasileiro, Sartre estava absolutamente convencido de que eles pertenciam a um campo verdadeiramente popular.

Falou o prof. Wilson Martins, que salientou a complexidade da nossa literatura, a diversidade de construções e a sua falta de unidade.

Tomou, como exemplo, os escritores Jorge Amado e Érico Veríssimo, já que ambos retratam ambientes completamente opostos e são, exatamente, os escritores mais lidos no Brasil.

Sartre quis saber o número de leitores brasileiros; e os seus gostos literários.

O prof. Wilson Martins sentiu-se embaraçado, pois não poderia responder com dados estatísticos. Sartre, então, solicitou ao escritor Jorge Amado seu depoimento pessoal a respeito do seu público.

Ariano Suassuna

Jorge Amado preferiu utilizar o público de Ariano Suassuna, informando que o teatrólogo pernambucano, partindo do popular, atingiu a burguesia, a classe média e os trabalhadores. Salientou, depois, que, superando o "regionalismo", ele atingiu esferas universais, tanto que, no momento, o Auto da Compadecida está sendo representado na Argentina, no Paraguai, e na Tchecoslováquia.

Outro Aparte

O escritor português Adolfo Casais Monteiro argumentou que haveria, antes, uma aspiração dos escritores - burgueses, afinal - a identificar-se com o povo. Isto é, não haveria, como Sartre admitiu, a expressão povo, propriamente dita.

Moça Brilha

Uma pergunta da senhorinha Cléa Brasileiro, sobre a responsabilidade do escritor na elite intelectual, no momento presente, em relação a um público ausente pelo analfabetismo, pela pouca cultura e também dos que não têm possibilidade eco

nômica na aquisição de livros, foi das mais comentadas durante os debates.

Posteriormente, o próprio Sartre referiu-se em conversa, à "argumentação inteligente" de C^léa.

O escritor Jean-Paul Sartre foi, ainda, aparteado pelo escritor Luiz de França da Costa Lima e prof. Lucilo Varejão Filho.

f. Título: Um Escritor do Seu Tempo

Jornal: Editorial do Suplemento Literário de "O Estado de S. Paulo"

Data: 03 de setembro de 1960

Na história da literatura francesa contemporânea, Jean-Paul Sartre é o mais típico, o mais representativo, de todos os intelectuais posteriores à guerra de 1939. Não só, evidentemente, pela enorme repercussão mundial de todas as suas obras, não só nos domínios imediatos e palpáveis do sucesso literário, mas ainda e sobretudo porque ele representou como ninguém o estado de espírito de uma geração, os temas que o preocuparam e a sua atitude em face da vida. Trata-se, mais do que a sua própria - constituída pelos homens que tiveram vinte anos entre as duas guerras - da geração que teve vinte anos com a guerra ou logo depois dela, geração despojada de falsos e fáceis otimismo, geração que, pela primeira vez, pensou o problema metafísico do homem em termos políticos, isto é, em termos de sociedade e de vida temporal. Foi uma geração marcada pela guerra, não a guerra heróica e brilhante das tradições romanescas, nem a guerra convencionalmente "grosseira" de Barbusse, mas a guerra torpe e sem grandeza do mercado negro, da miséria civil e da corrupção nacional. Daí a sua implacável exigência de lucidez: Sartre assinala, na literatura como na vida, o fim das ilusões e das autoilusões, assim como o fim do conforto intelectual. Seu personagem típico (o filósofo que escreveu L'Être et le Néant, os figurantes do teatro ou do ro

mance) é o homem que conta somente consigo mesmo, que afronta a falta de sentido das coisas sem ignorar o sentido que conferem à existência humana (não é sem motivo que a sua doutrina, mais do que qualquer outra, reivindica e merece o nome de "existencialismo").

Essa exigência de lucidez não vai, naturalmente, sem a necessária contrapartida de vigor intelectual e de coerência profunda. Na sua obra, o título definidor, o que poderia encarnar o valor de um símbolo, seria, justamente, L'Être et le Néant, o ser e o nada, o homem em face do enigma, a eterna disputa, o silencioso debate entre a vida, que exclui o pensamento racional, e o homem que racionalmente quer pensar a vida, quer encontrar-lhe a significação ou desvendar-lhe o mistério: a filosofia de Sartre, que rejeita, por definição, a metafísica, é e não pode deixar de ser, no fundo de si mesma, uma metafísica. Mas uma metafísica que ignora, por preocupação de honestidade e de rigor intelectual, todo apelo ao sobrenatural: Sartre procura identificar os limites do homem, que marcam a sua verdadeira grandeza, sem cair na mitologia que pertence ao domínio da imaginação (mas a imaginação foi o tema de um dos seus livros mais conhecidos). É na linha dessa pesquisa que se devem compreender e receber alguns dos seus estudos; geralmente mal interpretados, como a análise biográfica (e não a biografia, menos ainda o exame literário) de Baudelaire ou de Genet: em ambos esses marginais, como em outros "ambivalentes" (a começar por seus personagens fictícios), Sartre procura surpreender o homem que palmilha "os caminhos da liberdade": assim se esclarece o verdadeiro sentido do título que escolheu para a sua série romanesca, ainda inacabada. Contudo, essa curiosidade não é malsã, nem gratuita: o que Sartre tem procurado e vem procurando é a comunicação com o homem. Eis por que, na obra desse filósofo, é o teatro o aspecto mais característico, o mais definidor da sua inteligência. Não porque ele desejasse "ilustrar", como tanto se disse, a sua filosofia com os episódios dramáticos, mas porque essa filosofia é, em sua essência profunda, uma filosofia dramática, uma filosofia em movimento que se explica, não pelo especialista, mas pelo homem comum.

Mesmo os seus adversários naturais, que são os pensadores católicos, não lhe negam a nobreza intelectual e a grandeza profunda: ainda há pouco, era Mauriac que, sob esse aspecto, dava uma lição aos críticos menos esclarecidos dos Sequestrés D'Altona, e mesmo um sacerdote confessadamente hostil à sua obra e não raro incompreensivo como Charles Moeller não deixava de ressaltar o plano em que, de qualquer maneira, Sartre se situa. Bem entendido, é possível dizer que o "momento histórico" de Sartre já passou, ou está passando: a sua "situação" em 1960 é bem diferente da que vivia em 1947 e ele mesmo o reconhece, com alguma melancolia, em alguns célebres pronunciamentos. Pode-se discutir sobre a repercussão que, nesse particular, terá a recente Critique de la Raison Dialectique: definindo o Existencialismo como uma simples enclave do Marxismo, não se sabe, ainda, se esse livro, tão aguardado, será um retrocesso com relação a L'Être et le Néant ou uma tentativa de prolongar o Marxismo, superando-o. Seja como for, trata-se de uma encruzilhada tão importante na obra sartriana (e até no pensamento contemporâneo) quanto L'Être et le Néant o foi para a constituição do clima intelectual da nossa época. Aqui, de resto, um fator completamente novo interveio, estranho, segundo parece, ao pensamento de Sartre quando publicou a sua primeira soma filosófica: o fator político propriamente dito.

