

Thiago Henrique de Camargo Abrahão

A teoria literária de Jean-Paul Sartre em sua produção romanesca

São José do Rio Preto

2015

Thiago Henrique de Camargo Abrahão

A teoria literária de Jean-Paul Sartre em sua produção romanesca

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto

2015

Abrahão, Thiago Henrique de Camargo.

A teoria literária de Jean-Paul Sartre em sua produção
romanesca / Thiago Henrique de Camargo Abrahão. -- São José do
Rio Preto, 2015
173 f.

Orientador: Arnaldo Franco Junior

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura francesa - História, crítica - Teoria, etc. 2. Ficção
francesa - História, crítica - Teoria, etc. - Séc. XX. 3. Filosofia moderna
na literatura. 4. Sartre, Jean-Paul, 1905-1980 - Crítica e interpretação.
I. Franco Junior, Arnaldo. II. Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III.
Título.

CDU – 840.015

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Thiago Henrique de Camargo Abrahão

A teoria literária de Jean-Paul Sartre em sua produção romanesca

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração “Teoria e Estudos Literários”, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

Comissão Examinadora

Titulares

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior (orientador)
UNESP - São José do Rio Preto

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP - São José do Rio Preto

Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
UEM - Maringá

São José do Rio Preto

27 de fevereiro de 2015

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu pai, Carlos Henrique Anselmo Abrahão (*in memoriam*), e a Paloma (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Elaine Silva, pelo companheirismo incondicional.

Agradeço ao professor Arnaldo Franco Junior, pelas orientações que, desde a Iniciação Científica, ajudaram e continuarão a ajudar na minha formação acadêmica.

Agradeço aos professores Márcio Scheel e Márcio Roberto do Prado, que compuseram a Banca de Defesa, pelas críticas construtivas e sugestões que me ajudaram a melhorar esta dissertação.

Agradeço à Luciane Passoni, pela importante ajuda na revisão das referências bibliográficas.

Agradeço à FAPESP, pelo imprescindível apoio financeiro ao longo desta pesquisa de Mestrado.

Agradeço, por fim, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, dentro ou fora da Academia, trouxeram suas sugestões e seu apoio para a conclusão das linhas a seguir.

*Pour faire de grandes choses il ne faut pas un si grand génie :
il ne faut pas être au-dessus des hommes ; il faut être avec eux.*

Montesquieu, *Pensées*.

RESUMO

Jean-Paul Sartre, filósofo e escritor francês do século XX, embasou seus romances nos ditames de seu pensamento existencialista e em suas ideias a respeito da literatura, considerando a escrita romanesca, cuja tarefa seria a de apresentar-se como meio para possíveis soluções simbólicas dos conflitos existenciais do homem de seu tempo, uma possível via de desvelamento do mundo e de afirmação da liberdade humana. A partir de uma relação dialética entre autor e leitor, Sartre aponta que essas duas partes incitam-se reciprocamente, levando ao fato de a liberdade de uma, quando manifesta, desvendar a liberdade da outra. O escritor francês defendeu uma teoria do romance existencial a partir da qual será abandonada a posição do narrador onisciente e empregada uma técnica de composição romanesca fundada em uma metafísica da liberdade a recusar todo traço de determinismo no decorrer da narrativa. Trata-se, segundo Sartre, de romances voltados para as inquietações humanas, situados em uma época de grandes conturbações políticas, sociais e culturais, na qual, por meio de uma arte engajada, o autor fomentaria, de acordo com um pacto de generosidade entre ele e o leitor, a reflexão crítica e a responsabilidade do homem. Diante disso, nosso propósito foi o de estudar duas obras do universo romanesco do autor — quais sejam, *Os dados estão lançados* e *Com a morte na alma* — à luz dos fundamentos elencados em seus trabalhos críticos e teóricos, nos quais Sartre defende os aspectos formais de uma técnica de composição narrativa capaz de conceber textos em conformidade com sua concepção de literatura. Por esse viés, cruzaremos dados teóricos e produção romanesca do autor a fim de identificar as convergências e divergências, os alcances e as limitações entre o que o autor teoriza e o que, de fato, cumpre como romancista, indo ao encontro de nossos objetivos principais, a saber: investigar como o Sartre teórico da literatura pensa o romance e como o Sartre romancista lida com sua própria teoria literária. Desse modo, poderemos evidenciar não apenas a presença de noções como o engajamento, a generosidade e a liberdade, mas também como elas se apresentam tanto na forma como no conteúdo dos textos literários analisados, acompanhando criticamente para o esforço do autor em escrever a fim de dar a pensar, de afirmar que a liberdade humana não é uma abstração filosófica inerte, mas o ingrediente mais íntimo do que é o homem: livre, sim, mas também responsável, comprometido com o que escolhe e com o que deixa de escolher, com o que pensa e diz, bem como com o que ignora ou silencia. Pela relação entre os planos estético e ético, temos que a literatura sartriana apresenta-se como uma problematização da existência humana,

historicamente situada e passível de críticas, posto que a literatura se coloca como possibilidade de abordar a realidade por um ângulo incapaz de ser alcançado pela reflexão filosófica e, mesmo, pela percepção diária da vida, afinal a recuperação do mundo promovida pelas narrativas permite aos homens uma compreensão mais ampla de sua realidade e a percepção dos processos de alienação dos quais são vítimas.

Palavras-chave: Jean-Paul Sartre; teoria da literatura; romance; *Os dados estão lançados*; *Com a morte na alma*.

RÉSUMÉ

Jean-Paul Sartre, philosophe et écrivain français du XX^e siècle, a conçu ses romans selon sa pensée existentialiste et ses idées sur la littérature, lorsque l'on considère l'écriture romanesque, dont la tâche serait de se présenter comme un moyen de solutions symboliques des conflits existentiels d'homme de son temps, comme une manière possible de dévoiler le monde et d'affirmer la liberté humaine. À partir d'une relation dialectique entre l'auteur et le lecteur, Sartre souligne que ces deux parties ont besoin les uns des autres, ce qui conduit au fait que la liberté d'une, quand s'est manifeste, dévoile la liberté de l'autre. L'écrivain français a plaidé pour une théorie du roman existentiel à partir de laquelle sera abandonné la position du narrateur omniscient et sera employé une technique de composition romanesque fondée sur une métaphysique de la liberté, en refusant toute trace de déterminisme dans le cours du récit. Il s'agit, selon Sartre, des romans centrés sur les préoccupations humaines, situés dans une époque de grands bouleversements politiques, sociaux et culturels, dans laquelle, à travers un art engagé, l'auteur encourageait, conformément à un pacte de générosité entre lui et le lecteur, la pensée critique et la responsabilité de l'homme. Par conséquent, notre objectif était d'étudier deux œuvres de l'univers romanesque de l'auteur – à savoir, Les jeux sont faits et La mort dans l'âme – à la lumière des motifs énumérés dans ses travaux critiques et théoriques, dans lesquels Sartre soutient les aspects formels d'une technique de la composition narrative capable de concevoir des textes conformément à sa conception de la littérature. De ce point de vue, nous étudions la production romanesque et les données théoriques de l'auteur afin de identifier les convergences et les divergences, les résultats et les limites de ce que l'auteur théorise et de ce qu'il, en effet, remplit comme romancier, allant à l'encontre de nos objectifs principaux, à savoir, comment le Sartre théorique de la littérature pense le roman et comment le Sartre romancier gère sa propre théorie littéraire. Ainsi, nous pouvons montrer non seulement la présence de l'engagement, de la générosité et de la liberté, mais aussi comment ils sont à la fois dans la forme et dans le contenu des textes littéraires analysés, à suivre de manière critique vers l'effort de l'auteur d'écrire pour encourager la réflexion, d'affirmer que la liberté humaine n'est pas une abstraction philosophique inerte, mais c'est l'ingrédient plus intime de ce qui est l'homme ; libre, mais aussi responsable, engagé avec ses choix et avec ce qu'il laisse de choisir, avec ce qu'il pense et dit, aussi bien qu'avec ce qu'il ignore ou réduit au silence. Avec la relation entre l'esthétique et l'éthique, la littérature sartrienne se présente

comme une problématisation de l'existence humaine, historiquement situé et ouverte à la critique, puisque la littérature se pose comme possibilité d'approcher la réalité d'un angle incapable de s'atteindre par la réflexion philosophique ou par la perception quotidienne, car la récupération du monde promue par les récits permet aux hommes une meilleure compréhension de leur réalité et des processus d'aliénation dont ils sont victimes.

Mots-clés: Jean-Paul Sartre ; théorie littéraire ; roman ; Les jeux sont faits ; La mort dans l'âme.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
UNIDADE I: PROLEGÔMENOS	
1 Um “intelectual total” no século XX	17
2 A filosofia da existência e a literatura	25
UNIDADE II: A TEORIA LITERÁRIA SARTRIANA	
3 Que é escrever?	42
4 Por que escrever?	64
5 Para quem se escreve?	78
UNIDADE III: A PRODUÇÃO ROMANESCA SARTRIANA	
6 <i>Os dados estão lançados</i>	97
7 <i>Com a morte na alma</i>	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERENCIAS	162
BIBLIOGRAFIA	166

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A fim de considerar a teoria literária de Jean-Paul Sartre em sua produção romanesca, esta dissertação se pauta na investigação de como o filósofo e escritor francês vinculou o seu fazer literário com o seu pensamento teórico sobre a literatura. Investigaremos, para tanto, as noções abrangidas pela teoria literária do autor e duas obras de sua obra romanesca, para, com isso, sublinharmos as convergências e as divergências entre a teoria e a prática literária sartrianas. Sartre se situa no centro de nosso estudo por se tratar de um autor com vasta bibliografia, resultante da produção de trabalhos de gêneros e alcances distintos, tais como peças teatrais, autobiografia, biografias, ensaios políticos, obras filosóficas, críticas literárias, romances, entre outros. A partir dessa profusão de obras e gêneros, é patente a inter-relação entre seus estudos teóricos e seus textos literários, intersecção que se coaduna com nosso objetivo principal, a saber, investigar como Sartre empregou (e se de fato empregou), em seus textos, suas ideias e sua teoria acerca da literatura.

Para esta pesquisa, o *corpus* será composto por duas obras do universo romanesco sartriano — quais sejam, *Os dados estão lançados* (1947) e *Com a morte na alma* (1949) —, publicadas em ano anterior e posterior, respectivamente, à publicação de *Que é a literatura?*, em 1948, principal ensaio teórico abordado nesta pesquisa. Embora, como veremos, apresentem diferenças, ambos os romances são capazes de concretizar muito daquilo que Sartre considerou teoricamente e que aqui exploraremos, além de narrarem histórias que se passam no decorrer da Segunda Guerra Mundial, evento histórico de grandes proporções e consequências para o homem europeu. Dito de outro modo, tanto *Os dados estão lançados* como *Com a morte na alma* se passam em um período particularmente delicado da história: a invasão da França pelos nazistas e a resistência de parte do povo francês ante a ocupação alemã.

Embora tratem de um mesmo pano de fundo histórico, as duas obras apresentam diferenças importantes também no que se refere à técnica literária, havendo no romance *Os dados estão lançados* problemas narrativos que não se encontram em *Com a morte na alma*, este a apresentar, como demonstraremos em nossa análise, uma técnica mais bem estruturada em relação àquele. A diferença técnica entre os romances será útil, por conseguinte, para que possamos encontrar tanto os elementos concordantes como os discordantes a respeito da teoria literária de Sartre, evidenciando um amadurecimento literário, por assim dizer, do autor francês. Não se tratando de exemplos escolhidos ao acaso, universais abstratos no todo da

produção romanesca sartriana, as obras por nós eleitas apresentam tanto os maiores problemas a respeito da passagem da teoria à prática literária, no caso de *Os dados estão lançados*, como as mais bem realizadas e apuradas construções técnicas, no caso de *Com a morte na alma*.

Além dos romances e dos ensaios de teoria literária, pautaremos nossa investigação também nas obras de crítica literária de Sartre, a fim de identificarmos, com suas críticas a obras e autores, anteriores ou contemporâneos a ele, os elementos técnicos que compõem os procedimentos de criação literária defendidos pelo escritor francês. Isso permitirá a identificação, em seus próprios textos literários, daquilo que o autor colocou em prática, bem como daquilo que, por algum motivo, não foi possível empregar — donde a importância de estudar dois romances tecnicamente diferentes. É importante ressaltar que a comunicação entre teoria literária e escrita romanesca manifestou-se, não por acaso, diante do contexto histórico em que se encontrava Sartre, a saber, a Europa nas décadas de 1930–40, quando o conflito de ideologias totalitárias tornava o ar saturado de crises morais que, não raro, resultaram em eventos catastróficos.

Nesse contexto social, histórico, político, cultural, o escritor, para Sartre, não deveria prever ou conjecturar passivamente, mas obrigatoriamente se comprometer e projetar novas perspectivas — obrigatoriedade que, como veremos, foi um ponto de discórdia com outros autores, como Albert Camus —, esforçando-se para integrar criticamente a ordem social, o que, nesse sentido, segue na contracorrente de uma concepção do artista como *outsider*, apartado do mundo e a fazer da literatura uma válvula de escape para os problemas que assolavam a humanidade. Sartre defenderá, pelo contrário, uma literatura ativa, pautada na crítica, na ação, na liberdade das partes envolvidas: por não existir sozinho, por não escrever apenas para si, o escritor teria, pois, de considerar a contraparte de seus esforços de criação, a saber, seu interlocutor, de modo que a literatura passou a ser entendida como um esforço mútuo, de imaginação e de compreensão, entre duas consciências que se exigem, a do escritor e a do leitor, ambos atentos, idealmente, a respeito do mundo (e dos problemas) em que vivem.

Projetando um compromisso do escritor para com sua sociedade, Sartre viu na literatura uma forma de capacitar os homens a construir a mediação necessária entre escritor e leitor para ser possível a tomada de consciência de uma situação conformista cuja aceitação passiva dos homens a faz permanecer perigosamente inalterada. A leitura, por isso, assenta-se em um movimento de generosidade, pois leitor e autor devem ser depositários de confiança um no outro, sendo um processo não obrigatório a acarretar uma escolha

independente de ambos e a estabelecer um processo dialético em que ambas as partes se exigem, se afetam e fomentam o desvendamento da liberdade um do outro.

Colocando-se ao rés do chão, a perspectiva sartriana apresenta o homem encerrado em seus próprios problemas, sem ligá-lo a uma realidade maior, a um sentimento cósmico, transcendental — daí que suas histórias e personagens são capazes de fornecer dados para reflexões psicológicas e morais. Em meio a um século conturbado, Sartre defendeu uma posição ativa do escritor, que, como todo homem livre, não mais poderia se colocar distante, ou mesmo fora, da história. Em face da dificuldade ou impossibilidade humana de escapar dos condicionamentos sociais impostos, a literatura poderia ser um meio pelo qual o escritor, a partir de sua liberdade (desde que assegurada), pudesse apelar à liberdade do leitor para fazê-lo consciente de sua (do leitor) situação, possibilitando-lhe compreendê-la, agir sobre ela, modificá-la.

Sartre opõe, portanto, contemplação desinteressada e compreensão crítica, esta a afetar positivamente o valor do fazer literário ao tomá-lo como instrumento de conscientização, e não de puro entretenimento ou fruição — daí que a ideia kantiana de um prazer sem interesse é negada em favor da assunção de um compromisso social acompanhado de responsabilidade histórica. Em outras palavras, a literatura não existe para simples distração: antes de entreter, o romance tem sua importância essencial pautada na compreensão da maneira de agir do homem, de modo que fazer do texto romanesco simples entretenimento é, segundo Sartre, ignorar o poder inerente a ele, qual seja, revelar o que tentamos a todo custo, por cinismo, por conivência, por ingenuidade, ocultar.

Ao escritor caberia a responsabilidade de testemunhar — isto é, de elucidar o ideologicamente ocultado a partir da identificação crítica da alienação que sujeita o homem — para, sobretudo, contribuir com possíveis mudanças a partir da ação (o segundo passo) que se segue ao (primeiro passo que é o) reconhecimento e à compreensão da realidade. Passar a esse plano de reflexão, descartando a ingenuidade da literatura de entretenimento, faz com que o escritor tenha de renunciar às ilusões promovidas pelos escritores que constroem todo um mundo perfeito e distanciado dos problemas humanos. O que interessa, segundo Sartre, é narrar a realidade das personagens sem que a história exposta se distancie de uma realidade palpável, passível de ser vivenciada (ou, de acordo com as histórias de nosso *corpus*, realmente vivenciada) por qualquer leitor, uma realidade que, construída ficcionalmente, apresenta personagens cuja responsabilidade moral ultrapassa a própria ficção pelo fato de esta se tratar de um espelhamento crítico da realidade do leitor. Sendo o livro um “se” cujo “então” exige a participação do leitor, comunicar-se literariamente exige o retorno à

contraparte da escrita, exige a necessidade de fazer com que seja considerada, pelo leitor, a possibilidade de ir além da coisa escrita estabelecida pelo autor.