Sobre as posições políticas de Sartre tudo se tem dito e não cremos cometer nenhuma injustiça nem uma leviandade se não lhe atribuímos importância comparável à sua obra de escritor. Na verdade, ele sempre se mostrou, a partir das suas primeiras definições políticas (e, significativamente, contra um dos seus companheiros de primeira hora, como Merleau-Ponty) fascinado pelo comunismo, apesar do que isso pudesse significar como contradição com o princípio de liberdade que informa a sua filosofia. É que Sartre vê no comunismo a forma política que, no século 20, poderá libertar o homem das suas escravidões históricas. Assim, embora não raro contestável, seu pensamento político acaba por encontrar-se com o seu pensamento filosófico, o que explica, afinal, que ele, partindo de uma atitude que se podia esperar (e que ele próprio talvez espe

rasse) viesse a substituir Marx, tenha acabado por se definir como um discípulo de Marx, um século mais tarde. Sartre foi, em 1947, um dos fundadores do partido político francês natimorto que recebeu o nome de "esquerda republicana"; em 1960, não fosse o permanente perigo de heresia, ele poderia receber a carta do P.C., se o P.C., muito justamente, não desconfiasse profundamente dos intelectuais.

Se o outro pós-guerra pôde ser definido por Maurice Sachs como "a década da ilusão", em que tudo se fazia para esquecer, o nosso foi, representado por Sartre mais do que por qualquer outro escritor, a década da angústia, da náusea, do "compromisso". Esses termos-chaves do vocabulário sartriano (sem esquecer o de "salaud", repleto de uma significação particular) marcam, ao mesmo tempo, a extensão da sua influência e o estado de espírito dos anos 40. Já então não se tratava de esquecer, mas, em certo sentido, de exorcismar, de assumir uma posição: o "engagement" sartriano, sendo inevitável e polivalente, muito se aproxima, o que é surpreendente, do "nous sommes embarqués", de Pascal. Para melhor caracterizar os diversos momentos, lembremos que os anos 20 poderiam simbolizar-se, literariamente, em Valéry Larbaud ou em Paul Morand, os homens de um universo turístico mais ou menos enfastiado; os anos 30, que foram os anos das revoluções que prepararam a guerra e que deram à Revolução Russa o seu conteúdo universal, poderiam ser representados por Malraux, o homem que escreveu A Condição Humana e que partiu da revelação, do "engagement" que foi, no sentido próprio da palavra, um engajamento, para a evasão metafísica do museu imaginário; os anos 40 vieram o aparecimento de Sartre, partindo da revolta, que, como ele mesmo gosta de acentuar, "se faz no papel", para a revolução, "que se faz nas ruas". Essa alfinetada em Camus (que é a outra face da nossa medalha) tem a sua razão de ser, já que este último, ao contrário, partiu do absurdo existencial (e não existencialista) para a análise literária da revolta. Diga-se, entre parêntesis, que Sartre responde, com isso, às atuais "gerações em revolta", o que, se assinala uma mudança nos tempos, denuncia, também, o caráter puramente livresco e teórico dessas irrupções.

O Sartre que recebemos neste momento é, assim, de certa maneira, um Sartre histórico, o homem que já teve tempo de medir a real extensão e a natureza fugaz da popularidade. Se ele acentua, em nossos dias, a absoluta ausência de influência da sua obra sobre a juventude francesa, deve-se levar em conta, por outro lado, que o seu sucesso, na década de 40, repousava sobre inumeráveis mal-entendidos. Sartre só modelou o seu tempo (na forma da acusação que os pensadores católicos lhe fazem frequentemente) na medida em que, como sempre acontece, o seu próprio tempo o modelou. Ele foi a única voz autêntica de um momento difícil da vida francesa e não apenas da sua vida intelectual: assim como Malraux, que ele cordialmente detesta, Sartre já se encaminha para a galeria silenciosa da "biblioteca imaginária". Não é sem motivo que lhe parece impossível, já agora, concluir o seu famoso e, ao contrário do que se diz, admirável romance: o mundo não lhe oferece mais a caixa de ressonância espiritual de que ele teria necessidade para fazê-lo.

Resta, para concluir, que ele é, sem nenhuma dúvida, um dos maiores escritores da literatura francesa. Ele possui uma daquelas "vozes" inconfundíveis que dão ao estilo o seu cromatismo próprio e sabe, quase invariavelmente, encontrar o caminho de nossa admiração, mesmo que eventualmente, lhe neguemos a nossa adesão. Além disso, ele oferece o espetáculo prodigioso da inteligência pura, curvada sobre os problemas e, no fundo, mais interessada nas perguntas do que nas respostas. Eis por que, se as respostas de Sartre podem despertar as objeções ou as reservas, as suas perguntas sempre se situam no plano do essencial em que o espírito do homem gosta de permanecer. Sua terrível ansia de lucidez leva-o, por vezes, ao excesso da provocação e do desafio, ao mesmo tempo, a sua incorruptível autenticidade. Tudo isso o conduziu a uma visão do mundo um pouco particular e à criação de um território característico nas letras francesas modernas. Para além do acordo ou da discordância sobre os pontos precisos, para além das influências diretamente perceptíveis, Jean-Paul Sartre foi, e continua sendo, em nosso tempo, um incorruptível desvendador de horizontes intelectuais.

g. Título: Reflexão Sobre o Teatro de Sartre

Autor: Benedito Nunes

Jornal: Suplemento Literário de "O Estado de S. Paulo"