Relacionado à liberdade, à linguagem e à ação, outro importante conceito no pensamento sartriano, a saber, o engajamento, tenciona afirmar a responsabilidade dos escritores para com o esclarecimento do mundo — por meio da linguagem, do trabalho no plano formal — e o consequente ímpeto em mudá-lo com certa urgência (explicada pelo contexto das políticas de exceção presentes na época). Nesse sentido, por sua natureza não crítica, mas conivente com a realidade, a literatura de diversão não consideraria a possibilidade de mudança sociopolítica, pois, pelo contrário, teria o objetivo de manter o *status quo* e todos os problemas a ele inerentes. Contrário a essa forma de literatura, Sartre considera, como veremos na teoria e na prática do autor francês, um fazer literário que questiona e se questiona, apresentando-se como possibilidade de crítica, de problematização dos pressupostos relacionados tanto ao mundo e ao homem quanto à própria literatura.

Do exposto sumariamente nestas linhas iniciais, afora a importância e o alcance das discussões que aqui trataremos, encontramos uma justificativa para esta dissertação no fato de que os estudos realizados sobre os romances sartrianos raramente investigam as contribuições propriamente literárias do autor, malgrado o sem-número de pesquisas que, mesmo quando abordam a produção romanesca de Sartre, relegam a segundo plano as questões eminentemente literárias por se aterem mais a seu conteúdo filosófico. Em razão disso, investigaremos se Sartre desenvolve plenamente as suas ideias literárias, não de um ponto de vista exclusivamente teórico, que também acompanharemos, mas, sim, a partir da construção de suas narrativas romanescas. O objetivo geral desta dissertação visa responder, por conseguinte, duas questões principais, a saber: (a) como o Sartre teórico da literatura concebe o romance e (b) como o Sartre romancista lida com a sua própria teoria literária.

Na Unidade I (Prolegômenos), composta pelos capítulos “Um ‘intelectual total’ no século XX” e “A filosofia da existência e a literatura”, esclareceremos, além de algumas questões envolvendo a vida do pensador francês e sua época, quais são as linhas gerais de seu pensamento filosófico e como esse pensamento se alia à literatura. Note-se que discutiremos brevemente alguns aspectos primordiais do pensamento sartriano que não necessariamente dizem respeito diretamente à literatura, isso porque, a menos que se opte por uma exposição incompleta da teoria literária de Sartre, não se pode evitar uma incursão, ainda que breve, nos aspectos filosóficos que caracterizam o pensamento do intelectual francês. Por isso, para os nossos propósitos — que se pautam em um viés literário —, abordaremos a filosofia de Sartre em seu essencial, cotejando o fundamental de suas ideias existencialistas para que suas ideias

literárias sejam mais bem compreendidas. Do mesmo modo, para compreender a teoria e a produção romanesca do autor é preciso que suas ideias sejam aclaradas sob o pano de fundo histórico em que Sartre viveu e produziu, assegurando, com isso, um entendimento contextualizado de nosso assunto.

Na Unidade II (A teoria literária sartriana), cujos capítulos são “Que é escrever?”, “Por que escrever?” e “Para quem se escreve?”, nota-se a mesma divisão encontrada no ensaio *Que é a literatura?*, que, por sua importância no que se refere à teoria literária de Sartre, nos levou a optar por uma exposição minuciosa dessa obra e tratá-la capítulo por capítulo. Vale ressaltar que esse percurso teórico será complementado com outras ideias do autor presentes em seus textos de crítica literária. Não obstante, consideraremos o diálogo entre a teoria sartriana e o pensamento teórico-crítico de autores favoráveis ou contrários às suas ideias a respeito da literatura — tais como Theodor Adorno, Georg Lukács e Maurice Blanchot, que abordaram, de modo implícito ou explícito, alguns dos aspectos considerados por Sartre em sua teoria —, a fim de explorarmos a discussão em que se inseriu o escritor francês, compreendendo suas críticas aos autores que o precederam e as críticas a ele feitas pelos autores que o sucederam, garantindo, pois, uma interlocução teórico-crítica.

Por fim, na Unidade III (A produção romanesca sartriana), estudaremos os romances *Os dados estão lançados* e *Com a morte na alma*, aliando a análise interpretativa de cada obra com os aspectos teóricos elencados ao longo dos capítulos precedentes¹. Investigaremos, então, se a teoria literária sartriana está presente nos romances escolhidos, esforçando-nos para apontar, sempre que possível, como os recursos literários são empregados, nessas obras, para levarem a cabo a teoria sartriana sobre a literatura e como o autor consegue alcançar o proposto por si mesmo. Teremos, desse modo, respondidas as questões que nos propusemos no decorrer desta pesquisa.

¹ Isso não significa que tencionamos evidenciar a presença da teoria literária do autor em todos os seus trabalhos em prosa, mas sublinhar sua presença apenas nos dois textos romanescos escolhidos para a elaboração deste estudo. Se recorrermos a outros trabalhos literários do autor, será tão somente para exemplificarmos algum aspecto mais abstrato de seu pensamento, sem a obrigação de aprofundar, portanto, o que se encontra fora de sua teoria literária ou da delimitação de nosso *corpus*.

UNIDADE I

1 Um “intelectual total” no século XX

A vida, a obra e o pensamento de Jean-Paul Sartre (Paris, 1905–1980) inserem-se no horizonte do que Eric Hobsbawm (1995) chamou de “era dos extremos”, momento histórico em que o surgimento de ideologias totalitárias, de duas guerras mundiais e de uma série de crises políticas, econômicas, sociais e morais que tiveram espaço ao longo do período de contrastes que foi o século XX — crises que, apesar da derrocada dos princípios morais (que deveriam ser pautados, segundo Sartre, na história e nas ações humanas coletivas, não em questões metafísicas), tomaram corpo com a ascensão da tecnologia e da invenção de novos aparatos técnicos, alcançando a possibilidade do extermínio da espécie humana com o desenvolvimento da bomba atômica (ARENDT, 2004, p. 26) — serviram de húmus para o pensamento de um escritor que pautou seus esforços na constituição de uma filosofia da liberdade capaz de problematizar a existência humana, e de uma produção literária capaz de colocar seriamente o homem no centro das discussões éticas. No que o biógrafo Bernard-Henry Lévy (2000) designou de o “século de Sartre”, a ascensão de um pensamento humanista foi capaz de marcar os eventos na França e no mundo, contribuindo para as discussões acerca da liberdade (ou, antes, de sua falta), da posição humana frente à história (seja ela a História, seja, sobretudo, a história de cada homem), da vida humana conturbada pela perda ou ausência de valores que deveriam nortear sua existência.

Enquanto filósofo, Sartre propôs uma filosofia da existência que correspondesse às exigências impostas quando um abismo de sentido (e todas as suas consequentes contradições morais, sociais e políticas) se coloca à frente, como um desafio ontológico a transpor a fim de assegurar linhas mestras que deem ao ser humano as balizas que o conduzam ao reconhecimento de sua condição sócio-histórica e à possibilidade de mudá-la positivamente a partir de sua liberdade. Enquanto literato, pautou seus esforços para apresentar personagens em situações extremas, diante de dilemas e problemas inerentes à condição humana, em uma conjuntura que deveria permitir a possibilidade de discutir (a fim de transformar) a realidade, cujas características acarretariam uma consciência infeliz diante da qual o conformismo seria pernicioso. Por esses motivos, diz-se que Sartre “encarna uma geração que crê na regeneração”² (NOUDEMANN, 2004, p. 46).

² “D’une certaine manière, il [Sartre] incarne une génération qui croit en la régénération” (NOUDEMANN, 2004, p. 46). As traduções utilizadas nesta dissertação são de nossa responsabilidade.

A literatura, nesse contexto, reverberou os problemas sociais, culturais, econômicos, políticos e existenciais do homem e, a par de conflitos como a libertação da Argélia (então colônia francesa), as guerras imperialistas na África e na Ásia e as revoluções socialistas, escritores e filósofos como Sartre, Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty, Raymond Aron e Albert Camus — este último, de grande importância para a formação política daquele, como salientou Aronson (2007), embora tenham se desentendido posteriormente por questões políticas (para Camus, diferentemente de Sartre, o homem não deveria subordinar o presente e a vida humana em nome do futuro) —, aliando a produção literária aos valores e ideias de suas filosofias, fizeram de seus romances e peças teatrais obras ligadas a causas a defender, pautando-se na defesa de ideais os mais urgentes à época. Posto que “os horrores desse século fazem da indiferença uma indecência”³ (DARCOS, 1992, p. 363), o combate à opressão, a luta contra o enfraquecimento dos direitos do homem e contra a perda da dignidade dos povos e de suas culturas, em suma, a defesa do homem, do cidadão, esteve na pauta de intelectuais preocupados com os rumos da civilização.

Diante de uma época em crise, seria necessário um pensamento crítico que afrontasse o colapso de valores até então tidos como eternos (ou assim se queria) e as contradições então reinantes, seja nas ideias, seja nas ações dos homens. A necessidade de se pensar a história — e *na* história — levou, portanto, Sartre e outros pensadores a conceberem novos significados para o passado, a considerarem com seriedade os desafios do seu presente e a imaginar outros e melhores rumos para a humanidade. Buscou-se um pensamento que inevitavelmente incorporasse, também, a crise e a contradição, problematizando-as, enfrentando-as em um século no qual o homem se viu um problema para si mesmo (um problema que, não sem razão, poderia significar a aniquilação da espécie humana), sendo natural, nesse contexto, que a literatura se colocasse também como um problema a ser tratado.

Aos escritores e teóricos preocupados com a discussão que então se estabeleceu, tornou-se imperativo imaginar novas perspectivas, ideias, hipóteses, novas técnicas literárias, novos modos de narrar, ainda que à sombra das incertezas da realidade. Ora, pensar a literatura nesse meio exigia tratá-la enquanto questão social, não alienada da existência concreta e dos problemas humanos, pois o fazer literário seria capaz, por meio da linguagem, de mostrar, discutir e, no melhor dos casos, contribuir para a transformação de determinadas circunstâncias socialmente negativas à maioria dos homens. A relação do ser humano com a sua própria realidade precisaria ser repensada, e, com ela, também a relação do indivíduo com

³ “Les horreurs de ce siècle font de l’indifférence une indécence” (DARCOS, 1992, p. 363).

a história, do cidadão com a sociedade, assumindo-se que as questões sociopolíticas de uma época dizem respeito a todos que nela vivem.

Desse modo, o pensamento e as obras de Sartre se mostram como uma produção intelectual que não mais pôde simplesmente ignorar os problemas que se colocaram em seu horizonte. Para isso, foi necessário reinventar e reinserir a literatura em um mundo no qual o mutismo, o quietismo, a passividade, a convivência ou outra palavra que expresse apatia intelectual diante do mundo — palavras que, ao longo da história humana, não trouxeram outra espécie de efeitos senão os deletérios — tornaram-se particularmente nocivos no contexto europeu do século XX, como provam os campos de concentração nazistas e os *gulags* soviéticos, posto que enfraqueceram a liberdade de pensamento e, *a fortiori*, a autonomia do homem em meio a políticas de exceção que poderiam ser (e foram) enredos de história distópicos. Foi preciso reinventar a literatura, dizíamos, a partir de uma tomada de consciência historicizada do que é escrever: “a acuidade psicológica de Sartre, sua habilidade em apreender as reivindicações do momento, em traduzir em linguagem literária um mal-estar político e social, não se dão sem uma submissão constante à atualidade”⁴ (BOISDEFFRE, 1963, p. 341-342). Por isso, participante ativo dos assuntos de sua época, sem se restringir apenas às querelas da França, o pensador existencialista fomentou discussões necessárias para pensar o homem e o mundo, dialogando e rivalizando com aqueles que não viam na liberdade a característica e a constituição por excelência do ser humano. No Brasil, por exemplo, quando por ocasião de sua visita em 1960, Sartre salientou a importância dos movimentos sociais e da função dos escritores, exigidos por ele enquanto agentes fundamentais na exposição e no debate dos problemas regionais.

Pensador plural que, como veremos, soube aliar seu pensamento filosófico à literatura, o autor francês comprometeu-se com sua época:

Transgredindo a fronteira invisível, mas mais ou menos intransponível, que separava os professores, filósofos ou críticos, e os escritores, os “bolsistas” pequeno-burgueses e os “herdeiros” burgueses, a prudência acadêmica e a audácia de artista, a erudição e a inspiração, o peso do conceito e a elegância da escrita, mas também a reflexividade e a ingenuidade, Sartre realmente inventou e encarnou a figura do *intelectual total*, pensador escritor, romancista metafísico e artista filósofo que empenha nas lutas políticas do momento todas essas autoridades e essas competências reunidas em sua pessoa (BOURDIEU, 1996, p. 238).

⁴ “L’acuité psychologique de Sartre, son habilité à saisir les revendications du moment, à traduire en langage littéraire un malaise politique et social, ne vont pas sans une soumission constante à l’actualité” (BOISDEFFRE, 1963, p. 341-342).

Militante da Resistência contra a ocupação nazista da França e os colaboracionistas, crítico da sociedade burguesa (apesar de não concordar com muitos marxistas e, mesmo, com o Partido Comunista Francês), apoiador dos estudantes e dos operários franceses nas manifestações de maio de 1968, a favor da libertação da Argélia e da Revolução Cubana, assumindo posições radicais e muitas vezes contraditórias (que serviam como argumento para seus adversários), ao intervir em todos os debates possíveis e urgentes, usando seu prestígio para discutir questões político-sociais, Sartre encarnou a figura própria do intelectual, contra a passividade de não se eximir das questões humanas, das reivindicações daqueles que querem pensar o seu tempo e, também, além de sua época, arquitetando no presente um projeto de futuro sem deixar de considerar a complexidade do indivíduo humano e a fragmentação do homem, heranças, não necessariamente positivas, que a história lega.

Contudo, a trajetória de Sartre não foi linear, sendo constantes e discutíveis as suas mudanças de opinião e de posição (que os críticos viam, não sem certa dose de razão, como uma inconstância perigosa) ao longo de seu desenvolvimento intelectual. O percurso de sua formação, que se estende de uma posição solipsista até o marxismo — visto por ele como uma oportunidade de potencialização do enfrentamento da responsabilidade humana quanto ao mundo histórico, noção, esta, basilar para a teoria literária sartriana —, teve origem a partir dos eventos relacionados à Segunda Guerra Mundial, período no qual o escritor francês se viu arrancado de uma perspectiva idealista — encontrada nos seus primeiros estudos filosóficos sobre a imaginação e, sobretudo, no extenso ensaio *O ser e o nada* (1943), que investiga o homem a partir de uma (segundo o subtítulo do ensaio) ontologia fenomenológica — em direção a uma perspectiva marxista — cuja obra principal, *Crítica da razão dialética*, tenta reunir as teses existencialistas com as marxistas, pensando a coletividade em seu âmbito social, e não apenas individual. A guerra proporcionou a Sartre experiências a partir das quais lhe foi possível perceber a história, apreender o mundo e refletir sobre sua situação, sua responsabilidade, seu compromisso para com a coletividade. Como soldado, trabalhando no setor de meteorologia do exército francês e, posteriormente, como prisioneiro de guerra, Sartre foi arrancado do seu imobilismo inicial para passar a um comprometimento, abandonando uma posição apolítica para defender uma atitude politicamente engajada.

No que concerne à literatura, Sartre considerou que, em um mundo que cada vez mais exige, para a sua sobrevivência saudável, pessoas autônomas e aptas para pensarem com liberdade e coerência, faz-se necessário ao escritor reinventar a ideia que se tem do trabalho literário. A leitura marxista de Sartre, realizada aos olhos de seu existencialismo, embora não tenha conseguido corrigir as fissuras dessa junção de -ismos, teve, não obstante, o cuidado de

explicar a liberdade não apenas como constituinte do ser humano, mas como elemento essencial para a constituição da vida em sociedade: “o marxismo foi um modo de enfrentar nossa responsabilidade ética para nos tornar mais humanos, assim como reconhecermos a humanidade dos outros em todas as suas particularidades”⁵ (DIMITRIADIS, 2009, p. 7). Passando de burguês apolítico a militante socialista, Sartre defendeu a importância dos escritores — como veremos ao longo da exposição de sua teoria literária —, embora tenha, posteriormente, descoberto a impotência desses mesmos escritores, pois a palavra, que antes, para ele, condensava em si um poder extralinguístico, será entendida dentro de seus limites: ela pode muito, mas não tudo, além do que existem ações mais eficazes do que a ação por meio da palavra, sendo válido lembrar, aqui, as próprias palavras de Sartre, para quem, expressando sua frustração posterior com a literatura, “não há livro que tenha impedido uma criança de morrer”⁶ (SARTRE, 1965, p. 51).

Após a Segunda Guerra Mundial, em conjunto com outros intelectuais, Sartre funda em Paris a revista *Les temps modernes*, que publicará textos de vários autores, fomentando debates filosóficos, literários e políticos, tendo como apresentação de seu primeiro número um texto de seu diretor, o próprio Sartre, cujas ideias sobre o engajamento dos escritores já se tornam, aí, explícitas. Com a revista e com seus romances e peças de teatro, o autor irrompeu no cenário literário e crítico francês, marcando suas posições com trabalhos cuja influência é encontrada

na filosofia existencialista de Heidegger; no teatro de Strindberg e no expressionismo alemão, além de afinidades com certos romancistas norte-americanos (J. dos Passos, W. Faulkner). Permaneceu, contudo, um escritor essencialmente francês, identificado com o romance no qual os personagens vivem situações-limite no âmbito da ética (NEDER, 2005).