Data: 03 de setembro de 1960

O teatro de Sartre, que é a expressão de uma filosofia, não se confunde com o simples teatro de idéias ou de tese. Enquanto neste último a existência do personagem, como veículo transmissor das idéias em debate, não tem suficiente autonomia dramática, no teatro sartreano prevalece a dialética das situações existenciais que se desenvolve como um conflito entre liberdades concretas e existentes. Em vez do jogo puro das idéias, encontramos, na dramaturgia de Sartre, um jogo dialético sustentando e justificando a ação dramática. E essa dialética da liberdade humana traz em si mesma, nos limites específicos do tempo do drama, o seu sentido e as idéias que a constituem e a esclarecem. As idéias não vêm de fora, não são extrínsecas à ação teatral. Como em toda a dialética, é o próprio movimento das situações, são os atos dos personagens que vão traçando os elementos ideais para que possamos apreender as situações e a modificação dos atos. Esse dinamismo, que procede da interpenetração de idéias e das situações, chega à consciência do espectador, primeiro, como uma provocação, que o põe diante do que há de problemático e de irremediavelmente falho em todas as atitudes humanas; e depois de o ter perturbado, inquietado, transforma-se num instrumento de compreensão profunda. O espectador não sofre catarsis emocional. Seu padecimento é de outro gênero. Um padecimento intelectual, sob forma de inquietação metafísica, instala-se nele na medida em que a crise da liberdade que se passa no palco reflete-se em sua existência. Ele apreende que o conflito dos personagens é também seu, e que a crise a que assiste envolve sua própria liberdade. E, numa outra etapa, em que a inquietação chega ao máximo, o espectador só pode desafogar-se intelectualmente, aceitando, nem que seja por um momento, a idéia da existência humana inerente ao curso da ação dramática e que é uma resultante do processo dialético vivido.

Não se pode dizer que o teatro seja para Sartre uma ilustração artística, um meio de figurar, pela maleabilidade do drama, ou de comentar, pela dialogação sagaz, as suas idéias filosóficas nem sempre bem compreendidas e expostas. Seria subestimar a riqueza poética de sua dramaturgia, pretender que cada obra de Sartre pudesse caber dentro de uma idéia geral rigorosamente determinável, ocupando um lugar fixo definido dentro de um sistema de teses imutáveis. Ignoraria completamente o sentido do trabalho de Sartre como dramaturgo quem afirmasse que as peças se constituem apenas a retaguarda artística da filosofia da existência.

O dramaturgo e o filósofo unem de tal forma na personalidade de Jean-Paul Sartre, que não é possível dizer onde termina a obra de um e onde começa a do outro. Ele exemplifica essa unidade do drama e da filosofia que traduz, em nossa época, um fenômeno cultural de significação mais ampla: a solidariedade existencial entre a criação poética e a especulação filosófica. A poesia, no sentido amplo do termo, igualmente aplicável ao drama, tornou-se agente filosófico; e a filosofia pode ir buscar os recursos intuitivos do poeta para incorporá-los compreensivamente.

Não se poderá dizer, a respeito de uma peça de Sartre, cuja densidade filosófica é sempre patente, o que se costuma observar a respeito dos chamados dramas de tese: "Isso é mais filosofia do que literatura". As idéias filosóficas não fazem parte da contextura desses dramas, mas entram neles de contrabando, conforme a preferência filosófica do autor. É claro que me refiro às peças que têm um conteúdo ou uma intenção nitidamente filosófica, e não a "visão do mundo", que é o arcabouço ideológico que sustenta toda e qualquer obra de arte. As relações entre a literatura e a filosofia, são, nesse caso, tal como sucedeu no século XIX e na primeira metade deste, relações à distância, o que permitia naquela época e permite, ainda hoje, desqualificar uma obra literária quando ela se aproxima demasiadamente da filosofia.

No caso de Sartre, porém, nunca a filosofia é extrínseca ao drama. A obra de arte dramática apresenta-se quase que

como um ato filosófico, impõe-se como filosofia ativa e obriga o espectador a refletir. Mas, admitindo-se esse ponto de vista, segundo o qual o drama sartriano possui uma natureza essencialmente filosófica, não se estará colocando em primeiro plano, na criação do drama, o papel polarizador das idéias e a preeminência das teses gerais, que são o produto final constante de todas as filosofias?

Sem dúvida alguma as idéias circunscreveriam a criação dramática, e as teses asfixiariam a autonomia estética da peça teatral, se a filosofia não tivesse mudado de rumo.

A filosofia da existência, para cuja elaboração Sartre concorreu de maneira decisiva, e que representa uma das inclinações mais significativas do pensamento filosófico contemporâneo, tem como tese fundamental o princípio de que a filosofia é um prolongamento reflexivo da existência, não sendo, em absoluto, exterior à própria existência. Para que esse princípio fique bem claro, vamos reformulá-lo, servindo-nos da excelente expressão que Levinas empregou para caracterizar a concepção de Heidegger: a filosofia vem a ser um acontecimento íntimo da existência.

Coloquemos o teatro de Sartre nessa perspectiva, a única válida para julgar de que maneira as idéias filosóficas se apresentam na economia interna de seus dramas.

Na dramaturgia sartriana que é, como ele definiu, um teatro de situações, a ação dos personagens, situada concretamente, desenvolve-se a partir de motivações existenciais, como dialética viva, que reconstitui, por assim dizer, no espaço cênico e no tempo dramático, o surgimento desse acontecimento íntimo da existência que a filosofia é. O teatro vem a ser, desse modo, a práxis da filosofia, ou seja, a atividade reflexiva que decorre da existência humana em situação figurada pelos conflitos dos personagens. A sua questão fundamental é a existência humana e os problemas que lhe são inerentes.

Mas - podem objetar-nos - a problematização da existência, dando origem ao teatro das situações, está na dependência de certas idéias sartrianas, logo de um arcabouço filosófico prévio, que determina o caráter dos personagens e a estru

tura dramática. O próprio Sartre nos diz, explicando em que consiste o seu "théâtre des situations": "S'il est vrai que l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et des libertés que se choisissent dans ces situations". Não há dúvida que esse arcabouço filosófico está presente, e é mesmo ele que dá um caráter inconfundível ao teatro de Sartre. Não se trata, porém, de uma armação exterior de teses, de idéias abstratas, dentro da qual as situações sejam arrumadas, para confirmar, exemplarmente, por uma espécie de jogo teórico refinado, as concepções do autor.