A obra de Sartre, vista em sua totalidade, e para citar algumas publicações, é constituída por contos (*O muro*), romances (*A náusea*, *Sursis*, *A idade da razão*), peças de teatro (*Entre quatro paredes*), biografias (*Saint Genet, ator e mártir*, *Baudelaire*, *O idiota da família*), autobiografia (*As palavras*), crítica literária (*Situações I*), ensaios filosóficos (*A imaginação*, *Esboço de uma teoria das emoções*, *O ser e o nada*, *Crítica da razão dialética*), roteiros cinematográficos (*Freud, além da alma*), entre outros⁷.

⁵ “For Sartre, Marxism was a way of facing our ethical responsibility to become more human as we acknowledge the humanity of others in all their particularities” (DIMITRIADIS, 2009, p. 7).

⁶ “[I]l n’y a pas de livre qui ait empêché un enfant de mourir” (SARTRE, 1965, p. 51).

⁷ Quando houver tradução, empregaremos os títulos das obras de Sartre em português; do contrário, manteremos os títulos no original. (As referências bibliográficas das obras, sejam as traduções para o português, sejam em

Do que nos compete nesta dissertação, além dos romances que compõem nosso *corpus*, as obras de crítica e de teoria literária, publicadas a partir da *Présentation des temps modernes*, em 1947, e reunidas posteriormente nos vários volumes de *Situations* — mormente *Situations I* (1947), composto por textos de crítica literária, e *Situations II* (1948), que contém os ensaios posteriormente reunidos em *Que é a literatura?* e outros ensaios de teoria literária —, são obras norteadas por e para questões sociais, sejam elas a importância da literatura, sejam elas a autoridade e o compromisso do escritor, enquanto homem público, para com seus leitores. São tomadas de posição que se chocam com o pensamento ainda em voga na época, no qual ainda ecoavam os ideais de arte pela arte. Disso se segue que Sartre, por meio de trabalhos críticos e teóricos, e por meio, também, de seus romances, “não se furtou a usar de sua autoridade intelectual para agir sobre o seu tempo” (MORAIS, 2012, p. 107), ação que converge com a posição própria dos intelectuais, que trataram das questões de sua época com a urgência demandada pela gravidade dos problemas sociais⁸.

Quanto ao homem, compreendido como liberdade a se fazer na história (e, com isso, a fazer a história) enquanto é feito por ela, Sartre insiste na concepção de uma moral, mas não de um processo moralizante, que se insere entre a práxis individual e as estruturas sociais. O engajamento literário, então, vai ao encontro de tais ideias, posto ser a escrita, tanto para Sartre como para Camus, uma forma de ação. A diferença entre os autores se encontra, todavia, no fato de que, por um lado, Sartre via o engajamento como algo obrigatório para os escritores, o que Camus não aceitava por entender que nenhuma ideologia deveria ser colocada acima dos indivíduos, além do que a história (que tem uma importância capital para Sartre) não deveria ser situada acima da moral. Some-se a isso a questão da violência, outro elemento de discórdia entre os dois escritores e que acarretou no rompimento definitivo de ambos, pois Sartre defendia, como papel próprio dos intelectuais, o fornecimento de subsídios teóricos para as revoluções, legitimando, quando necessário, o uso da violência, mas Camus, contrariamente, não encontrava justificativa para a violência revolucionária — mesmo que essa dissesse respeito ao enfrentamento das desigualdades humanas —, o que, aos olhos de Sartre, não significava outra coisa senão um empreendimento inócuo, estéril, a eximir o intelectual das lutas a serem travadas contra os desacertos sociais.

francês, constam na bibliografia desta dissertação.) Entretanto, os trechos aqui citados serão por nós traduzidos, independentemente de existir ou não tradução disponível.

⁸ É importante salientar que as ações e os pensamentos de Sartre se coadunam com um modelo de intelectual característico na França, tendo como exemplos Eugène Sue (que pronunciou-se contra o golpe de Estado dado por Napoleão III), Victor Hugo (ao mostrar-se contrário à Guerra Franco-Prussiana) e Émile Zola (que tomou parte no célebre “caso Dreyfus”, publicando artigos, como o “*J'accuse*”, nos quais tornou partido em favor de Alfred Dreyfus, acusado injustamente de traição).

Das ideias de Sartre — muitas delas estudadas à exaustão, sobretudo as filosóficas, em detrimento de suas ideias literárias (e aqui se insere nosso esforço) —, veremos, entre outros aspectos, que o desvelamento crítico do mundo por meio do fazer literário e suas possibilidades de construção de sentido, a generosidade, a liberdade, o engajamento do escritor e sua relação com o leitor e com a sociedade são elementos usados pelo escritor francês para esclarecer o que é (ou o que idealmente deveria ser) a literatura. Nesse sentido, embora tenha sido contrário à imposição das ideias culturais que estavam sob o jugo do sistema político-econômico em voga — ideias que eram, antes, meios de transformação da realidade humana do que instrumentos para a conservação alienante da mesma —, é certo que, tempos depois, como salientamos, Sartre descobre certa ineficácia em relação ao ideal dos escritores, pois a literatura passa a ser vista por ele dentro de seus limites (mais estreitos do que se queria aceitar), limites que extirpavam do fazer literário muito do poder por Sartre promulgado (ou, diria Camus, outorgado).

Ainda que existam, como é democrático no mundo das ideias, “os sartrófilos e os sartrofóbicos”⁹ (NOUDELMANN, 2005, p. 112), não se pode negar que o papel intelectual do Sartre filósofo, do Sartre teórico da literatura, do Sartre crítico literário, do Sartre romancista e de todos os outros Sartres fomentou discussões consideráveis em suas áreas de atuação:

Não é agradável ser lembrado da vinda da tempestade, mas Sartre não pode evitar lembrar-se dela constantemente: em vão se buscaria a serenidade divertida em sua vasta *œuvre*. Ninguém, no século XX, valeu-se com maior intensidade dos recursos conjugados da filosofia e da literatura para demonstrar as possibilidades e as limitações do indivíduo situado nessa conjuntura crucial da história da humanidade. Se a formulação torturada de sua visão é perturbadora, a culpa não é dele (MÉSZÁROS, 2012, p. 25).

Apesar do malogro visto pelo autor — cuja reputação, escreveu Eric Hobsbawm (1996, p. 486) a respeito dos escritores de ficção franceses, era “mais intelectual que literária” — em relação às próprias obras, sua literatura e seu pensamento exerceram importante influência nos debates em que se fizeram presentes, sobretudo por sua defesa da liberdade do homem em sua busca por um sentido digno para a sua existência. Foi o que entendeu a Academia Sueca quando, em 1964, concedeu a Sartre o (por ele, recusado) Prêmio Nobel de literatura, “por seu trabalho que, rico em ideias e preenchido com o espírito de liberdade e de

⁹ “les sartrophiles et les sartrophobes” (NOUDELMANN, 2005, p. 112).

busca da verdade, tem exercido vasta influência em nossa época”¹⁰ (ACADEMIA SUECA, 1964). A recusa se deu, segundo Sartre, porque

colocar a literatura em hierarquia é uma ideia completamente contrária à ideia literária, e, ao contrário, perfeitamente conveniente para uma sociedade burguesa que deseja integrar tudo. Se os escritores são integrados por uma sociedade burguesa, sê-lo-ão por uma hierarquia, porque é efetivamente assim que se apresentam todas as formas sociais. A hierarquia é aquilo que destrói o valor pessoal das pessoas. Estar acima ou abaixo é absurdo. E é por isso que recusei o Prêmio Nobel, porque não queria de modo algum ser considerado igual a Hemingway, por exemplo. [...] a ideia de ser igualado a ele, ou de ser situado num lugar qualquer com relação a ele, estava muito longe de meu pensamento (SARTRE apud BEAUVOIR, 1982, p. 350).

¹⁰ “for his work which, rich in ideas and filled with the spirit of freedom and the quest for truth, has exerted a far-reaching influence on our age” (ACADEMIA SUECA, 1964).

2 A filosofia da existência e a literatura

Como explicitamos nas considerações iniciais, seria virtualmente impossível, ou ao menos incompleto, tratar da teoria literária de Sartre sem passar em revista, ainda que superficialmente, alguns dos conceitos filosóficos empregados pelo escritor ao longo de seus ensaios filosóficos. Por isso, a fim de compreendermos aspectos teóricos como a liberdade, o engajamento, a responsabilidade do escritor, a importância da literatura de modo geral, veremos de que modo o existencialismo contribui para a compreensão da literatura de Sartre — e o contrário também pode ser dito: como a literatura contribui para a compreensão da filosofia do autor.

A filosofia da existência, outro nome dado ao movimento existencialista francês, que teve em Sartre o seu mais importante porta-voz, funda-se na tentativa de dar respostas às inquietações ontológicas do homem, pois se debruça sobre a compreensão da existência humana e sobre a defesa dos aspectos essenciais de sua constituição. Visto como um “novo Sócrates” por “corromper a juventude”, Sartre teve sua filosofia da liberdade batizada por seus adversários de “excrementalismo”¹¹ (GARUTTI, 2006, p. 3); as críticas adversas tiveram espaço, sobretudo, em virtude de pensadores cristãos que não aceitavam a desnecessidade de Deus nas explicações sartrianas sobre a essência e a existência do homem. Apesar disso, o pensamento existencialista de Sartre (que, a partir de agora, chamaremos apenas de existencialismo, malgrado a existência de outras vertentes, como o existencialismo religioso de Søren Kierkegaard ou o existencialismo absurdistas de Camus¹²) abordou importantes problemas do século XX, dentre os quais as questões morais e as contradições humanas, sublinhadas pela sensação de náusea surgida da responsabilidade humana que advém àqueles que não mais admitem nenhum guia, senão eles mesmos, no exercício dessa responsabilidade — daí o existencialismo ateu de Sartre, que, diríamos, revisitando o inquisidor de Dostoiévski em *Os irmãos Karamázov*, poderia assumir que “Se Deus não existe, tudo é responsabilidade”.

Essa corrente filosófica, cuja palavra-chave é a liberdade e tem em *O ser e o nada* (1943) sua obra principal, parte de um princípio fundamental, a saber, que a existência

¹¹ “chantre de la décadence bientôt rebaptisé « excrementalisme ». [...] Ce nouveau Socrate est accusé de « corrompre la jeunesse » par sa philosophie de la liberté antinomique” (GARUTTI, 2006, p. 3).

¹² Note-se que o existencialismo kierkegaardiano é uma abordagem que destaca a fé, associando-a à construção da identidade humana. Por sua vez, o existencialismo camusiano embasa-se na ideia da ausência de respostas do meio em que o homem se encontra, de modo que o absurdo se instala quando o ser humano se nota em um mundo que ele não compreende, não compreendendo, também, a si mesmo.

humana precede sua essência. Isso significa que o homem não possui uma essência *a priori* (o que exclui a necessidade de um deus que a conceba), mas, sim, ele primeiro surge no mundo para depois, e continuamente, se definir, se fazer aquilo que livremente será. Com a primazia da existência sobre a essência, o homem é liberdade, mas não uma liberdade abstrata, alienada das condições sociais e históricas. A liberdade não é, tampouco, uma faculdade humana, uma disposição para agir (como quando dizemos que somos livres para ler um livro), pois não se trata de algo que o homem tem, mas algo que o homem é. Trata-se, a liberdade, de um fundamento ontológico do homem porque, segundo entende o filósofo, “o homem é, primeiramente, um projeto que se vive subjetivamente, em lugar de ser uma massa, um bolor, uma couve-flor”¹³ (SARTRE, 1958, p. 23). A liberdade é entendida pelo pensador francês como capaz de alterar a racionalidade ocidental, presa a valores ultrapassados e a máximas deterministas que proíbem o homem de ser senhor de sua própria história: sob a ótica sartriana, há uma recusa em crer em um determinismo capaz de privar o ser humano de suas próprias iniciativas e, como resultado, da responsabilidade por suas ações, mesmo porque, como exige uma perspectiva existencialista, “o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo”¹⁴ (SARTRE, 1958, p. 22).

De acordo com as duas grandes categorias ontológicas sartrianas ou modos fundamentais do ser (a saber, o em-si e o para-si), as couves-flores seriam seres “em-si”, que se caracterizam pela positividade (pois são o que são e não podem ser, por livre e espontânea vontade, outra coisa) e pela total contingência, não se fundando em (e não se deduzindo de) nada, pois eles simplesmente são. Some-se a isso que o ser em-si designa o ser dos objetos, opondo-se ao ser da consciência, e se dá como exterioridade sem interioridade (sem consciência, pois), mostrando-se apenas em sua fenomenalidade. O homem, por sua vez, é um ser “para-si”, modo de ser da consciência, que se define pela sua ligação a si enquanto consciência de si. Em *A náusea*, essas noções do pensamento existencialista ficam claras ao longo da narrativa — que, como seus trabalhos literários em geral, apresenta e problematiza (segundo outra linguagem, menos técnica e mais subjetiva) o pensamento filosófico do autor — de modo que se faz importante, para os nossos fins, traçarmos as linhas gerais desse romance.

Publicado em 1938 na forma de diário, *A náusea* é a narração de um curto período da vida do protagonista Antoine Roquentin, historiador letrado e viajado que chega à cidade de

¹³ “L’homme est d’abord un projet qui se vit subjectivement, au lieu d’être une mousse, une pourriture ou un chou-fleur” (SARTRE, 1958, p. 23).

¹⁴ “L’homme n’est rien d’autre que ce qu’il se fait” (SARTRE, 1958, p. 22).

Bouville (em referência a “*boue*”, indicando “lama” e, metaforicamente, “impureza”) a fim de pesquisar e escrever a biografia de uma figura pitoresca que vivera na cidade durante o século XVIII, o marquês de Rollebon. Ao iniciar seus trabalhos, Roquentin logo se desencanta de forma irreversível não apenas com a biografia iniciada, como, também, com a própria sociedade e as condições alienadas (a separarem os indivíduos de sua condição) com as quais se depara na cidade, as quais podem ser vistas no automatismo de seus habitantes, imersos em uma passividade atordoante. Nesse contexto, durante o inverno de 1932, uma sensação nauseante torna-se cada vez mais recorrente e intensa, invadindo quase tudo o que o protagonista faz ou gosta.

Em tais momentos — seja quando observa um seixo ricocheteado em um rio, seja quando alguém o toca, seja quando observa um simples copo —, essa sensação nauseante indica para Roquentin o instante em que ele se encontra com uma dimensão inominável da realidade, na qual as palavras deixam de proporcionar a defesa habitual que exercem a partir da delimitação simbólica produzida quando as coisas são nomeadas e, conseqüentemente “nadificadas” por serem apartadas do homem, isto é, tornando-as *não eu, não consciência*. Acometido pelo que chamou de “náusea”, estranha sensação que acarreta aversão à situação humana e à sua condição existencial, Roquentin é conduzido a elucubrações que o retiram de um contexto ordinário em virtude das próprias contestações que faz a respeito da existência e de sua falta de sentido, da gratuidade e da ilogicidade do existir humano por si só desprovido de essência, despojado daquilo que constituiria a natureza mesma do homem, um ser livre mas perpetuamente compelido a refazer-se diante de sua condenação à liberdade — como entendia a filosofia existencialista sartriana.

O resultado dessa experiência concebe uma visão disforme e monstruosa de tudo o que o protagonista julga existir, afetando, conseqüentemente, sua pesquisa; a amizade com um autodidata que lê todos os livros da biblioteca local; seu relacionamento carnal com a dona de um café; as memórias que tem de sua antiga namorada, Anny; e até mesmo a aparência de seu próprio corpo. Nesse estado, Roquentin chega a uma revelação sobre a natureza de seu ser, observando que suas realizações enquanto ser não são apenas lamentos, mas oportunidades: percebe que as pessoas são livres para conceberem o próprio significado de suas existências, o que emana de uma liberdade que é, também, vontade e responsabilidade.

Essa revelação existencial, estruturada no romance sob a forma de relato de uma experiência corriqueira, qual seja, a visita a um jardim público onde o protagonista se depara com a raiz de um castanheiro, desencadeia a tomada de uma consciência imaginativa invadida pela solidez da árvore e de sua raiz a mergulhar no solo: tudo o que existia sem razão existia

simplesmente, existia a mais (“*de trop*”, nas palavras de Roquentin), ostentando uma gratuidade diante da qual o sentido, se sentido houvesse, seria não algo imanente, mas apenas aquele, contingente, que o homem poderia oferecer. A esse respeito, e como apontaram Georg Lukács (1965, p. 87) e Mikhail Bakhtin (2002, p. 425), a perda do sentido da vida por um sujeito problemático cuja personalidade é alcançada por todo homem normal, marcado por uma inadequação a um mundo destituído de sentido, é característica primordial, tema interior (como salienta Bakhtin) do romance moderno. Esse sujeito buscaria, então, atribuir sentido à sua vida individual por meio da narração dos fatos que vivencia (Roquentin e seu diário, pois).