As idéias filosóficas de Sartre, exprimindo a realidade primária e irreduzível da existência, situam-se no plano concreto das relações humanas, que são relações efetivas, práticas e essencialmente problemáticas. Assim, por exemplo, em "Le Diable et le Bon Dieu", o conflito entre o Bem e o Mal não se define nos limites de uma concepção preliminar sobre a essência dos valores: assistimos ao desenrolar de uma ação livre, cujos efeitos positivos e negativos, dependem a cada passo, da escolha que o personagem, Goetz, faz de si mesmo e dos outros. Aqui a experiência da liberdade, como indeterminação essencial do ser humano, substitui a idéia abstrata da liberdade. Ou, por outras palavras, se a idéia da liberdade informa toda a estrutura do drama, essa idéia está presente não como um universal abstrato, não apenas a título de conceito genérico correspondente à natureza teórica da liberdade. É uma idéia problemática que incorpora os contrastes, as aberrações, os recuos e avanços, as metamorfoses sutis, os disfarces surpreendentes que contaminam o exercício concreto e real da liberdade humana.

Mas a liberdade nada mais é do que a expressão ontológica da idéia capital de existência. A existência é projeto, é possibilidade. "L'homme", diz Sartre, para ilustrar a sua famosa tese de que a existência precede a essência, "est seulement, non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut, et comme il se conçoit après l'existence, comme il se veut après cet élan vers l'existence, l'homme n'est rien d'au

tre que ce qu'il se fait". A existência é possibilidade. Nós seremos isso ou aquilo na medida em que soubermos escolher, sob o peso da tremenda responsabilidade que deriva de nossa condição de sermos livres. Essa idéia de existência, núcleo de toda a dramaturgia de Sartre, não pode ser concebida independentemente da ação, da práxis do ser humano. É pelos caminhos da ação que semelhante idéia se torna visível. É vivendo ou deixando viver que compreendemos a realidade da existência humana, e que podemos formular a idéia (teórica) que lhe corresponde. Mas a idéia, longe de impor-se como formulação abstrata do pensamento, decorre da própria ação humana, que solicita o pensamento a produzir a idéia compreensiva da existência.

Concebendo a existência como projeto e a liberdade como decisão, o teatro de Sartre não joga com as teses da existência e da liberdade, mas com os projetos humanos e com o problematismo das decisões. "Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie".

Mesmo admitindo-se que o teatro de Sartre repousa na idéia de existência, temos que aceitar que essa idéia já é por si mesma dramática e que o drama constitui o seu prolongamento dialético, a sua forma privilegiada sobre os espíritos. Quando Francis Jeanson diz que o teatro de Sartre é o teatro da liberdade, quer ele afirmar, certamente, que a sua dramaturgia não vale por um comentário, uma ilustração ou um debate da idéia de liberdade, mas por uma experiência da liberdade, cuja idéia esquiva só se concretiza através dessa experiência fundamentalmente dramática.

h. Título: A Última Peça de Sartre

Autor: Sábato Magaldi

Jornal: Suplemento Literário de "O Estado de S. Paulo"

Data: 13 de agosto de 1960

Lamentamos não ter gostado de Les Séquestrés d'Altona, a última peça de Sartre. Lamentamos, porque a seriedade do tema e o alto princípio moral envolvidos no texto nos merecem o maior respeito, como testemunhos da rigorosa intransigência do autor de Huis Clos. Talvez em nenhuma outra peça o dramaturgo colocasse nos ombros o pesado fardo da convicção: "Cada um de nós é responsável por tudo perante todos" - súpula da angústia dostoiévskiana adotada, aliás, como epígrafe de Le Sang des Autres, livro de Simone de Beauvoir. Os seqüestrados nos sacode na leitura, questiona a condição humana e garante ao teatro a tarefa superior de discutir, em assembléia, nosso destino terrestre. Diante da nobreza do espírito sartriano, sentimos, ao lado do terrível desnudamento de nossas debilidades, o orgulho de ter consciência da missão do homem. A peça constitui um extraordinário desafio à afirmação de nossas responsabilidades - uma sentença cruel sobre as demissões humanas, mais um estímulo para que arrostemos as exigências de uma vida digna.

Essas premissas contêm a admiração pelo pensamento de Sartre, a certeza de que ele está sempre vigilante e, por mais que possam parecer indecisões ou mudanças de linha seus diferentes caminhos políticos, existe uma coerência fundamental na fidelidade a si mesmo, no desejo de desmistificar as enganosas ofertas do êxito. Sartre luta sem tréguas contra os perigos da má fé inconsciente, cujas forças mais soezes são a complacência e o conformismo. Les Séquestrés d'Altona procura alçar-se à altura das obras lúcidas e empenhadas que fizeram e fazem do teatro uma das mais eficazes manifestações do pensamento.

Se nos move a maior admiração pela rudeza intelectual do texto, o resultado cênico, porém, nos traz invencível melancolia, como se as idéias coubessem melhor num tratado ético do que em meio às paredes do palco. Todo o teatro de Sartre foi sempre a solução mais ou menos feliz do conflito entre o ficcionista e o filósofo, conseguindo os dois fundir-se para que surgisse uma obra teatral de mérito. Às vezes, sentíamos que as

idéias se continham mal na contextura humana da personagem, ou, por outra, o homem sartriano suportava com dificuldade a materialização cênica, pelo teor abstratizante dos conceitos teóricos. Não é segredo que as criaturas de La putain respectueuse a Nekrassov aborreciam o concreto dos seres humanos, feitos de gestos, palavras e hábitos cotidianos. Mas até então a inteligência havia conseguido fazer a síntese de pensamento e presença física, para que as personagens não se mostrassem apenas bonecos, manejados pelo autor. Em Les Séquestrés d'Altona, a tirania ideológica esterilizou a espontaneidade, o delírio do raciocínio suprimiu a fluidez carnal. As máquinas de pensar, representativas de diferentes maneiras de reagir a um dado, transformaram a peça em intrincada fantasmagoria.

Nossa resistência em aceitar a obra começa pela situação. Sartre sempre afirmou que faz um teatro de situações, capazes de oferecer as coordenadas em que as personagens (ou os homens) se movem e se definem. No caso de Os Seqüestrados de Altona, sente-se que a situação decorre de um equacionamento cerebral da realidade, destinado a produzir certas reações e, conseqüentemente, certos efeitos. Não acreditamos que sejam verossímeis os elementos básicos da trama, ao menos como os apresenta Sartre, e daí tudo o mais parece falso. A peça pode ser um brilhante teorema, resolvido com sagacidade, mas nunca uma transposição artística de criaturas humanas - matéria-prima até hoje não alterada na estética teatral. O que provoca mal-estar no texto sartriano é a falsidade de tudo.

Poderíamos aceitar que Frantz estivesse há treze anos voluntariamente seqüestrado em sua própria casa, mas a forma pela qual se comunica com o mundo e o clima que o cerca nascem menos de uma necessidade autêntica do que de um fantástico já imerso naquilo que se denomina, em sentido pejorativo, teatro. Ou, se se quiser, melodrama. Os três retratos de Frantz, ornados na sala com a fita negra do luto, estabelecem para os outros a imagem que o pai desejava apresentar do filho recluso.

O mundo chega a Frantz por intermédio de Leni, sua irmã, a única pessoa que tem acesso à sua toca de solitário.

Leva-lhe ela os alimentos, sem os quais não subsistiria, e um amor incestuoso, fruto do imenso orgulho dos Von Gerlach, proprietários de antigos estaleiros navais, que atravessaram o regime nazista, a derrota e testemunham agora a reconstrução da Alemanha. Compreenderíamos, naturalmente, esse amor, mas não a maneira pela qual ele se manifesta, em diálogos tortuosos e com uma completa falta de consistência humana de Leni. Querendo conter o universo de Frantz nas informações que lhe presta, Leni mente sobre todas as coisas, e até no recurso infantil de atribuir a Johanna, casada com Werner, irmão deles, um defeito físico. Estamos ainda em meio a uma intriga puramente "teatral".

O que nos parece menos convincente é o movimento para quebrar a reclusão de Frantz, fazendo-o ter um encontro com o pai. Este domina todos, e conserva Werner prisioneiro da mansão, sob juramento que arranca dele, numa cena de particular desagrado e inverossimilhança. Para que alcançasse os seus desígnios, isto é, conduzisse o fio da intriga até o encontro final entre Frantz e o pai, Sartre apequena Werner propositadamente, torna-o boneco acionado pela mulher e pelo pai, mero instrumento da trama, sem afirmação de vontade própria. É quase pueril o diálogo em que Werner se submete ao esquema paterno, num completo abandono da esposa, não obstante a advertisse antes de que "o que quer que você possa pensar, não me reprove: você faria o jogo deles".

Johanna é pintada com o prestígio do próprio teatro - foi estrela no palco e o abandonou para casar-se com Werner. Vem, portanto, de um malogro, esse malogro do descaminho orgulhoso daqueles que desejam tudo ou nada. Depois de enfeixar no casamento a realização que lhe havia escapado, ela não pode transigir numa vida a medias, aceitando um simulacro de matrimônio, sob as vistas do sogro. Qual o jeito, então, de libertar o marido do juramento? Apenas, segundo promessa formal do sogro, conseguindo o encontro com Frantz. Por isso Johanna inteira-se do sinal convencionado entre ele e Leni, e o ludibria, para que abra a porta. Depois, é o jogo natural do fascínio mútuo, embora contido também em formulações demasiado cerebrais.

Marcado o encontro entre o pai e Frantz, atinge-se o "clímax", de que os quatro atos anteriores foram a lenta preparação. Os dois protagonistas põem-se um em face do outro, testemunhas do passado e da História. A oposição entre eles poderia simplificar-se nos diferentes conceitos éticos que encarnam. O velho von Gerlach, embora não fosse nazista, assistiu impávido ao crescimento do regime e chegou a vender terras a Himmler, para que instalasse um campo de concentração (se ele não o fizesse - justifica-se - teria problemas para a sua indústria e muitos outros proprietários estariam dispostos a servir ao governo). Advindo a derrota, encontraria no trabalho de reconstrução a "bonne conscience", numa Alemanha em que a única diferença com o passado nasce da certeza de que acabou a época dos proprietários, inaugurando-se a dos gerentes. Mas, prestes a morrer de um câncer na garganta, o pai vê em Frantz a recusa da acomodação, o julgamento inapelável segundo o qual são culpados. Diz o filho: "É preciso que a Alemanha rebente ou eu sou um criminoso de direito comum". Grava, para isso, seu depoimento para a História - consciência alerta de que o povo alemão não pode apagar com a borracha-seus crimes, nem imputá-los apenas a meia dúzia de paranóicos. Sua única reação fora esconder, no próprio quarto, um judeu foragido do campo. Depois que o pai, com o seu poderio, afastou dele o rancor vingativo da polícia nazista, Frantz caiu na engrenagem do regime, combateu na frente soviética e encheu-se de condecorações, e, como os outros soldados, praticou torturas. Sartre quis mostrar que o indivíduo, vivendo num mecanismo agressivo, ou se rebela frontalmente contra ele ou acaba por tornar-se também instrumento de opressão. Envolvido pelo absurdo nazista, Frantz procura agora expiar a sua culpa, recusando-se ao convívio humano e ao mesmo tempo proclamando para a posteridade a falência de nossa civilização. Seu exigente conceito moral leva-o a admitir: "Eu sou Goering. Se eles o enforcam, sou eu o enforcado". A posteridade está expressa, no quarto em que vive, por um tribunal de caranguejos, criados pelo seu delírio de absoluto.

O episódio histórico em que se funda a peça transcende o quadro alemão para adquirir valor exemplar. Num processo dialético, Frantz oscila entre a responsabilidade total e o desejo de que todo o mundo a assumira, por estar igualmente implicado nos crimes. Assim se exprime: "Belos vencedores! Nós os conhecemos: em 1918, eram os mesmos, com as mesmas virtudes hipócritas. Que fizeram eles de nós, desde então? Que fizeram de si mesmos? Calá: cabe aos vencedores encarregar-se da história. Eles se encarregaram e nos deram Hitler. Juízes? Eles nunca pilharam, massacraram, violaram? A bomba em Hiroshima, foi Goering quem lançou? Se fazem nosso processo, quem fará o deles? Eles falam de nossos crimes para justificar aquele que prepararam à sombra: o extermínio sistemático do povo alemão. Somos todos inocentes diante do inimigo. Todos: o senhor (dirige-se ao pai), eu, Goering e os outros". As contradições íntimas de Frantz e do pai não têm como encontrar saída, porém, num mundo regido pelos formalismos judiciários. Frantz envolve-se com as autoridades de ocupação, lutando contra um oficial que procurara violar a irmã, e de novo o jeito para resolver o caso fôra dado pelo pai, que simulou a ida do filho para a Argentina e depois a sua morte. A publicidade em torno de Frantz significaria, agora, a volta às antigas queixas contra ele, e a família seria acusada de seqüestro. A "ressurreição" de Frantz implica também a necessidade de que desapareça. Reflexo um do outro (num procedimento literário tão caro a Sartre), Frantz e o pai reconciliam-se no pacto de suicídio, que tacitamente firmam. Fuga, única solução encontrada pelo autor? Teria Sartre convertido seu ato - a denúncia da sociedade errada - em gesto teatral?