Para o protagonista, essa experiência traz a lume a ideia de que a existência de tudo, como a de um castanheiro, é absurda, fortuita, contingente. O absurdo encontra-se no fato mesmo da existência das coisas, isto é, tudo o que existe é absurdo simplesmente por existir, haja vista ser a existência desprovida de fundamento lógico imanente, de uma essência dada *a priori*. Diante dessa problemática, e considerado de uma perspectiva metalinguística, o romance *A náusea* tem, no personagem principal, a personificação do escritor, isto é, aquilo que Sartre ambicionava como função essencial daquele que tenciona trabalhar com a criação ficcional: Roquentin escreve um diário a fim de registrar os acontecimentos de seu cotidiano, tentando, com isso, compreender o significado das mudanças em face de sua relação com o mundo, totalizando-o. Nessa situação, escrever um diário seria o modo pelo qual o personagem entenderia ser possível enfrentar — a fim de compreender — a experiência nauseante que passou a vivenciar em ocasiões ordinárias, tais como caminhar pelas ruas de Bouville, cidade onde mora, ou ir ao café.

A náusea, como uma sensação que abrangia seu corpo (como sensação de enjoo) e sua consciência (como sensação de angústia existencial), sensação da qual não conseguia se livrar com facilidade, carecia, pois, de uma explicação ordenada. Algo havia mudado e, com a ajuda do diário, o protagonista se dá conta de que, se mudança houve, não foi em relação às coisas, mas em relação a si mesmo. Houve, então, a necessidade de entender por que não mais conseguia se reconhecer, pois o contato com a existência contingente das coisas convergia para um complexo de sensações a conduzirem-no para o afrontamento com algo que lhe provoca medo e horror: a estranheza de si mesmo ante um mundo naturalmente destituído de sentido e, por isso, abismal. Essa experiência ocorre exatamente pelo fato de que tudo o que deveria permanecer secreto à consciência, como a gratuidade e a falta de sentido da existência, vem à luz. Ocorre, no entanto, que esse aspecto estranho não é novo ou alheio ao homem, mas se encontra recalcado pela própria consciência humana, como uma espécie de

proteção contra os efeitos de seu esclarecimento — repressão que, segundo o vocabulário sartriano, seria a má-fé, quando, então, o homem nega certas verdades para se manter ilusoriamente no controle de sua vida e dos sentidos que a alimentam.

Historiador com mais ou menos trinta anos de idade, após quatro anos de viagens solitárias por diversos países de diferentes continentes, Roquentin fixa residência em Bouville. Enquanto produz a biografia de Rollebon, vive distante da família em um hotel, um dos poucos locais que frequenta, além da biblioteca municipal e o café *Rendez-vous des cheminots*. Por viver solitariamente, conhecer poucas pessoas e raramente travar conversas, sente os efeitos da ausência dos outros no próprio entendimento de si, como se os demais fossem necessários enquanto espelhos que lhe devolvessem a imagem de si mesmo (ideia presente, também, na peça sartriana *Entre quatre paredes*, na qual três personagens mortas são condenadas a conviver em um quarto fechado, sem espelhos, de modo que são obrigadas a se ver por meio dos olhos das outras), ainda que os outros não necessariamente encarnem exemplarmente a moral, de aspecto existencialista, que passa a considerar. Em virtude da náusea, que se apodera furtiva e eventualmente de si, o protagonista passa a ver a sua solidão, a sua incomunicabilidade com os outros e o tédio daí resultante como um incômodo. Roquentin perde, aos poucos, o sentido das coisas que, antes, julgava possuírem sentido (sua vida, seus atos, suas escolhas, a sociedade), e começa a observar o cotidiano da cidade como um jogo maquinal de relações que o enojam.

Apartado do senso comum (em parte obrigado, em parte por escolha), posicionando-se como um *outsider*, não consegue mais ver as coisas como antes: sua nova situação lhe permite observar as relações e as convenções sociais, os eventos diários, os diálogos, de uma posição apartada, de fora. Diante disso, entende o personagem que apenas a escrita (o diário) poderia ajudá-lo a entender a natureza de tão profundas mudanças, recolhendo memórias e registrando seu dia a dia para organizar os fatos vividos e compreendê-los com a devida nitidez. Escrever, visto por esse ângulo, torna-se, para o protagonista, um possível caminho em direção à compreensão de si mesmo e de sua vida, transformando, a partir de uma tentativa de totalização (que reúna e organize os elementos essenciais de sua vida para que, assim, possa ter uma percepção mais apurada de sua situação), os pequenos fatos que compõem sua vida em fatos sem expectativas outras que não sejam a possibilidade de transformar sua própria experiência subjetiva em alento para uma reflexão realizada sem má-fé.

Pouco inserido na vida social da cidade, o personagem consegue perceber que as pessoas ao seu redor estão absortas em seus cotidianos rasos, imersas em pequenas necessidades fúteis e distrações medíocres, configurando um quadro no qual poucos são

devidamente individualizados e descritos: além do próprio Roquentin, apenas o Autodidata, que frequenta a mesma biblioteca e tem o estranho hábito de ler todos os livros ali presentes em ordem alfabética — a representar o ridículo da cultura burguesa da qual Roquentin é crítico —, e Anny, outrora sua amante, são mais bem caracterizados. Exceção seja feita, no entanto, aos momentos em que o protagonista sente a náusea se apoderar de si, quando, então, passa a descrever pessoas e contextos com maior riqueza de detalhes, ainda que, contraditoriamente, nesses momentos as palavras passem a significar pouco para Roquentin, pois elas são incapazes de comunicar a sua experiência a fundo. Ao longo do diário (que compõe o romance em si), Roquentin passa a explorar a sua vida de modo metódico, vendo-a sob a perspectiva de uma ausência de justificativa: as situações ordinárias de um homem ordinário a viver em uma cidade ordinária passam apenas a aparência de que sua (e dos demais) condição de homem é dissimulada por ilusões que escondem a verdadeira face da existência — daí a náusea que surge quando o personagem passa a perceber o mundo depois de recusar tais ilusões.

A crise de valores que Roquentin experiencia faz com que ele, ao escrever um diário e se colocar na posição de escritor, consiga organizar as ruínas do mundo — arruinado que é pela má-fé, pela conivência com a negação da liberdade a fim de negar a autodeterminação humana daqueles que se tornaram alheios de suas próprias vidas —, podendo reconstruir o mundo a fim de encontrar uma razão de ser diante da injustificação ontológica da vida. Essa reconstrução, diga-se, passa a se impor como uma tarefa de criação de sentido para o existir do personagem. O diário serve-lhe, portanto, como uma tentativa de esclarecimento de sua própria vida, e o romance passa a se insinuar como um reflexo que tenciona, por meio da experiência de Roquentin, fornecer ao leitor um entendimento sobre sua (do leitor) própria situação, possivelmente pautada no mesmo alheamento do qual o protagonista era vítima e que, aos poucos, pôde compreender melhor: aquele que lê pode, então, aproximar-se, como cúmplice, de Roquentin — ambos a testemunharem os fatos narrados como se estes estivessem se sucedendo no momento mesmo em que foram registrados.

A *náusea* apresenta, como já se afirmou, pontos de contato com o pensamento filosófico e literário sartriano, indicando uma relação não de submissão, mas de cumplicidade com os textos teóricos do autor. O fato de o protagonista ser um historiador, por exemplo, traz à tona a discussão sobre o papel da história enquanto narrativa e, sobretudo, o papel do ser humano em relação a ela. Por esse aspecto, percebe-se que a função da Arte para Sartre consiste em imprimir aos acontecimentos do presente um aspecto de coerência capaz apenas de estruturar momentaneamente o desconexo para, com isso, apreender seu caráter fortuito,

meramente eventual. Nesse sentido, “tanto a reflexão filosófica quanto a experiência fictícia são tributárias do esforço de compreensão desse misto de obscuridade e lucidez que é a consciência empenhada no seu presente” (SILVA, 2004, p. 18). E, ao tomar consciência de seu presente, Roquentin promove uma mudança de perspectiva em sua vida ao perceber sua existência não do frio distanciamento de um historiador que se debruça sobre um evento histórico passado, mas do calor dos momentos que estão a ocorrer, da história pessoal que está a se desenrolar.

Roquentin, ou as personagens Pierre e Mathieu, de nosso *corpus*, por ser liberdade, não é nada além da possibilidade de ser, o que o leva a assumir um livre projeto para sua existência, a partir do qual vinculará seu modo de ser no mundo. Diante da questão “existo para quê?”, cabe unicamente ao próprio homem, ao escolher sua razão de existir, escolher também sua essência. Essa escolha é, então, obrigatória, pois, sendo o homem ontologicamente condenado à liberdade, não lhe é possível não escolher, pois escolher não escolher já é, a seu modo, uma escolha: “o homem não é outra coisa senão o que ele se faz. Tal é o primeiro princípio do existencialismo”¹⁵ (SARTRE, 1958, p. 22).

A liberdade acarreta ao homem um perene exercício de constituição e de significação de si mesmo, exercício que se situa em um horizonte de possibilidades que já existiam quando ele surgiu (sua condição social, o ambiente histórico etc.) e que ele pode aceitar ou recusar. Esse todo, a facticidade da existência, constitui, para o sujeito humano, uma dada situação, diante da qual a sua ação significa, pois, uma reação às condições que permeiam o exercício da liberdade. Portanto, a liberdade para o existencialismo diz respeito ao livre confronto com as adversidades, conflito que somos condenados a aceitar, com o fito de superá-las para a realização de nosso projeto livre de ser — projeto que pressupõe um ser livre. Desse modo, a filosofia da existência leva o homem a assumir aquilo que é (isto é, aquilo que fez e faz de si mesmo), bem como as consequências que disso se seguem, pois não se pode esquecer de que toda escolha livremente tomada acarreta uma responsabilidade. Mas essa responsabilidade pela própria existência não se encerra na individualidade, haja vista essa responsabilidade dizer respeito a todos os homens, a todas as consciências inseridas no presente. É em razão da revelação do caráter sem essência pré-concebida da existência que se faz necessário transformar o absurdo que disso surge em um sentido que a justifique.

Talvez advenha do fato de que, em geral, não nos é simpática a ideia de sermos responsáveis pelo que fazemos ou deixamos de fazer (sendo mais simples esperar que os

¹⁵ “l’homme n’est rien d’autre que ce qu’il se fait. Tel est le premier principe de l’existentialisme” (SARTRE, 1958, p. 22).

outros o façam ou que, ao menos, tracem as linhas básicas que norteiem nossos atos) o fato de que o existencialismo foi visto por muitos como uma doutrina do desespero. Entretanto, como explicitou o próprio Sartre em *O existencialismo é um humanismo*, o compromisso entre homens livres, a conceber uma reciprocidade entre consciências livres, é pautado pela responsabilidade das escolhas que fazemos, algo que nos assegura uma autonomia para autenticamente sermos, sem fugirmos do que é, à primeira vista, angustiante: sermos no sentido de pensarmos e agirmos segundo nossas próprias orientações livres, pois cada uma de nossas ações pressupõe uma concepção de valores e uma projeção de determinados fins, de modo que, por efeito de nossas escolhas e atos, elegemos os valores que defendemos.

Disso se segue que a concepção da liberdade é, para Sartre, uma ideia que orienta, por conseguinte, um projeto ético pautado na reflexão sobre as possibilidades, em um contexto histórico-social contingente, de uma práxis da liberdade, pois o fato de nascermos em dado contexto compromete-nos com ele, e, dentre as possibilidades possíveis, a indiferença e a mentira são opções que podem ser eleitas diante dos problemas de nosso tempo. Nesse caso, ao fugirmos de nossa responsabilidade, mentindo a nós mesmos sobre o que somos e sobre o compromisso que devemos assumir, estaremos diante do que Sartre chamou de “*má-fé*” — que não é idêntica à mentira, pois esta pressupõe que o enganador e o enganado sejam indivíduos distintos —, a supor, esta, uma dissimulação que o homem faz a si mesmo para esconder de si sua liberdade e sua consequente responsabilidade.

Ao viver sua condição histórica (como as personagens Roquentin, Pierre e Mathieu a viveram), o homem se descobre entre sua condição existencial livre, sem essência pré-determinada e a demandar sua própria constituição, e sua condição ética, social, posto que vive com outras consciências que, assim como ele, também são essencialmente livres para agirem e elegerem seus valores. Uma vez que não traz em si determinação alguma, o homem, para-si, ser dos possíveis, é abertura a todas as possibilidades: sem pré-determinações ontológicas, é obrigado a voltar-se para o mundo (para os seres em-si) e para os homens para se completar, em um movimento de transcendência característico dos seres para-si, que nada são senão sua capacidade de se voltar em direção ao mundo. O ser humano, por tal viés, é a sua capacidade de se inventar, é disposição permanente para escolher o que quer chegar a ser. Em suma: o imperativo da liberdade humana complementa-se com a responsabilidade reivindicada por essa liberdade, responsabilidade que diz respeito a toda e qualquer decisão tomada quanto ao mundo e à história. Responsáveis que somos, sem ninguém para culpar senão a nós mesmos caso nosso projeto de ser não se realize — ou, mesmo, se se realizar, pois há responsabilidade também aí —, a isso Sartre dá o nome de “compromisso” ou

“engajamento”, um conceito que é importante quando tratamos da teoria literária do autor. Presente em cada escolha, ato, palavra ou silêncio, é pelo engajamento — que, como vimos, não diz respeito apenas a uma ação de cunho político — que o homem é capaz de afirmar seus valores morais, de tomar consciência de si e de assumir a sua realidade.

Enquanto consciência que é, não há, para o ser humano, qualquer possibilidade de ação que não esteja inserida no mundo, que não se dê em uma situação específica, de modo que o mundo é revelado *pelo* e *para* o “para-si” como um contexto de ação pleno de atos por se realizar. Ora, por não ser o homem mero espectador a contemplar um mundo envolto em questões e problemas que, assim se pensa (ou assim se quer, por má-fé, pensar), não lhe dizem respeito, sua existência é pautada, na verdade, por seu engajamento quanto às questões que seu mundo propõe, dele exigindo respostas. O homem é parte da realidade, ser inserido na concretude histórica, e do centro que é o ser humano surgem ações que podem transformar o mundo — ou mantê-lo como está, segundo o modo como, manifestando sua liberdade, ele escolhe agir ou não.

Se a liberdade do homem não é algo abstrato, mas situado no ambiente sócio-histórico, isso consequentemente acarreta um compromisso, uma responsabilidade, cuja consciência *do* mundo e *no* mundo implica no desvelar de si mesma. O homem não deve dissimular seu engajamento no mundo, devendo, antes, agir a fim de criar-se, pois ele é o que faz de si mesmo; é, também, o que faz daquilo que os outros fizeram dele, pois não podemos esquecer que, seja qual for a situação em que nos encontramos, não estamos sozinhos no mundo, tampouco somos os únicos responsáveis pela existência de tudo o que culturalmente existe (tradições, valores, leis): outras consciências são necessárias à constituição daquilo que somos, do mesmo modo que somos necessários para a constituição dos outros, e nossas escolhas e atos reverberam nos outros tanto quanto as escolhas e atos alheios reverberam em nós. Veremos, a esse respeito, que as personagens dos romances de nosso *corpus* encontram-se divididas entre a má-fé e a autenticidade — ou seja, entre a possibilidade de iludir-se com desculpas que as salvaguardem da responsabilidade inerente às suas escolhas e a admissão da facticidade da existência a partir da aceitação da responsabilidade pela situação humana.

Diante do presente complexo em que o homem se encontra, mistura de problemas metafísicos (em relação à necessária e livre constituição de sua essência, isto é, “tudo o que a realidade humana apreende dela mesma como *tendo sido*”¹⁶ [SARTRE, 1943, p. 70; grifo do autor]) e de problemas históricos (envoltos pela situação com a qual os homens se deparam na

¹⁶ “L’essence, c’est tout ce que la réalité-humaine saisit d’elle-même comme *ayant été*” (SARTRE, 1943, p. 70; grifo do autor).

manifestação de sua liberdade), as questões que são propriamente nossas são aquelas que nosso próprio tempo nos coloca. Ao lado da reflexão filosófica, a literatura, então, enquanto possibilidade de construção de experiências fictícias, oferece-se como um caminho de elucidação do homem e de seus problemas, pois filosofia e literatura são, cada uma à sua maneira, possibilidade de compreensão da consciência engajada em seu presente, pois a historicidade, em Sartre, exige do homem que ele viva conscientemente a sua relatividade histórica e as consequências daí advindas:

Essa consciência que vive a instabilidade do presente e a ansiedade inerente ao futuro leva diretamente ao caráter concreto da historicidade, ao mostrar que a história não é apenas o *meio ambiente* no qual transcorre a vida humana, mas o contexto contraditório das mediações pelas quais e entre as quais se constroem a subjetividade e a intersubjetividade. [...] É nesse contexto que a geração de Sartre redescobre a função da literatura em sua relação com a historicidade (SILVA, 2004, p. 23; grifo do autor).

Embora sofra com as limitações próprias da linguagem e da técnica, bem como com a imprevisibilidade da recepção de sua obra, o escritor, que, como qualquer homem, confronta a sua própria subjetividade com a história, se propõe a ver na própria historicidade a universalidade do homem, isto é, sua liberdade, na busca pela compreensão do que é ser humano. De acordo com essas linhas teóricas norteadoras da filosofia existencialista, podemos, então, compreender o lugar da literatura no pensamento de Sartre, autor que soube aliar pensamento filosófico com produção romanesca e dramatúrgica: o escritor francês concebeu um pensamento teórico que não se queria restrito a considerações de ordem metafísica distantes da experiência real, pois, pautado na tentativa de mudar sua época, Sartre tencionou agir sobre (e não apenas entender) os aspectos basilares da existência, levando a cabo os dizerem de Karl Marx (1998, p. 26) a respeito do ofício dos filósofos, que, por muito tempo, haviam tentado entender o mundo, mas restava-lhes também transformá-lo.

Ao fazer da literatura parte de seu instrumental de pensamento e ação, Sartre voltou-se para a organização de um corpo teórico e estético que pautasse seu fazer literário. Não por acaso, comentou Fredric Jameson que “poucos pensadores contemporâneos [...] combinaram essa sofisticação intelectual com uma sensibilidade propriamente estética; somente Croce e Sartre me vêm à mente” (JAMESON, 1997, p. 23). Essa sensibilidade estética de que fala Jameson levou aos romances e às peças de Sartre um pensamento geral, de orientação marxista, sobre a capacidade de influência das criações artísticas no mundo, sempre pautadas no decurso da historicidade em que se encontram o artista e seus leitores (ou espectadores, no caso do teatro ou do cinema). A lidar tanto com a particularidade das situações como com o

absoluto que é o homem, temos que a literatura sartriana se encontra nesse cruzamento contraditório, a aliar ética e estética, universal e particular, metafísica e história:

Ora, o compromisso entre o homem e a história é de ordem ética; esclarecer esse compromisso, examinando-o nas suas modulações, é igualmente uma tarefa de ordem ética, quer o façamos “no plano abstrato da reflexão filosófica”, quer no nível das “experiências fictícias e concretas que são os romances”. A reflexão filosófica e a experiência fictícia comunicam-se pela própria manutenção de suas diferenças; o abstrato e o concreto se interligam pela passagem interna entre a concretude do universal e a irreducibilidade absoluta do particular (SILVA, 2004, p. 18).

A literatura sartriana, enquanto questionamento sobre a ordem humana, se dá por meio de uma passagem entre o mundo do imaginário, fictício, próprio das manifestações artísticas, e a existência histórica ou o mundo real. Sendo o homem o ser para o qual o seu próprio ser está em questão e constantemente a ser feito, escolhido, significado por si e pelos outros, some-se a isso o fato de que, diante da necessidade de conceber incessantemente a sua própria essência, por não ser possível chegar a uma resposta definitiva sobre si, há, também, o problema de ser impossível uma elaboração definitiva da pergunta quanto à sua existência, posto que não há, por um lado, essência pré-concebida que sirva como alicerce para seus questionamentos, e, por outro lado, que a própria historicidade flui sem deixar que o homem se ancore em algo que lhe dê certezas inabaláveis.

É o fato de ser livre, portanto, que lança o homem na elaboração constante de perguntas e de respostas sobre si e sobre o mundo, e, em face disso, a literatura admite a possibilidade de produzir sentidos a partir da elucidação que os temas literários (o compromisso, a responsabilidade, a má-fé, no caso de *Os dados estão lançados*; a contingência e a gratuidade das coisas, no caso de *A náusea*; a historicidade, a liberdade, no caso de *Com a morte na alma*) propõem e do enfrentamento entre consciências que se abre no momento da leitura: autor e leitor são depositários de suas liberdades e, juntos, fazem surgir a obra que, em seu escopo, apresenta o desvelamento das consciências em jogo e do mundo real que é espelhado no universo do irreal. Disso se segue que não há espaço para a neutralidade diante das questões apresentadas nos romances do autor: ecoam, em cada história narrada, em cada personagem, questionamentos morais que demandam, dos leitores, não a contemplação desinteressada da manifestação artística — a estabelecer o que Antonio Candido (2006, p. 135) chamou de “o conflito entre a inteligência participante e a inteligência contemplativa” —, mas a atenção crítica ao engajamento que se estabelece quando são lidas e exploradas as histórias que, transformando nossa consciência em uma consciência infeliz — a partir do

desvelamento das situações dramáticas e do que elas implicam no âmbito da ética —, exigem-nos uma participação quanto à compreensão do mundo fictício narrado — este, a *recuperar* o mundo real em que se manifestam os problemas que não são alheios aos leitores.

Ao fazer convergir para os mesmos propósitos os recursos conjugados da filosofia e da literatura, Sartre tentou evidenciar as limitações e as possibilidades de indivíduos concretos, homens situados na história, entranhados no cotidiano, por vezes desconfortavelmente lúcidos (caso de Roquentin, Pierre e Mathieu). Não é correto, no entanto, o que dizem alguns críticos da literatura sartriana que a concebem como mero veículo de ilustração de sua filosofia — ou o contrário, a saber, que sua obra filosófica seria tão somente um movimento de conceitualização de suas peças, de seus romances e de seus contos. Há, sim, uma “vizinhança comunicante” (SILVA, 2004, p. 13) que liga literatura e filosofia em se tratando da exposição de determinadas ideias, embora isso se dê por meios e linguagens distintos. Enquanto modos de expressão diferentes, em Sartre a filosofia e a literatura complementam-se em uma “conexão *orgânica*” (MÉSZÁROS, 2012, p. 25; grifo do autor), e é por isso que, como salientamos no início, seria problemático tratar de nosso tema sem abordar, no horizonte de nossa pesquisa, a filosofia do autor. A importância da literatura se coloca, pois, em sua capacidade de descrever mimeticamente a realidade humana tal qual é vivenciada por personagens, indivíduos, seres em situação, isto é, de tratar de temas e contextos no seio das atitudes humanas, construindo, pela ficção, um espelhamento dos problemas do homem, já que a filosofia, pelo seu tratamento teórico-conceitual, não é capaz de descrever a realidade humana dos indivíduos e suas particularidades contextualizadas, cujos parâmetros e variáveis dificilmente são captados pela linguagem filosófica.

Ainda que possa (e, mesmo, deva, como quer o marxismo) aproximar-se da concretude histórica, a filosofia depende do tratamento do universal, e é por essa contradição que é assegurado o valor de ambos os modos de expressão, seja a literatura, seja a filosofia, cada um a complementar, de acordo com uma perspectiva diferente e de maneiras distintas, aspectos da realidade humana que, para Sartre, precisam ser evidenciados com o intento de reconhecer as problemáticas humanas e colocá-las no centro dos debates. A criação literária permite que o autor crie, a partir da realidade, um mundo fictício que, se bem concebido, permite ao leitor o contato com experiências imaginárias próximas às experiências vividas, e, tendo sua liberdade exigida, ao aceitar “embarcar” no proposto pelo autor, o leitor pode, então, entrar em contato com perspectivas e sensações que nenhum trabalho técnico (filosófico) pode substituir:

essa reunião, em um mesmo homem, de um filósofo e de um literato similarmente excelentes vem também da possibilidade que lhe ofereceu a filosofia e a literatura de se reunir nele. [...] A verdade é que as obras de ficção são cada vez mais assediadas por objetivos teóricos e que as obras teóricas são cada vez mais um apelo aos problemas que exigem uma expressão concreta. Existencialistas ou não, poetas, romancistas e filósofos buscam experiências e pesquisas semelhantes, eles estão engajados de uma maneira parecida no mesmo drama ao qual eles têm que dar uma imagem ou procurar o sentido¹⁷ (BLANCHOT, 1949, p. 191-192).

Em resumo, para Sartre a filosofia é capaz de descrever conceitualmente o homem, mas, com isso, perde a capacidade de retratar o que o homem é e faz (papel próprio da literatura), e a literatura, por sua vez, apesar de não trabalhar do mesmo modo com conceitualizações, é capaz de retratar o homem em seu contexto, e a experiência histórica (que, na realidade, é apresentada em fragmentos), de maneira totalizadora: “é uma verdade que se torna, que se organiza minuciosamente, é toda uma existência humana que passa do abstrato ao concreto, da miséria à riqueza, do universal ao singular, da objetividade anônima à subjetividade”¹⁸ (SARTRE, 1964b, p. 44). Como nem a filosofia nem a literatura são capazes de conceitualizar e de retratar ao mesmo tempo, é por essa insuficiência que Sartre aliou os discursos em função de um “pretexto” maior, que é propriamente o homem.

A comunicação frutífera entre filosofia e literatura permite que Sartre trabalhe uma temática — como a da contingência, no caso d’*A náusea*, ou a da liberdade, na trilogia *Os caminhos da liberdade* — a partir de duas perspectivas, havendo uma complementação de discursos a partir da qual o que a filosofia é incapaz de explicitar a literatura o faz, e vice-versa. Tem-se, pois, uma “perturbação” das fronteiras entre literatura e filosofia ao serem combinados romance e ensaio, produzindo um texto híbrido que apresenta valor literário ao contemplar, via texto ficcional, a ambiguidade e a subjetividade. Ademais, esse hibridismo comporta valor crítico à medida que traz aspectos do pensamento literário sartriano que podem ser avaliados enquanto manifestações estéticas da teoria literária do autor, abrindo espaço para sua confirmação ou sua contradição. A distinção primordial entre os dois gêneros está, nas palavras de Sartre, ligada à questão da univocidade:

¹⁷ “cette rencontre en un même homme d’un philosophe et d’un littérateur pareillement excellents vient aussi de la possibilité que lui ont offerte philosophie et littérature de se rencontrer en lui. [...] C’est qu’en vérité : les œuvres de fiction sont de plus en plus assiégées par des visées théoriques et que les œuvres théoriques sont de plus en plus un appel à des problèmes qui exigent une expression concrète. Existentialistes ou non, poètes, romanciers et philosophes poursuivent des expériences et des recherches analogues, ils sont engagés d’une manière semblable dans le même drame dont ils ont à donner une image ou à rechercher le sens” (BLANCHOT, 1949, p. 191-192).

¹⁸ “c’est une vérité qui devient, qui s’organise minutieusement, c’est toute une existence humaine qui passe de l’abstrait au concret, de la misère à la richesse, de l’universel au singulier, de l’objectivité anonyme à la subjectivité” (SARTRE, 1964b, p. 44).

O que distingue a literatura da comunicação científica, por exemplo, é que a literatura não é unívoca [...]. É a diferença dos objetos: em filosofia, cada frase não deve ter senão um sentido. O trabalho que eu fiz em *As palavras*, por exemplo, tentando dar a cada frase sentidos múltiplos e superpostos, seria mau trabalho em filosofia [...]. Em literatura [...] nada do que eu digo está plenamente expresso pelo que eu digo¹⁹ (SARTRE, 1976, p. 137).

Coloca-se, aqui, o problema do controle do sentido, que, se por um lado é exigência do discurso filosófico, por outro lado deixa, sob certo ângulo, de ser problema para a literatura: a ambiguidade do literário, aberto a múltiplas interpretações, prescinde do ideal de controle absoluto do sentido pelo escritor. Contrapondo-se a essa ideia, Theodor Adorno compreendeu que o escritor, ainda que se queira e se entenda livre, não pode escapar do fato de que uma obra se liga profundamente aos motivos pessoais e sociais que o levaram a escrever — ainda que elas sejam desimportantes para a história narrada —, sendo que negar esse fato em favor da imparcialidade irrestrita da narração é uma tarefa impraticável. A par da visão de Adorno, contrária à sartriana, o leitor (dado contextual) se depara com um personagem (dado textual), sendo dois habitantes de uma realidade similar, mas o ser literário do protagonista não necessariamente afeta ou compromete o ser ontológico do leitor. Ao menos, nada indica que o leitor seja exatamente atingido pela subjetividade de Mathieu, Pierre ou Roquentin: entre ambos há um abismo que pode ser ligado por uma ponte comunicativa, mas sua construção já não fica mais a critério, e em poder, do escritor. Além disso, o escritor tampouco pode fugir do confronto inevitável que terá com as exigências objetivas de sua obra, e,

frente a essas exigências, seu propósito reduz-se a mero propósito. A questão sartreana “por que escrever?” e sua orientação para uma “escolha mais profunda” é falha, porque, para o escritor, o produto literário, as motivações do autor são irrelevantes. Sartre não se distancia muito, em suas ponderações, da ideia de que o nível das obras [...] eleva-se quanto menos elas fiquem presas à pessoa empírica que as produz (ADORNO, 1991, p. 55).

Para Sartre, a criação artística se pauta no estreitamento de relações, na introdução de uma ordem passível de ser captada onde, antes, parecia não haver nenhuma. Obviamente, essa tarefa não é operação fundante apenas da literatura, mas, também, de qualquer discurso que se vincule a determinado campo de conhecimento. A diferença, aí, é que o escritor opera o trabalho de revelar o mundo com os recursos literários que tem em mãos, trazendo ao leitor a tarefa de reconsiderar os sentidos apresentados, não perdendo de vista que, de acordo com a

¹⁹ “Ce qui distingue la littérature de la communication scientifique, par exemple, c’est qu’elle n’est pas univoque [...]. C’est la différence des objets : en philosophie, chaque phrase ne doit avoir qu’un sens. Le travail que j’ai fait sur *Les Mots*, par exemple, en essayant de donner à chaque phrase des sens multiples et superposés, serait du mauvais travail en philosophie [...]. En littérature [...] rien de ce que je dis n’est totalement exprimé par ce que je dis” (SARTRE, 1976, p. 137).

filosofia sartriana, não é possível colocar objetos pertencentes ao imaginário (a obra literária) no lugar dos objetos concretos existentes, pois estes se situam fora do homem, e não dentro dele. Há, também, a tarefa de ultrapassar tal mundo, o real, a partir da interação entre o leitor e o protagonista, entre o leitor e a história narrada, dando sentido a esta não apenas no interior da narração, mas, sobretudo, além dela, de maneira que o romance se coloca como possibilidade de fazer reconhecíveis e compreensíveis as situações, possibilitando, pela reflexão transcendente operada, que o leitor não se deixe subjugar por nenhuma perspectiva que seja estranha a seu mundo, não se submeta apenas ao que o escritor registra — condição de pensamento que, novamente considerando Adorno, por não ser uma imposição, não traz em si a certeza de sua consumação.

Projetando um compromisso do escritor com um realismo enquanto valor literário — ainda que se possa, como provocação, apontar que “o realismo exagerado é irrealista” (ADORNO, 1970, p. 281) —, Sartre considera que a literatura capacita os homens a construírem a mediação necessária entre os homens para que seja possível a tomada de consciência de uma situação alienante e conformista. Haveria, então, a necessidade de suspender o fluxo da vida ordinária, abrindo-se, com isso, a possibilidade de que a reflexão crítica sobre essa vida se produza, tendo a literatura o papel de apresentar, pela situação vivenciada por um protagonista (Roquentin, do romance *A náusea*, é o caso mais claro), a descrição das etapas pelas quais ele passa, concebendo-a como um *continuum*, com começo, meio e fim — o que oferece ao leitor um panorama em que se inserem os problemas, o contexto, as motivações e as ações de alguém que incorpora uma experiência capaz de lhe fornecer, pelo viés existencial, a compreensão da vida e de suas questões inerentes.

O leitor não deve, pois, desaparecer diante do objeto estético, mas aparecer, ser colocado em evidência, mesmo porque é ele o centro da problemática. Desse modo, compreender a existência humana — ainda que às expensas de uma consciência em crise —, não seria mera assimilação de um dado, mas um comprometimento. Obviamente, o leitor detém a liberdade de acolher ou recusar as veredas interpretativas apontadas pelo autor; a rejeição pode, inclusive, ser um caminho para uma vertente mais fértil de interação textual, posto que impede o encerramento, num sentido estático fixado *a priori*, das variadas possibilidades de leitura presentes no texto literário. Como observa Jacques Deguy, “Sartre teve o grande mérito de ligar criação e recepção, de refletir sobre o circuito da comunicação literária, de considerar um gênero como um horizonte de expectativa para o público”²⁰

²⁰ “Sartre eut le grand mérite de lier ainsi création et réception, de réfléchir sur le circuit de la communication littéraire, de considérer un genre comme un horizon d’attente de la part du public” (DEGUY, 2010, p. 15).

(DEGUY, 2010, p. 15). Em virtude desse ponto de vista, o autor nunca conta e esclarece tudo o que poderia contar e esclarecer, posto que cabe ao leitor a tarefa de preencher as lacunas que ficam propositalmente à mostra: diante do discurso *com* o qual e *no* qual Sartre manifesta e racionaliza ideias filosóficas de acordo com sua teoria literária, o leitor pode, também, encontrar um discurso que se esconde sob as estratégias argumentativas explicitamente usadas, completando as brechas que se abrem ou criando novas lacunas nas quais poderá participar como construtor do sentido da narrativa.