É certo que ele não conseguiu dar a esse desfecho autenticidade cênica, e nem podemos acompanhá-lo em outras ilações que pretende tirar do texto. Numa entrevista concedida ao grande crítico francês Bernard Dort (revista "Théâtre Populaire" - n. 36), Sartre declara: "nessa peça, tentei desmistificar o heroísmo (militar), mostrando o laço que o une à violência incondicionada. Isso diz respeito a todo o mundo". Mais

adiante: "O que sustento n'Os Sequestrados é que ninguém, numa sociedade histórica que se transforma em sociedade de repressão, está isento do risco de torturar..." Nessa linha de raciocínio, conclui, com evidente sarcasmo: "Atrás dessa Alemanha, todos leram Algeria - todos, até mesmo os críticos".

Por mais que apreciemos as teorias do "afastamento" e aplaudamos as conclusões épicas e didáticas de Brecht, não conseguimos estabelecer o traço específico de ligação entre o texto e o problema da Algeria. Pode ser que, acostumados à pacífica paisagem brasileira, não sintamos o conflito tão na carne para chegar a um "reconhecimento", que se oferece espontaneamente ao público francês... Contudo, em nome do direito do leitor, que não deve ser iludido por intenções vagas e não expressas do dramaturgo, acreditamos que esse é mais um sintoma da abstração em que se perdeu Sartre. Outro aspecto grave, responsável maior pelo tom de falsidade, porque implicado na definição dos caracteres, é a semelhante linguagem de todos. Estão sempre escolhendo ou coagidos a escolher, a cada momento. Parece que as personagens vêm à cena depois de ler um tratado filosófico do próprio Sartre.

Os alongamentos excessivos, o gosto de perder-se em minúcias que obscurecem a linha dominante e a falta de concentração impedem a unidade, deixam visíveis os andaimes técnicos e ideológicos de Les Séquestrés d'Altona. Na procura de um drama de elevado senso moral, Sartre esqueceu-se da corporeidade das personagens, não conseguiu senão compor títeres. Dessa vez, infelizmente, não se verificou a fusão entre o moralista e o escritor - o filósofo sufocou o dramaturgo.

BIBLIOGRAFIA:

- Abbagnano, Nicola: Dicionário de Filosofia, Ed. Mestre Jou, 2ª edição, São Paulo, 1982.
- Albérès, R. M.: Jean-Paul Sartre, col. Clássicos do Século XX, Ed. Itatiaia, Belo Horizonte, 1958 - trad. de Heitor Martins.
- Albérès, R. M.: Histoire du Roman Moderne, Éditions Albin Michel, Paris, 1962, Quatrième édition, revue et augmentée.
- Almeida Marques, Arlenice: "A Arte como Escolha" in: Arte e Política: Entre a Dominação e a Utopia, tese de mestrado apresentada no Depto. de História do I.F.C.H., Unicamp, 1989 - orientador: Ítalo A. Tronca.
- Anders, Günther: Kafka: Pró e Contra, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1969 - tradução de Modesto Carone.
- Auerbach, E.: "A Cicatriz de Ulisses" in: Mimesis, Ed. Perspectiva, 2ª edição, São Paulo, 1976.
- Beauvoir, S. de: A Cerimônia do Adeus, Ed. Nova Fronteira, 3ª edição, Rio de Janeiro, 1982 - trad.: Rita Braga.
- Beauvoir, S. de: Memórias de uma Moça Bem Comportada, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1964, 3ª edição - tradução de Sérgio Milliet.
- Beauvoir, S. de: Na Força da Idade, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1961, volumes I e II - tradução de Sérgio Milliet.
- Beauvoir, S. de: Sob o Signo da História, volumes I e II, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1965 - traduções de Sérgio Milliet (vol. I) e Maria Jacintha (vol. II).
- Bakhtin, Mikhail: Problemas da Poética de Dostoiévski, Editora Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 1981 - tradução de Paulo Bezerra.
- Benjamin, Walter: "Experiência e Pobreza",
"O Narrador",

- Benjamin, W. (cont.): "Sobre o Conceito da História" e
 "Franz Kafka. A Propósito do Décimo Aniversário de sua Morte"
 in: Walter Benjamin: Obras Escolhidas,
 vol. I, Ed. Brasiliense, 3ª edição, São Paulo, 1987 - trad. de Sérgio Paulo Rouanet.
- Berdiaeff, Nicolas: L'Esprit de Dostoievski, Éditions Saint Michel, 4ª édition, Paris, 1929.
- Blanchot, Maurice: "La Rencontre de l'Imaginaire" in: Le Livre à Venir, N.R.F., Gallimard, Idées, Paris, France, 1971.
- Boccaccio, G.: Decameron, Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1971 - tradução de Torrieri Guimarães.
- Booth, W.: "Tipos de Narração" in: A Retórica da Ficção, Ed. Arcadia, Lisboa, Portugal, 1980.
- Bornheim, Gerd A.: Sartre, col. Debates, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1971.
- Camus, Albert: L'Étranger, Folio, Éditions Gallimard, Paris, 1989.
- Cervantes, Miguel de: Dom Quixote de la Mancha, Ed. Itatiaia, Belo Horizonte - trad. de Eugênio Amado.
- Cohen-Solal, Annie: Sartre: 1905-1980, L&PM Editores, 1986 - tradução de Milton Persson.
- Dal Farra, M. L.: O Narrador Ensimesmado, Editora Ática, Ensaios 47, São Paulo, 1978.
- Danto, Arthur C.: As Idéias de Sartre, col. Mestres da Modernidade, Ed. Cultrix, São Paulo - tradução de James Amado.
- Dos Passos, John: 1919, Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1980 - tradução de Daniel Gonçalves.
- Dostoiévski, F. M.: Crime e Castigo, Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1979 - trad. de Natália Nunes.
- Eurípedes: Electra, col. Universidade, Ediouro, Rio de Janeiro - tradução de J. B. Mello e Souza.
- Ferreira Vergílio: "Da Fenomenologia a Sartre" in: O Existen-

- Ferreira, V. (cont.): cialismo é um Humanismo, col. Síntese, Editorial Presença, Lisboa, Portugal, 1978.
- Flaubert, G.: Madame Bovary, col. Universidade, Ediouro, Rio de Janeiro - tradução de Sérgio Duarte.
Madame Bovary, Gallimard, N.R.F., Paris, 1936.
- Forster, E. M.: Aspectos do Romance, Ed. Globo, 2ª edição, Porto Alegre, 1974 - trad. de Maria Helena Martins.
- Freud, S.: "Luto e Melancolia" e "Sobre a Transitoriedade" in: Obras Psicológicas Completas, vol. XIV, Ed. Imago Ltda., Rio de Janeiro - tradução dirigida por Jayme Salomão.
- Gagnebin, J. M.: "Walter Benjamin ou a História Aberta" in: Walter Benjamin: Obras Escolhidas, vol. I, Ed. Brasiliense, 3ª edição, S. Paulo, 1987.
- Gauthier, Michel: L'Écume des Jours - Boris Vian, Profil d'une Oeuvre 45-46, Hatier, Paris, 1973.
- Gide, André: Os Moedeiros Falsos, Círculo do Livro S.A., São Paulo - tradução de Celina Portocarrero.
Les Faux-Monnayeurs, N.R.F., Gallimard, Les Éditions Variétés, Montréal, Canada, 1944.
- Grenier, Jean: Entretiens sur le Bon Usage de la Liberté, N.R.F., Gallimard, 3ª édition, France, 1948.
- Grenier, Jean: Les Îles, collection L'Imaginaire, Gallimard, France, 1980.
- Grenier, Jean: Sur la Mort d'un Chien, N.R.F., Gallimard, France, 1980.
- Heródoto: História, Livro III, col. Universidade, Ediouro, Rio de Janeiro - tradução de J. Brito Broca.
- Homero: Odisséia, Ed. Cultrix, São Paulo - tradução de Jaime Bruna.
- Iser, Wolfgang: "A Interação do Texto com o Leitor" in: Estética da Recepção.
- Jameson, F.: "Walter Benjamin; ou Nostalgia" e "Sartre e a História" in: Marxismo e Forma, Ed. Hucitec, São Paulo, 1985,

- Jameson, F. (cont.): tradução de Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni.
- Jeanson, Francis: Sartre, col. Escritores de Sempre, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1987 - trad. de Elisa Salles.
- Kafka, Franz: "A Próxima Aldeia" e "Pequena Fábula" - trad. de Modesto Carone.
- Launay, Claude: Le Diable et le Bon Dieu - Sartre, Profil d'une Oeuvre, 15, Hatier, Paris, 1970. .
- Lottman, H. R.: A Rive Gauche, Editora Guanabara, 2ª edição, Rio de Janeiro, 1987 - trad. de Isaac Piltcher.
- Louette, Jean-François: "La Nausée, Roman du Silence" in: Littérature N° 75 - octobre 1989, Larousse, Paris.
- Lukács, G.: "Narrar ou Descrever?" in: Ensaio sobre Literatura, Ed. Civilização Brasileira, 2ª edição, Rio de Janeiro, 1968.
- Lyotard, Jean-François: A Fenomenologia, Biblioteca Básica de Filosofia, Edições 70, Lisboa, Portugal, 1986. -
- Magaldi, Sábato: "A Concepção Épica de Brecht" e "Sartre, Dramaturgo Político" in: Aspectos da Dramaturgia Moderna, coleção Ensaio, Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, 1964.
- Mello e Souza, Antônio Cândido: "A Personagem do Romance" in: A Personagem de Ficção, col. Debates, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1976.
- Mendilow, A. A.: O Tempo e o Romance, Ed. Globo, Porto Alegre, RS.
- Meyerhoff, Hans: O Tempo na Literatura, Editora McGraw-Hill do Brasil Ltda., São Paulo, 1976 - tradução de Myriam Campello.
- Paz, Octávio: O Arco e a Lira, Ed. Nova Fronteira, 2ª edição, Rio de Janeiro, 1984 - trad. de Olga Savary.
- Pouillon, Jean: O Tempo no Romance, Ed. Cultrix, São Paulo, 1974, trad. de Heloysa de Lima Dantas.

- Pouillon, Jean: "John dos Passos: de 1919 a Numéro Un" in: Les Temps Modernes nº 100, mars 1954, Paris.
- Poulet, Georges: "La Nausée de Sartre" in: Études sur le Temps Humain/3, Éditions du Rocher, France, 1977.
- Proust, Marcel: "Combray" in: No Caminho de Swann, Em Busca do Tempo Perdido, vol. 1, Editora Globo, 9ª edição - tradução de Mário Quintana.
"Combray" in: Du Côté de Chez Swann, N.R.F., Gallimard, Paris, 1946.
- Raillard, Georges: La Nausée de J.-P. Sartre, Poche Critique, Classiques Hachette, Paris, 1972.
- Rosenfeld, Anatol: "Literatura e Personagem" in: A Personagem de Ficção, col. Debates, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1976.
- Robbe-Grillet, A.: "Importance de l'Étranger" in: Magazine Littéraire nº 276, avril/1990.
- Sartre, J.-P.: Les Mouches,
Huis Clos,
Morts sans Sepulture e
La Putain Respectueuse
in: Théâtre, N.R.F., Gallimard, Paris, 1947,
20ª édition.
- Sartre, J.-P.: Les Mains Sales, N.R.F., Gallimard, 1948, 105ª édition.
As Mãos Sujas, Publicações Europa-América, Portugal - trad. de António Coimbra Martins.
- Sartre, J.-P.: Le Diable et le Bon Dieu, N.R.F., Gallimard, 1951, 68ª édition.
O Diabo e o Bom Deus, Círculo do Livro S.A., 1973 - tradução de Maria Jacintha.
- Sartre, J.-P.: Les Séquestrés d'Altona, Folio, Gallimard, 1986.
Os Sequestrados de Altona, Publicações Europa-América, 2ª edição, Lisboa, Portugal - trad. de António Coimbra Martins.
- Sartre, J.-P.: Nekrassov in: Les Temps Modernes, Nº 114-115, 1955.