É interessante averiguar que tais lacunas que pedem a participação do leitor são, concomitantemente, característica positiva e negativa da narrativa. Isso porque, ao pretender garantir a virtude da liberdade do leitor, e ao abrir brechas na história narrada, o autor acaba por permitir, apesar de contrariamente à sua vontade, que sua obra se torne cada vez mais indefinida. Some-se a isso que, como Lukács apontou, dar ao leitor a liberdade de completar as lacunas propositais da obra, a fim de colaborar no sentido da narrativa, obriga esse leitor, enquanto indivíduo — isto é, um ser concreto que perfaz um todo a partir de características próprias e particulares —, a “criar um mundo completo com a sua experiência vivida e manter essa criação em equilíbrio” (LUKÁCS, 1965, p. 93). Com isso, mesmo que Sartre objetive fazer de seu leitor um indivíduo livre e consciente de sua liberdade, oculta o fato de que ele, o leitor, indivíduo que é, “reduz-se a não ser senão um instrumento cuja situação central depende exclusivamente da sua aptidão para revelar uma certa problemática do mundo” (LUKÁCS, 1965, p. 93).

UNIDADE II
A TEORIA LITERÁRIA SARTRIANA

3 Que é escrever?

Após conferirmos algumas das noções básicas da filosofia existencialista de Sartre e, com isso, entendermos como os ditames filosóficos do autor se articulam com sua literatura, trataremos, a partir de agora, de sua teoria literária. Veremos que as interrogações feitas sobre a literatura não apenas esclarecem os aspectos teóricos envolvidos no fenômeno literário, mas, também, evidenciam a visão de mundo do autor, sua perspectiva sobre o homem e a sociedade, seus apontamentos sobre a importância da narrativa, do espelhamento crítico de que se serve a comunicação literária, da imaginação — que, enquanto consciência intencional, revela, segundo o autor, o ser mesmo do homem, visto que apenas uma consciência livre é capaz de se evadir da realidade, de negá-la para, assim, visar algo não real, de modo que uma consciência que imagina é necessariamente livre —, pois os pensamentos de Sartre a respeito da arte literária, apesar de conterem muitos pontos de tensão, são uma tentativa necessária para compreender o homem, afirmar sua liberdade e sua responsabilidade no mundo, bem como seu relacionamento com a cultura humana e suas potencialidades de sentido, afinal

a escrita não pode ser crítica sem colocar em questão o todo nela: é seu conteúdo. A aventura da escrita em cada escritor coloca em causa os homens. Aqueles que leem e aqueles que não leem. Uma frase *qualquer* — desde que o escritor tenha talento — fosse ela sobre a floresta virgem, coloca tudo o que temos feito em questão e coloca a questão de *uma* legitimidade (pouco importa qual, trata-se sempre de um poder humano)²¹ (SARTRE, 1972b, p. 31-32; grifos do autor).

Como já evidenciamos, é no ensaio *Que é a literatura?* que encontramos uma exposição mais extensa e aprofundada sobre o pensamento literário de Sartre. Por esse motivo, faremos uma leitura exploratória detalhada do ensaio, no qual três questões gerais são tratadas pelo autor: que é escrever, por que escrever e para quem se escreve. Ao considerarmos as três interrogações — não apenas segundo o ensaio, mas também com a ajuda de outros textos do autor (como *Présentation de temps modernes* e *La nationalisation de la littérature*) —, poderemos chegar a uma resposta do que Sartre entende por literatura, um assunto que, malgrado o que desejava o autor, ficava em segundo plano diante das suas

²¹ “L’écriture ne peut être critique sans mettre en question le tout en elle : c’est son contenu. L’aventure de l’écriture en chaque écrivain met en cause les hommes. Ceux qui lisent et ceux qui ne lisent pas. Une phrase *quelconque* – pourvu que l’écrivain ait du talent – fût-elle sur la forêt vierge, met tout ce que nous avons fait en question et pose la question d’une légitimité (peu importe laquelle, il s’agit toujours d’un pouvoir humain)” (SARTRE, 1972, p. 31-32; grifos do autor).

sempre discutidas ideias filosóficas: “isso me agrada porque quase nunca me falam disso [da literatura]. A filosofia, ao contrário...”²² (SARTRE, 1972b, p. 9).

Que é a literatura?, escrito e publicado em várias partes na revista *Les temps modernes*, em 1947, reunidas e publicadas em livro em 1948, é, antes, “um ensaio amplo, não um tratado articulado de estética. As ideias sobre a escrita, o estilo, a leitura, a relação entre o escritor e o leitor, a relação entre o escritor e a sociedade, aparecem expostas um tanto desordenadamente, uma atrás da outra, como na ordem que segue uma reflexão individual e livre”²³ (ROJAS, 2005, p. 166-167) — que manteremos, contudo. O ensaio foi resultado do esforço de Sartre em conceber uma resposta àqueles que o acusavam de “assassinar” a literatura por tratá-la como elemento meramente exemplificador de sua filosofia ou de seu pensamento político, de desvalorizar as outras artes em prol da prosa. Tais críticas podem ter algo de verdadeiro se nos lembrarmos de que o autor trouxe para seus textos literários as suas ideias filosóficas, porém, como evidenciamos anteriormente, isso não significa que exista aí uma necessária submissão da literatura à filosofia, sendo aquela reduzida a um meio de exposição de ideias sem nada mais a oferecer. Procede, também, a crítica feita quanto à desvalorização das outras artes, pois Sartre, explicitamente, afirma ser a prosa — isto é, o romance — o exercício artístico por excelência, entendendo as outras artes como “menores” quanto às suas possibilidades de engajamento — uma posição reducionista que, não sem motivo, apresenta problemas. Essas leituras surgiram, segundo Sartre, por causa da má compreensão de alguns dos conceitos empregados pelo autor, sobretudo o de “engajamento”, que teve grande repercussão na França porque nela, segundo Theodor Adorno,

domina esteticamente, de modo aberto ou oculto, o princípio de *l'art pour l'art*, conjurado com tendências acadêmicas e reacionárias. Isso explica a revolta adversária. Mesmo obras extremamente vanguardistas têm na França um toque do decorativo agradável. Por isso o apelo de existência e engajamento soou lá como revolucionário (ADORNO, 1991, p. 68).

Não por acaso, é exatamente o engajamento o primeiro ponto tratado por Sartre, logo no prefácio, ao questionar que motivos haveria para também engajar outras artes (pintura, escultura, música) do mesmo modo que defendia o engajamento da literatura (e, mais precisamente, da prosa), um engajamento que não deve ser entendido apenas com um sentido

²² “Cela m’amuse parce qu’on ne m’en parle presque jamais. La philosophie, au contraire...” (SARTRE, 1972, p. 9).

²³ “un ensayo largo, no un tratado articulado de estética. Las ideas sobre la escritura, el estilo, la lectura, la relación entre el escritor y el lector, la relación entre el escritor y la sociedad, aparecen expuestas un tanto desordenadamente, una detrás de otra, como en el orden que sigue una reflexión individual y libre” (ROJAS, 2005, p. 166-167).

puramente político (no mesmo sentido de engajar-se em um partido político), mas, sobretudo, como uma participação do escritor em respeito à discussão das questões impostas por seu meio social — que, no caso de Sartre, referiam-se ao constrangimento moral das guerras, das ideologias totalitárias, das religiões fundamentalistas, das políticas de exceção.

Para iniciar sua explicação, argumenta Sartre que, apesar de que “as artes de uma mesma época se influenciam mutuamente e são condicionadas pelos mesmos fatores sociais”²⁴ (SARTRE, 1948, p. 59), não é correto esperar que uma teoria literária seja aplicável também à música ou à pintura. Essa expectativa decorreria de um paralelismo mal concebido entre as artes, algo incoerente porque “não é apenas a forma que diferencia, mas também a matéria”²⁵ (SARTRE, 1948, p. 60), afinal trabalhar com cores, com sons, com formas ou com palavras são coisas distintas, e a maior diferença diz respeito ao fato de que, por um lado, as cores, as notas musicais, as formas não remetem a nada que lhes seja exterior, ou seja, não representam algo diferente delas mesmas, enquanto que, por outro lado, ao usar a palavra para nomear algo, o signo linguístico remete a um significado, a um objeto do mundo exterior ao signo, designando, indicando objetos antes de ser, ele próprio, um objeto.

Cores, sons e formas não seguem o mesmo estatuto da linguagem verbal, pois uma sinfonia, uma escultura ou um quadro, segundo Sartre, nada designam senão eles mesmos, além do que sua própria materialidade não pode ser “dita” de várias maneiras como é possível fazer com uma ideia: um escritor pode escrever diversas frases que digam respeito à angústia, ao amor, mas um quadro como *O grito* é o que é, seu significado é o que nos aparece em sua materialidade. Como esclarece Sartre no ensaio *L’artiste et sa conscience*, ao tratar da música, esta “é uma arte *não significante*. Os espíritos que pensam sem rigor gostam de falar de ‘linguagem musical’. Mas nós sabemos bem que a ‘frase musical’ não designa nenhum objeto: ela é objeto por ela mesma”²⁶ (SARTRE, 1964b, p. 26-27 ; grifo do autor). No caso de um quadro como o “Trigal com corvos”, de Vincent van Gogh, o tom de verde no caminho que corta o trigal não reenvia a nada senão ao próprio verde enquanto coisa, cor, textura: “são coisas, elas existem por elas mesmas”²⁷ (SARTRE, 1948, p. 60). No entanto, Sartre faz a ressalva de que, no caso acima, ao verde do quadro podemos atribuir o valor de signo (aceitá-lo, por exemplo, como signo de esperança, de prosperidade etc., ou aceitar *A marsehesa*

²⁴ “les arts d’une même époque s’influencent mutuellement et sont conditionnés par les mêmes facteurs sociaux” (SARTRE, 1948, p. 59).

²⁵ “ce n’est pas seulement la forme qui différencie, mais aussi la matière” (SARTRE, 1948, p. 60).

²⁶ “la musique est un art *non signifiant*. Des esprits qui pensent sans rigueur se sont plu à parler de « langage musical ». Mais nous savons bien que la « phrase musicale » ne désigne aucun objet : elle est objet par elle-même” (SARTRE, 1964b, p. 26-27 ; grifo do autor).

²⁷ “ce sont des choses, elles existent par elles-mêmes” (SARTRE, 1948, p. 60).

como signo de bravura e patriotismo), desde que se confira ao objeto artístico, *por convenção*, tal valor, mas nesse caso, segundo ele, deixamos de enxergar a própria coisa.

Usando um exemplo dado pelo autor, as rosas podem significar amor ou fidelidade, mas isso ocorre porque “eu parei de vê-las como rosas: meu olhar as atravessa para visar para além delas essa virtude abstrata; eu as esqueço, eu não tomo sua profusão espumante, seu doce perfume estagnado; eu nem mesmo as percebo”²⁸ (SARTRE, 1948, p. 60). Para o artista, a cor e o aroma das rosas, o tom de verde usado no caminho do trigo, o som que um violino produz são coisas, e a diferença entre as artes não significantes e a arte significativa que é a prosa está no fato de que trabalhar com cores, formas ou sons é trabalhar com coisas, não com signos. É a cor-objeto, o som-objeto, que o artista leva para sua tela, para sua música. O pintor não quer traçar signos sobre sua tela, mas criar uma coisa, “e se ele junta o vermelho, o amarelo e o verde, não há nenhuma razão para que essa reunião possua uma significação definível, isto é, refira-se a outro objeto”²⁹ (SARTRE, 1948, p. 61). Certamente, a junção de certas cores tem motivações, pois o pintor escolhe determinada cor, determinado tom por algum motivo, mas ainda assim elas não exprimem sua angústia ou sua alegria:

o rasgo amarelo do céu acima do Gólgota, Tintoretto não o escolheu para *significar* angústia, nem para *provocá-la*; ela é angústia e céu amarelo ao mesmo tempo. Não céu de angústia ou céu angustiado; é uma angústia feita coisa, uma angústia que se transformou em rasgo amarelo do céu e que, portanto, está submersa, arrastada pelas qualidades próprias das coisas, por sua impermeabilidade, por sua extensão, por sua permanência cega, por sua exterioridade e essa infinidade de relações que elas têm com as outras coisas³⁰ (SARTRE, 1948, p. 61; grifos do autor).

Ao usar o amarelo, Tintoretto não quis significar a angústia, mas fazer dela o sentido próprio de seu quadro. Não é fora, mas no quadro mesmo, ou na música mesma, ou na escultura mesma, que se deveria procurar seu sentido, pois, enquanto arte não significativa, o objeto se basta. Não se pode negar que haja um radicalismo na posição teórica de Sartre ao afirmar que, nas artes não significantes, como a pintura e a música, há um esvaziamento de significação dessas formas de expressão. Basta-nos lembrar, por exemplo, da melodia da

²⁸ “j’ai cessé de les voir comme roses : mon regard les traverse pour viser au-delà d’elles cette vertu abstraite; je les oublie, je ne prends pas garde à leur foisonnement mousseux, à leur doux parfum croupi ; je ne les ai pas même perçues. Cela veut dire que je ne me suis pas comporté en artiste” (SARTRE, 1948, p. 60).

²⁹ “et s’il met ensemble du rouge, du jaune et du vert, il n’y a aucune raison pour que leur assemblage possède une signification définissable, c’est-à-dire renvoie nommément à un autre objet” (SARTRE, 1948, p. 61).

³⁰ “Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l’a pas choisie pour *signifier* l’angoisse, ni non plus *la provoquer* ; elle est angoisse, et ciel jaune en même temps. Non pas ciel d’angoisse, ni ciel angoissé ; c’est une angoisse faite chose, une angoisse qui a tourné en déchirure jaune du ciel et qui, du coup, est submergée, empâtée par les qualités propres des choses, par leur imperméabilité, par leur extension, leur permanence aveugle, leur extériorité et cette infinité de relations qu’elles entretiennent avec les autres choses” (SARTRE, 1948, p. 61; grifos do autor).

Overture 1812, de Piotr Tchaikovski, resposta ao fracasso da invasão do solo russo pelo exército napoleônico, na qual uma breve linha melódica alude à *Marselhesa* em meio à imponente massa sonora sob o tiro de canhões, exigindo certo conhecimento do ouvinte para compreender a alusão feita, de modo que, diferentemente do que o autor afirma, se quisermos compreender o alcance crítico da *Overture 1812*, a música apenas não basta. Some-se a isso que, em geral, para a justa compreensão de um quadro ou de uma sinfonia exige-se um conhecimento da história das artes plásticas, da história da música, do contexto em que se inserem certas obras, que são, por vezes, respostas a outras manifestações de seu campo. Ademais, no universo das letras, um contraexemplo à posição de Sartre pode ser encontrado no *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, e sua posição crítica a respeito da ditadura militar no Brasil; em *Rosa de Hiroshima*, de Vinícius de Moraes, e seu conteúdo manifestamente crítico a respeito dos efeitos da energia atômica para fins bélicos; ou, ainda — a comprovar a existência do fenômeno já no período romântico —, n’*O navio negreiro*, de Castro Alves, crítica veemente à submissão desumana dos negros africanos trasladados ao Brasil escravista.

Essa e outras ideias de Sartre, embora sejam de um reducionismo perigoso — resultante, talvez, das pressões de uma época que demandava certa urgência e radicalidade no tratamento dos problemas humanos (o que é necessário aceitar para uma possível explicação, embora não seja, por si só, uma explicação suficiente), ante a experiência trágica da Segunda Guerra Mundial e, com ela, a ocupação nazista da França sob o governo de Vichy (que veremos, a propósito, nos dois livros de nosso *corpus*) —, cristalizaram-se em obras nas quais reverberou o espectro de um desamparo social, político, ontológico que pesou sobre o homem, trazendo-lhe, não obstante, sua dose inalienável de responsabilidade: “o exílio, o cativo, sobretudo a morte que se mascarou habilmente nas épocas felizes, fizemos deles objetos perpétuos de nossas preocupações, nós aprendemos que não são acidentes verdadeiros, nem mesmo ameaças constantes, mas exteriores: era necessário aí ver nosso *quinhão*, nosso destino, a fonte profunda de nossa realidade de homem”³¹ (SARTRE, 1949, p. 12; grifo do autor).