- Sartre, J.-P.: Les Jeux Sont Faits, Éditions Nagel, Paris, 1947.
- Sartre, J.-P.: La Nausée, Folio, Gallimard, 1987.
A Náusea, Ed. Nova Fronteira, 2ª edição, Rio de Janeiro, 1983 - tradução de Rita Braga.
- Sartre, J.-P.: L'Âge de Raison, N.R.F., Gallimard, 53ª édition, 1945.
A Idade da Razão, Ed. Nova Fronteira, 2ª edição, Rio de Janeiro, 1983 - trad. de Sérgio Milliet.
- Sartre, J.-P.: Le Sursis, Folio, Gallimard, 1988.
Sursis, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1983 - tradução de Sérgio Milliet.
- Sartre, J.-P.: La Mort dans l'Âme, N.R.F., Gallimard, 60ª édition, 1949.
Com a Morte na Alma, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1983 - trad. de Sérgio Milliet.
- Sartre, J.-P.: Diário de uma Guerra Estranha, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1983 - tradução de Aulyde Soares Rodrigues.
- Sartre, J.-P.: L'Être et le Néant, Bibliothèque des Idées, N.R.F., Éditions Gallimard, France, 1973.
El Ser y la Nada, Editorial Losada S.A., 7ª edición, Buenos Aires, 1983 - trad. de Juan Valmar.
- Sartre, J.-P.: Que é a Literatura?, Editora Ática, São Paulo, 1989, tradução de Carlos Felipe Moisés.
- Sartre, J.-P.: "A Propósito de John dos Passos",
 "Uma Idéia Fundamental da Fenomenologia de Husserl: a Intencionalidade" e
 "Explicação de O Estrangeiro"
 in: Situações I, Publicações Europa-América, Lisboa, 1968 - tradução de Rui Mário Gonçalves.
- Sartre, J.-P.: "La République du Silence",
 "Paris sous l'Occupation",
 "Qu'est-ce qu'un Collaborateur?" e
 "Fin de la Guerre"
 in: Situations III, N.R.F., Gallimard, 17ª édition, Paris, 1949.

- Sartre, J.-P.: "Venise de ma Fenêtre" e
"Un Parterre de Capucines"
in: Situations IV, N.R.F., Gallimard, Paris,
1980.
- Sartre, J.-P.: O Existencialismo é um Humanismo, col. Os Pen
sadores, Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1984 -
tradução de Rita Correia Guedes.
- Sartre, J.-P.: Questão de Método, col. Os Pensadores, Ed. Abril
Cultural, São Paulo, 1984 - tradução de Bento
Prado Júnior.
- Sartre, J.-P.: Sartre no Brasil: A Conferência de Araraquara,
Ed. Paz e Terra, edição bilingüe, tradução de
Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, 1986.
- Sartre, J.-P.: Un Théâtre de Situations, textes choisis et pré
sentés par Michel Contat et Michel Rybalka, Idées,
Gallimard, N.R.F., Paris, 1973.
- Schwarzer, Alice: Simone de Beauvoir Hoje, Editora Rocco Ltda.,
Rio de Janeiro, 1985 - trad. de José-Sanz.
- Simenon, G.: La Neige Était Sale, Presses de la Cité, Paris,
France, 1977.
- Tacca, Oscar: Las Voces de la Novela, Biblioteca Románica His
pánica, Editorial Gredos, Madrid, España, segun
da edición, 1978.
- Vercors: Le Silence de la Mer, Éditions Albin Michel, Paris,
1951.
- Vian, Boris: L'Écume des Jours, collection 10-18, J.-J. Pauvert,
Union Générale d'Éditions, Paris, 1979.
- Wölfflin, H.: Conceitos Fundamentais de História da Arte, Ed.
Martins Fontes, 1ª edição, São Paulo, 1984, tra
dução de João Azenha Júnior.

PESQUISA EM PERIÓDICOS:

A Manhã:

"Descobridores de Celebidades Estrangeiras" por Brito Broca
in: Jornal de Letras e Artes, 12/10/1952.

O Estado de S. Paulo:

"A Última Peça de Sartre" por Sábato Magaldi, Suplemento Literário, 13/08/1960.

"Sartre Faz a Defesa da Literatura Popular", 27/08/1960.

"Um Escritor do seu Tempo", editorial do Suplemento Literário,
03/09/1960.

"Sartre no Recife" por Adolfo Casais Monteiro, Suplemento Literário, 03/09/1960.

"Reflexões sobre o Teatro de Sartre" por Benedito Nunes, Suplemento Literário, 03/09/1960.

"A Experiência Dialética de Sartre" por Gilles Granger, Suplemento Literário, 03/09/1960.

"Sartre Visto por Simone de Beauvoir", Suplemento Literário,
03/09/1960.

"Revista das Revistas: Um Texto Inédito de Jean-Paul Sartre -
World Premiéres Mondiales" por Lívio Xavier, Suplemento Literário, 03/09/1960.

"Nada Existe de Substancial na Literatura da França de Hoje -
entrevista com Simone de Beauvoir", 04/09/1960.

"Sartre Falou de Política e de Filosofia em Araraquara",
06/09/1960.

"Apelo à Juventude, a Sartre e à U.S.P." por Miguel Urbano Rodrigues, 08/09/1960.

"Sartre Falou Sobre Colonialismo e suas Implicações no Mundo
Moderno", 08/09/1960.

"Ainda Sartre" por Adolfo Casais Monteiro, Suplemento Literário, 10/09/1960.

"Sartre: A Verdade do Teatro é a Instauração do Escândalo",
11/09/1960.

"Sartre e Brecht" por Carlos von Schmidt, Suplemento Literário,
22/10/1960.

"A Engrenagem" por Sábato Magaldi, Suplemento Literário,
29/10/1960.

Folha de S. Paulo:

"Jean-Paul Sartre Não Crê na Coexistência Pacífica mas só na
Colaboração" por Villela Neto, 31/08/1960.

"Jean-Paul Sartre: Uma Lição de Vinho" por Joseph Errol Brant,
16/09/1960.

"Atores Não Puderam Encenar 'A Engrenagem': O Teatro Fechou
Para Eles", 02/10/1960.

Jornal do Commercio (Recife PE):

"Escritor Deve Atingir Povo: Experiência Ariano Suassuna Ilus-
trou Palestra de Sartre", 16/08/1960.

Libération (Paris, França):

Suplemento Especial sobre Jean-Paul Sartre, 23/24, juin/1990.