O radicalismo que vemos em algumas das ideias de Sartre, ao defender uma função utilitária da literatura, função que as outras artes não seriam capazes de, segundo a sua visão, realizar, foi concebido como uma tentativa de lidar com o passado negativo herdado e com o

³¹ “L’exil, la captivité, la mort surtout que l’on masque habilement dans les époques heureuses, nous en faisons les objets perpétuels de nos soucis, nous apprenons que ce ne sont pas des accidents évitables, ni même des menaces constantes mais extérieures : il fallait y voir notre *lot*, notre destin, la source profonde de notre réalité d’homme” (SARTRE, 1949, p. 12; grifo do autor).

presente: com o passado para que se garantisse que o presente não o repetisse, e com o presente para que o futuro não o espelhasse. Isso, contudo, não desculpa a posição então inflexível de Sartre a despir outras manifestações artísticas, que não fossem a prosa, de qualquer efeito em seus espectadores e ouvintes. Ampliando as discussões em um momento histórico no qual se tolerava tudo, até mesmo a intolerância (se tivermos em mente as correntes totalitárias, de esquerda ou de direita), Sartre entendeu a literatura engajada, e apenas ela, como uma manifestação artística de função moral, de modo que não faria sentido, por conseguinte, exigir do pintor, do escultor, do músico, que se engajem, já que, se aceita a perspectiva sartriana em seu radicalismo, tais artistas não poderiam pintar significações ou colocá-las em uma melodia ou em uma escultura. Em *L'artiste et sa conscience*, Sartre complementa a explicação do que entende por “significação” e contrasta esse conceito com o de “sentido”:

Sempre distingi, com efeito, o sentido da significação. Parece-me que um objeto é significante enquanto se visa, através dele, outro objeto. Nesse caso o espírito não presta atenção no signo [...]. O sentido, pelo contrário, não se distingue do objeto mesmo e é tão manifesto que damos mais atenção à coisa que o habita. Eu diria que um objeto tem um *sens* quando ele é a encarnação de uma realidade que o ultrapassa, mas que não se pode apreender fora dele, e que sua infinitude não permite expressar adequadamente por nenhum sistema de signos³² (SARTRE, 1964b, p. 29-30; grifo do autor).

Assim, enquanto Sartre entende que a arte significante se expressa pela palavra e é plena de significação, referindo-se sempre a outra coisa que não ela mesma (sendo um meio, não um fim), as artes não significantes têm seu sentido encontrado nelas mesmas — apesar de que, ressaltemos, mesmo nas outras artes não verbais e na própria poesia — entendida, aqui, como a escrita em versos na qual o trabalho formal estabelece-se como primeira (e, por vezes, única) preocupação do artista —, o receptor da mensagem artística, não raro, é exigido tanto (senão mais, dado o trabalho cerrado de concepção de textos que, por natureza, possuem grande densidade semântica) quanto o leitor da prosa é exigido. Poderíamos, com a poesia, considerar as palavras como coisas em vez de vê-las como signos, isto é, poderíamos aceitá-las em sua musicalidade (como quiseram os simbolistas), em sua materialidade (como quiseram os concretistas), e, nesse caso, Sartre ressalta que é o escritor (leia-se prosador)

³² “J’ai toujours distingué, en effet, le sens de la signification. Il me paraît qu’un objet est signifiant lorsqu’on vise à travers lui un autre objet. En ce cas l’esprit ne prête pas attention au signe lui-même [...]. Le sens, par contre, ne se distingue pas de l’objet même et il est d’autant plus manifeste que nous donnons plus d’attention à la chose qu’il habite. Je dirai qu’un objet a un *sens* quand il est l’incarnation d’une réalité qui le dépasse mais qu’on ne peut saisir en dehors de lui et que son infinité ne permet d’exprimer adéquatement par aucun système de signes” (SARTRE, 1964b, p. 29-30; grifo do autor).

quem lida com significações, não o artista (leia-se poeta), havendo uma distinção importante que o autor aponta: “o império dos signos é a prosa; a poesia está ao lado da pintura, da escultura, da música”³³ (SARTRE, 1948, p. 63). Para problematizar a questão, assevera Adorno que

Seu [de Sartre] conceito de *engagement* ele reserva à literatura, por sua essência conceitual: “o escritor... lida com significações”. Certo, mas não unicamente. Nenhuma palavra que é inserida numa obra literária desvincula-se completamente das significações que possui no discurso significativo, mas também em obra alguma, nem mesmo no romance tradicional, essa significação conserva inalterada aquela mesma que a palavra tinha fora do texto (ADORNO, 1991, p. 52).

Para Sartre, essa separação entre a prosa e a poesia não deve ser entendida, todavia, como uma tentativa de depreciação da poesia e das outras artes, pois se trata de uma tentativa (muitas vezes simplista) de estabelecer os traços específicos de cada manifestação artística (qual diz respeito à busca pela beleza, qual diz respeito ao engajamento) para apontar que, diante das diferenças entre as artes, deve-se esperar coisas distintas de cada uma, deve-se considerar o âmbito em que cada uma pode atuar. Afirme-se, além disso, que as considerações feitas sobre prosa e poesia dizem respeito a situações ideais, e sobre isso esclarece Sartre, em nota de rodapé, que “escusado dizer que, em toda poesia, uma certa forma de prosa, isto é, de acontecimento, está presente; e reciprocamente a prosa a mais seca sempre contém um pouco de poesia”³⁴; aliás, “não haveria necessidade de concluir, todavia, que se pode passar da poesia à prosa por uma série contínua de formas intermediárias”³⁵ (SARTRE, 1948, p. 70).

Apesar de afeito a binarismos e a generalizações, prossegue o autor a explicar que, enquanto na prosa temos a ação, a exterioridade, na poesia encontramos a interioridade. É próprio da prosa ser engajada, pois ela, segundo o escritor francês, se dirige a outrem, e é também próprio da prosa, por esse movimento de exterioridade, ser comunicação: o poeta não se encontra na esfera da linguagem utilitária, pois se coloca aquém das palavras, não além delas, isto é, ele as considera como coisas, do mesmo modo que o pintor a respeito das cores e o músico a respeito dos sons. Como esclarece Sartre no ensaio *L'écrivain et sa langue*, “na prosa, há reciprocidade; na poesia, penso que o outro serve unicamente como revelador. Creio que o projeto poético não implica a comunicação no mesmo grau, que na poesia o leitor é

³³ “l’empire des signes, c’est la prose; la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique” (SARTRE, 1948, p. 63).

³⁴ “Il va de soi que, dans toute poésie, une certaine forme de prose, c’est-à-dire de réussite, est présente ; et réciproquement la prose la plus sèche renferme toujours un peu de poésie” (SARTRE, 1948, p. 70).

³⁵ “Il n’en faudrait pas conclure, toutefois, qu’on peut passer de la poésie à la prose par une série continue de formes intermédiaires” (SARTRE, 1948, p. 70).

essencialmente minha testemunha”³⁶ (SARTRE, 1972b, p. 58) — testemunha, não cúmplice, como teremos na prosa, pois esta não deve lidar com a passividade do leitor, mas, sim, com sua permanente liberdade.

Embora as artes não significantes, como vimos, não digam respeito a algo externo a elas, é nelas, contudo, que as paixões do artista se misturam às cores, aos sons, às formas que escolhe para sua obra, e, desse modo, ele cria um modo específico de apresentar um objeto que se pode chamar de belo. Mas a beleza a que alude Sartre não é a beleza clássica, proporcional, equilibrada, como a que se encontra nas esculturas gregas e nos pintores renascentistas: é, antes, uma beleza que pode estar nos corpos desfigurados de Francisco de Goya, nas esculturas de Alberto Giacometti, pois a beleza, segundo a define o autor, própria das artes que buscam seu objeto nelas mesmas, “é uma unificação totalizadora que dá, através dessa totalização, o espectro de uma totalidade que jamais é atingida” (SARTRE apud SOUZA, 2008, p. 32). De acordo com isso, a beleza é própria das artes não significantes pois, ao tratar do som, das cores, das formas como coisas (nas quais estaria o sentido da obra), o artista centra a sua atenção na busca da beleza — e, por isso, tais artes são propriamente estéticas. Por outro lado, na arte significativa, se houver beleza, esta virá, para Sartre, “por acréscimo”: apesar de não ser, obviamente, proibido o belo na prosa, não é ele que deve ser buscado em primeiro lugar, já que a preocupação está não na beleza, mas na significação das palavras, na referência a algo, posto que o escritor, como defende o autor, preocupa-se antes em significar do que em tornar belo o signo. Nada impede, contudo, que se busque a comunicação de ideias e sentimentos por meio do trabalho propriamente formal a resultar em um objeto belo — o que todo bom poema é capaz de comprovar e que, aliás, em se tratando do âmbito da arte, é condição necessária para que um objeto seja considerado artístico.

Sartre defende, portanto, não a negação pura e simples do plano formal, mas o cuidado com os assuntos escolhidos pelo artista e que serão comunicados por meio da obra que ele conceberá como meio para tal. Entretanto, como ficará evidente na análise de *Os dados estão lançados*, encontramos alguns elementos artificializados — como o caráter sem fissuras do protagonista, que se quer livre e dono de si, mas que se mostra uma personagem plana a agir de acordo com o que se espera dela — a demonstrarem uma preocupação radical do autor em ampliar a importância do plano do conteúdo em detrimento do plano formal (subordinando, por assim dizer, a forma ao conteúdo), que, embora não seja completamente descartado, fica

³⁶ “Dans la prose, il y a réciprocité ; dans la poésie, je pense que l’autre sert uniquement de révélateur. Je crois que le projet poétique n’implique pas la communication au même degré, que dans la poésie le lecteur est essentiellement mon témoin” (SARTRE, 1972, p. 58).

em segundo plano, havendo, aqui, o risco de transformar seus romances e peças mais em textos panfletários do que em trabalhos artísticos.

Segundo Sartre, a linguagem da prosa se volta para uma ação moral, social, esclarecedora, potencialmente modificadora, a mostrar uma imagem total da condição do homem. Com isso, vemos que a beleza poética, para Sartre, torna-se uma desculpa que retarda o enfrentamento dos problemas de uma época, já que não ocorre um extravasamento da linguagem poética para além de si mesma. Como já salientamos, isso não significa que a busca pela beleza seja peremptoriamente rejeitada; na verdade, é colocada em segundo plano, pois o prosador escreve sobretudo para *comunicar algo* aos seus leitores. Isso indica a crença (por vezes ingênua) de Sartre na literatura como algo capaz de efetivamente transformar o mundo a partir da ação direta sobre os homens, o que, aliás, fez com que o autor, posteriormente, aceitasse recorrer a certa “vulgarização” via *mass media*, empregando recursos do cinema, por exemplo (como é o caso de *Os dados estão lançados*). Enfim, o estilo, a beleza, vêm depois, por acréscimo (se vierem), pois em primeiro lugar estaria a necessidade de comunicação, de significação, de consequente responsabilidade, pois a prosa, sendo engajada, acarretaria um compromisso diante do qual não haveria espaço para a inocência (que se revelaria, inevitavelmente, má-fé).

Temos, então, que a poesia não se serve das palavras como o faz a prosa, pois, antes de se servir delas, a poesia as serve. Os poetas se recusam a ver a linguagem como instrumento: “ora, como é na e pela linguagem concebida como certa espécie de instrumento que se opera a busca da verdade, não é necessário imaginar que ela vise a discernir o verdadeiro nem a expô-lo”³⁷ (SARTRE, 1948, p. 64). Para Sartre, portanto, prosa e poesia são tipos distintos de criação literária porque enquanto esta cria coisas, aquela significa, designa coisas. O poeta, nesse sentido, afasta-se da linguagem-instrumento a partir do momento em que escolhe a atitude poética. Em *L'écrivain et sa langue*, Sartre explicita essa ideia e dialoga com a crítica de Adorno que vimos há pouco (ao evidenciar que o escritor não lida unicamente com significações), ao afirmar que

o que caracteriza a prosa é que há sempre transbordamento da simples significação. Poder-se-ia mesmo dizer que tudo transborda a significação, e é esse tudo que funda a comunicação, ou a profunda comunicação. Por exemplo, se você me diz: “Em qual rua estou?” e eu lhe digo em qual rua, há entre nós uma série de subentendidos que nos conduzem ao mundo inteiro se se os quisesse desenvolver. Na verdade, nós estamos sobre um plano estritamente prático em que a

³⁷ “Or, comme c’est dans et par le langage conçu comme une certaine espèce d’instrument que s’opère la recherche de la vérité, il ne faut pas s’imaginer qu’ils visent à discerner le vrai ni à l’exposer” (SARTRE, 1948, p. 64).

linguagem se limita a dar indicações. Mas se a linguagem devesse ser uma verdadeira significação, seria necessário que nossa situação recíproca no mundo, e um em relação ao outro, seja dada pela linguagem, a cada instante; ela não o é jamais, salvo precisamente na escrita e na escrita da prosa. A poesia é o momento de respiração em que se volta sobre si³⁸ (SARTRE, 1972b, p. 61).

Essa “situação recíproca no mundo” diz respeito ao fato de que o escritor (bem como o leitor) está *em situação* na linguagem, sendo as palavras um prolongamento de seus sentidos, suas “pinças, antenas”, dando-lhe um “corpo verbal” a partir do qual ele é capaz de estender a sua ação no mundo. Mas a palavra, que lança o prosador no mundo, reenvia ao poeta, narcisicamente, a sua própria imagem: este, então, se situa fora da linguagem por vê-la como coisa, não como signo, e nos convida a estarmos do mesmo lado — o que, para Sartre, impede que possamos esperar a provocação de indignação ou de entusiasmo. Apenas quando adotamos a linguagem como utilitária é que podemos esperar que ela lance os falantes no mundo: não é o poeta, mas o prosador, que deseja comunicar-se, que organiza frases com o fito da comunicação, a partir de uma decisão livre de mostrar o que julga importante ser revelado. No poeta, ao contrário, temos o desejo de escrever pela beleza das palavras, atitude que a prosa, por ser engajada, deve ultrapassar a fim de que as palavras lancem o leitor no meio dos outros homens: “a verdadeira prosa, isto é, essa estrutura interior de palavras que nos reenvia a nós, à História”³⁹ (SARTRE, 1972b, p. 59).

Por isso, questiona Sartre, como esperar que um poema provoque indignação ou entusiasmo quando os versos o retiram da condição humana e o convidam a considerar a linguagem “do avesso”? Por esse motivo, apenas a prosa exigiria a responsabilidade total do escritor, seu engajamento, além do que essa escolha de comunicar engaja o ser mesmo do escritor e pressupõe a liberdade — sua e, como veremos no próximo capítulo, do leitor. Assim, “a obra de arte engajada desencanta o que só pretende estar aí como fetiche, como jogo ocioso daqueles que silenciaram de bom grado a avalanche ameaçadora, como um apolítico sabiamente politizado” (ADORNO, 1991, p. 51).

³⁸ “ce qui caractérise la prose, c’est qu’il y a toujours débordement de la simple signification. On pourrait même dire que tout déborde la signification, et c’est ce tout qui fonde la communication, ou encore la profonde communication. Par exemple, si vous me dites : « Dans quelle rue suis-je ? » et que je vous dise dans quelle rue, il y a entre nous une série de sous-entendus qui nous ramèneraient au monde entier si on voulait les développer. En vérité, nous sommes sur un plan strictement pratique où le langage se borne à donner des indications. Mais si le langage devait être une vraie communication, il faudrait que notre situation réciproque dans le monde, et l’un par rapport à l’autre, soit donnée par le langage, à chaque instant; elle ne l’est jamais, sauf précisément dans l’écriture et dans l’écriture de la prose. La poésie, c’est le moment de respiration où l’on revient sur soi” (SARTRE, 1972, p. 61).

³⁹ “la vraie prose, c’est-à-dire cette structure intérieure des mots qui nous renvoie à nous, à l’Histoire” (SARTRE, 1972, p. 59).

Em suma, o prosador e o poeta escrevem, mas em comum no ato de escrever de ambos há apenas o movimento da mão a escrever, pois a prosa é, por essência, utilitária, sendo o prosador alguém que se serve das palavras: “ele designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua. Se ele o faz ao vazio, ele não se torna poeta: é um prosador que fala para nada dizer”⁴⁰ (SARTRE, 1948, p. 70). Contrariamente à essência das artes não significantes, que não significam o mundo ao seu redor, apesar de poder materializá-lo, a prosa se refere ao mundo, significa-o. O prosador, segundo o autor, nomeia o mundo e, como consequência, o altera, pois a palavra transforma o objeto nomeado em um objeto que, depois de ser nomeado, exigiria, para assumi-lo ou para modificá-lo, o reconhecimento de sua existência. Prossegue o autor que, ao nomear uma xícara de café, ela é evidenciada para aquele que a nomeou e para seus interlocutores, de modo que não é possível mais ignorá-la, fingir que não existe; o mundo das partes envolvidas na comunicação é transformado, mesmo que modestamente, por isso nomear algo — uma xícara de café, uma situação social, um ato, uma ideia — é transformá-lo, tirá-lo da sombra, e, como consequência, nos transformarmos também. Mas perguntaríamos, a esse respeito, se a poesia e as demais artes não seriam capazes, também, de fazer o mesmo.

Tendo em mente, por exemplo, a palavra “caduco” no poema “Mãos dadas”, de Carlos Drummond de Andrade (“Não serei o poeta de um mundo caduco. Também não cantarei o mundo futuro”), perguntaríamos se a poesia não poderia fazer o mesmo. Ora, um poema também nomeia coisas, também é capaz de indignar, de exigir do leitor uma posição crítica — como exemplificam, dentre inúmeros outros exemplos, o “Poema brasileiro”, de Gullar, e o poema “Congresso internacional do medo”, de Carlos Drummond de Andrade, ambos a problematizarem questões humanas (a mortalidade infantil, o medo) diante das quais o leitor atento não pode mais alegar desconhecimento. A poesia e a música não são, como pensa Sartre, inofensivas, posto que servem (como serviram as pinturas de Goya no contexto da guerra de independência espanhola e as músicas de Béla Bartók no contexto da Segunda Guerra Mundial) para incitar a indignação e a consciência de que somos livres e responsáveis pelo que é expresso também em versos, cores, formas e sons.

A prosa — e, completamos nós (sem que tenhamos, contudo, apoio em Sartre), toda e qualquer manifestação artística séria — não é inofensiva, e seu autor é inteiramente responsável por revelar aos outros o que estava em silêncio, por revelar o homem, o mundo, ao próprio homem. Em uma palavra, o prosador se responsabiliza e, desse modo, engaja a

⁴⁰ “il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue. S’il le fait à vide, il ne devient pas poète pour autant : c’est un prosateur qui parle pour ne rien dire” (SARTRE, 1948, p. 70).

prosa, pois “o engajamento é a atitude do indivíduo que toma consciência de sua responsabilidade total face à sua situação histórica e social e decide agir para modificá-la ou denunciá-la”⁴¹ (CABESTAN, 2001, p. 19). O engajamento do escritor se dá, então, pela mediação que realiza entre o homem e o mundo, quando nomeia este para aquele, revelando o que não conhecíamos ou que conscientemente ignorávamos, como explicita Sartre ao citar a frase do conde Mosca sobre Fabrice e Sanseverina, na obra *A cartuxa de Parma*, de Stendhal:

“Se a palavra Amor surge entre eles, eu estou perdido”. Ele [o autor] sabe que é o homem que nomeia o que ainda não foi nomeado ou o que não se ousa dizer o nome, ele sabe que faz “surgir” a palavra amor e a palavra raiva e com eles o amor e a raiva entre homens que não tinham ainda decidido sobre seus sentimentos⁴² (SARTRE, 1948, p. 74).

Afirmando ideia parecida, Jonathan Culler escreve que

as obras literárias criam ideias, conceitos, que colocam em campo. La Rochefoucauld afirma que ninguém jamais teria pensado em se apaixonar se não tivesse lido a respeito disso nos livros e que a noção de amor romântico (e de sua centralidade na vida dos indivíduos) é discutivelmente uma sólida criação literária (CULLER, 1999, p. 97).

Diante das questões implicadas pela literatura engajada, de seu apelo à liberdade, à responsabilidade, ao papel da prosa enquanto reveladora, provocadora, questionadora, fica claro que o pensamento de Sartre apresenta traços marxistas ao estabelecer para o escritor, e particularmente para o prosador, a tarefa de contribuir para mudanças em sua sociedade. Vimos, no capítulo 1, que isso tomou espaço na teoria sartriana a partir da experiência do autor na Segunda Guerra Mundial, quando, então, passou a atribuir (e a exigir) um comprometimento maior dos escritores quanto à influência de seu meio, uma responsabilidade quanto à mensagem que passam aos que os leem. Isso leva, porém, à atribuição de uma responsabilidade exagerada ao escritor, o que Adorno critica (como o fez, também, Camus) por se tornar estéril:

A exigência da completa responsabilidade das obras de arte aumenta o peso da sua culpa; eis porque importa pô-la em contraponto com a exigência antitética da irresponsabilidade. Esta faz lembrar o ingrediente do jogo, sem o qual a arte, tal como a teoria, não pode ser concebida. Enquanto jogo, a arte procura expiar a sua aparência. Além disso, a arte é irresponsável

⁴¹ “L’engagement est l’attitude de l’individu qui prend conscience de sa responsabilité totale face à sa situation historique et sociale et décide d’agir pour la modifier ou la dénoncer” (CABESTAN, 2001, p. 19).

⁴² “« Si le mot d’Amour vient à surgir entre eux, je suis perdu. » Il sait qu’il est l’homme qui nomme ce qui n’a pas encore été nommé ou ce qui n’ose dire son nom, il sait qu’il fait « surgir » le mot d’amour et le mot de haine et avec eux l’amour et la haine entre des hommes qui n’avaient pas encore décidé de leurs sentiments” (SARTRE, 1948, p. 74).

enquanto cegueira, enquanto *spleen* e, sem ele, de nenhum modo existe. A arte de responsabilidade absoluta desemboca na esterilidade, cujo aroma raramente falta às obras de arte logicamente organizadas; a absoluta irresponsabilidade rebaixa-as à brincadeira; uma síntese orienta-se pelo seu próprio conceito (ADORNO, 1970, p. 52).

A arte da prosa, como entendida por Sartre, tendo sua matéria como naturalmente significante, posto que as palavras não são objetos, mas designação de objetos, leva-nos à conclusão de que, nesse âmbito, não se trataria de saber se elas, as palavras, agradam ou não, mas, antes, se indicam corretamente determinada noção ou coisa: “há prosa quando [...] a palavra passa através de nosso olhar como o vidro através do sol. [...] tratar-se-ia apenas de um prolongamento de nosso corpo, um meio de estender a mão até o mais alto galho; seria [...], em suma, uma pura função que nós assimilamos”⁴³ (SARTRE, 1948, p. 71). Sendo a prosa um instrumento privilegiado de determinado empreendimento, não tendo como fim a pura contemplação desinteressada que se encontraria nas artes não significantes (ainda que, salientemos mais uma vez, essa separação seja instável, problemática, e se mantenha apenas teoricamente e às custas de um reducionismo que se destrói diante dos muitos contraexemplos que existem), restaria perguntar, então, com qual fim o prosador escreve, em qual empreendimento se lançou e por que a escrita é necessária.

Para Sartre é um grave erro considerar que o discurso seja “um zéfiro que corre levemente pela superfície das coisas, que as toca sem as alterar”⁴⁴ (SARTRE, 1948, p. 72) e que o escritor (e o artista em geral, completamos nós) seja mera testemunha passiva que resume com palavras (ou cores, ou sons) uma contemplação inofensiva, posto que o escritor interessado em incitar a reflexão crítica convida necessariamente seu leitor a exercer a sua liberdade, não abstratamente, mas de modo concreto, em determinada situação. Diante da consciência infeliz que encontra ao seguir heróis problemáticos (na acepção de Lukács), deslocados do mundo, o leitor é levado a assumir ou a modificar suas atitudes, pois não pode mais alegar desconhecimento: ele perde a desculpa da ignorância quando se vê visto, descoberto, vigiado, objetivado pela subjetividade do autor, que descortina o que ele, leitor, faz ou deixa de fazer. Diante disso, deve haver uma atitude, seja ela qual for, de modo que, da negação à aceitação, da vergonha ao orgulho, o leitor seja intimado a notar-se no mundo, diante dos problemas pelos quais passa, devendo reagir a isso. Isso posto, resume Sartre que

⁴³ “il y a prose quand [...] le mot passe à travers notre regard comme le verre au travers du soleil. [...] il fallait tout juste un prolongement de notre corps, un moyen d’étendre la main jusqu’à la plus haute branche ; c’était un sixième doigt, une troisième jambe, bref une pure fonction que nous nous sommes assimilée” (SARTRE, 1948, p. 71).

⁴⁴ “la grave erreur des purs stylistes c’est de croire que la parole est un zéphyr qui court légèrement à la surface des choses, qui les effleure sans les altérer” (SARTRE, 1948, p. 72).

Falar é agir: toda coisa que se nomeia não é mais completamente a mesma, ela perdeu sua inocência. Se você nomeia a conduta de um indivíduo, você a revela para ele: ele se vê. E como você a nomeia, ao mesmo tempo, a todos os outros, ele se sabe *visto* no momento em que ele se vê; seu gesto furtivo, que ele esqueceu ao fazê-lo, se coloca a existir grandemente, a existir para todos, ele se integra ao espírito objetivo, ele toma dimensões novas, ele é recuperado⁴⁵ (SARTRE, 1948, p. 72; grifos do autor).

A representação artística na prosa engajada não é, segundo o autor, mera representação desinteressada, mas início de mudanças; não é descrição inofensiva, pois se trata do julgamento do presente tendo em vista o futuro. Eis, então, o objetivo a que se propõe a arte engajada, que, admite Adorno, “não intenta instituir medidas, atos legislativos, cerimônias práticas [...], mas esforça-se por uma atitude: Sartre, por exemplo, pela decisão, como condição do existir frente à neutralidade espectral” (ADORNO, 1991, p. 55). Diante de uma obra dessa natureza, questiona Sartre, depois de destruída a ingenuidade e abolida a hipocrisia do horizonte do leitor, como esperar que ele continue a agir como agia? Como resposta, temos duas alternativas, a saber, ou se persevera, por má-fé, em certa conduta sobre a qual passou a existir um conhecimento de causa, ou, também com conhecimento de causa, resolve-se abandoná-la. Ao escrever, o escritor desvela certa situação a partir de um projeto que tenciona mudá-la: “a cada palavra que digo, eu me engajo um pouco mais no mundo, e ao mesmo tempo, eu emergo um pouco mais, pois eu o ultrapasso para o futuro”⁴⁶ (SARTRE, 1948, p. 73).

Levando-se em consideração que “na medida em que a arte é [...] um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três [autor, obra e público], que formam uma tríade indissolúvel” (CANDIDO, 2006, p. 46), comprometido, mediador entre os acontecimentos e seu público, o escritor não deve fazer de seu livro um simples desabafo, mas deve tê-lo como meio de conscientização dos leitores, mostrando-lhes que, diante de sua liberdade, mudanças são possíveis. O prosador é, então, aquele que escolheu um modo de ação que Sartre denomina de “ação por desvelamento”, a se comprometer ideologicamente com uma posição marxista a partir da qual o leitor pode perceber as forças, negativas e positivas, envolvidas na dialética dos fatos sociais. Como

⁴⁵ “Parler c’est agir : toute chose qu’on nomme n’est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. Si vous nommez la conduite d’un individu vous la lui révélez : il se voit. Et comme vous la nommez, en même temps, à tous les autres, il se sait *vu* dans le moment qu’il se voit ; son geste furtif, qu’il oubliait en le faisant, se met à exister énormément, à exister pour tous, il s’intègre à l’esprit objectif, il prend des dimensions nouvelles, il est récupéré” (SARTRE, 1948, p. 72; grifos do autor).

⁴⁶ “à chaque mot que je dis, je m’engage un peu plus dans le monde, et du même coup, j’en émerge un peu davantage puisque je le dépasse vers l’avenir” (SARTRE, 1948, p. 73).

salienta Romano (2002), tais ideias aproximam-se da perspectiva de Herbert Marcuse, teórico que não via “a arte como instrumento revolucionário imediato, mas como possibilidade de abrir novas portas à percepção do leitor, levá-lo a novas experiências sensoriais que poderia, conduzi-lo à reconquista de uma ‘consciência infeliz’ — consciência de sua alienação — e a vislumbrar a possibilidade de libertação da mecânica utilitária do capitalismo” (ROMANO, 2002, p. 77-78). Isso significa que o prosador não tem como função incentivar a rebelião armada, por exemplo, mas conscientizar seus leitores quanto aos problemas que lhes dizem respeito, ou seja, não lhe compete impor escolhas, mas fazê-los esclarecidos.

Desse modo, “o escritor engajado”, escreve Sartre, “sabe que a palavra é ação: ele sabe que desvelar é mudar e que não se pode desvelar senão projetando a mudança. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana”⁴⁷ (SARTRE, 1948, p. 73), como algumas correntes literárias, sobretudo o realismo francês, tencionaram fazê-lo. No momento em que escreve, ao retirar as coisas do anonimato, o prosador modifica o que nomeia, não sendo possível a imparcialidade: cada palavra que escreve o faz se engajar mais no mundo, lhe permite desvendar determinada situação para si e, sobretudo, para os outros, desvendando assim o mundo para seus leitores, dando-lhes uma consciência infeliz, um senso de responsabilidade pelas injustiças, produzindo uma identificação entre leitor e personagens a partir da qual se opera um reconhecimento da responsabilidade de todos. Como acrescenta Sartre na entrevista *Sur moi-même*, “se a literatura não é *tudo*, ela não vale uma hora de pena. É isso que eu quero dizer por ‘engajamento’. [...] Se cada frase escrita não ressoa em todos os níveis do homem e da sociedade, ela nada significa”⁴⁸ (SARTRE, 1972b, p. 15; grifo do autor).

Escrever sobre algo é, portanto, permitir que se transcenda o dado, preenchendo-o com alguma intenção — seja ela de mudá-lo ou de mantê-lo. Se a significação da prosa corresponde a um apelo feito pelo escritor à liberdade de seus leitores, se as palavras em um romance sempre remetem para além de si mesmas, identifica-se, então, uma ligação entre a liberdade dos leitores e a transcendência que podem alcançar para além do que leem. Os leitores devem ser capazes de transcender o dado, reconhecerem-se em uma sociedade de alienação e perceberem-se responsáveis por ela, tendo, com isso, a aspiração de romperem

⁴⁷ “L’écrivain « engagé » sait que la parole est action : il sait que dévoiler c’est changer et qu’on ne peut dévoiler qu’en projetant de changer. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la Société et de la condition humaine” (SARTRE, 1948, p. 73).

⁴⁸ “Si la littérature n’est pas *tout*, elle ne vaut pas une heure de peine. C’est cela que je veux dire par « engagement ». Elle sèche sur pied si vous la réduisez à l’innocence, à des chansons. Si chaque phrase écrite ne résonne pas à tous les niveaux de l’homme et de la société, elle ne signifie rien” (SARTRE, 1972, p. 15; grifo do autor).

com todo e qualquer obstáculo que os separem da plena realização de sua liberdade. Isso, a partir de uma narrativa que pretenda mostrar, de modo global, o mundo que representa, fazendo o que o leitor não pode fazer por si mesmo, isto é, perceber a totalidade de sua situação, o quadro inteiro, não algumas poucas peças de um quebra-cabeça — poucas peças que são, naturalmente, o que os leitores podem perceber por estarem ocupados com suas atividades cotidianas e alienantes.

A percepção da totalidade deve se dar, para Sartre, a partir da apresentação da estrutura de causas e efeitos que constroem o mundo sócio-histórico, no qual os homens são agentes e pacientes de ações passíveis de serem realizadas por qualquer um — mas, obviamente, nada traz a certeza de que isso será levado a termo pelos leitores, restando ao escritor a parte que lhe cabe. Por essa perspectiva, o leitor, inserido nessa realidade, pode entender seu papel, seu quinhão de responsabilidade, animando-se a mudar o que julga ser necessário alterar. Diante disso, o escritor sabe que seu papel é o de nomear o que ainda não foi nomeado ou aquilo de que, por algum motivo, não se ousa dizer o nome, e sabe, por conseguinte, “que as palavras, como diz Brice-Parain, são ‘pistolas carregadas’. Se ele fala, ele atira. Ele pode se calar, mas, se escolheu atirar, é necessário que o faça como um homem, visando alvos, e não como uma criança, ao acaso, fechando os olhos pelo único prazer de ouvir as detonações”⁴⁹ (SARTRE, 1948, p. 73-74).

Como salienta Sartre, o escritor escolheu desvelar o mundo e o homem aos demais homens a fim de que estes, diante do objeto ou situação postos a nu, tomem sua inteira responsabilidade, do mesmo modo que ocorre com a constituição de um país, sobre a qual seus cidadãos não podem alegar ignorância — ou, como diz a expressão latina, *ignorantia legis non excusat* —: “presume-se que ninguém desconhece a lei porque há um código e a lei é coisa escrita: depois disso, você está livre para quebrá-lo, mas você sabe os riscos que corre”⁵⁰ (SARTRE, 1948, p. 74). A função do prosador, então, ultrapassa o meramente informativo, a simples ilustração; ele, enquanto escritor engajado, deve ter consciência de que sua escrita desveladora faz com que ninguém possa ignorar o mundo e se dizer inocente, pois a linguagem da prosa está sempre em situação, imersa na realidade e a comportar significações, demandando, pois, um compromisso entre os envolvidos — um compromisso entre ambos e de ambos a respeito do assunto que têm pela frente.

⁴⁹ “Il sait que les mots, comme dit Brice-Parain, sont des « pistolets chargés ». S’il parle, il tire. Il peut se taire, mais puisqu’il a choisi de tirer, il faut que ce soit comme un homme, en visant des cibles et non comme un enfant, au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d’entendre les détonations” (SARTRE, 1948, p. 73-74).

⁵⁰ “Nul n’est censé ignorer la loi parce qu’il y a un code et que la loi est chose écrite : après cela, libre à vous de l’enfreindre, mais vous savez les risques que vous courez” (SARTRE, 1948, p. 74).

A teoria literária de Sartre compreende, como se nota, uma caracterização do fazer literário que, embora radical em certos pontos e ingênua em outros, não se abstém da sociedade e dos problemas humanos. Em resumo, o trabalho literário não deve levar à mera contemplação, pois a literatura é prática, nomeia a ação, prepara-a; a prosa é engajamento, e o escritor, que está no mundo juntamente com seus leitores, longe de aninhar-se na torre de marfim dos apologistas da “arte pela arte”, precisa ter consciência de que sua recusa a tratar de sua época é aliar-se à conivência que deixa antever certa comodidade em relação ao mundo e aos seus problemas, é reforçar os pressupostos que oprimem e extirpam a liberdade constitutiva do homem. O silêncio, por isso, também acarreta responsabilidades, pois calar-se sobre algum aspecto do mundo não é, para Sartre, estar mudo, mas abrir mão de falar.

Vale lembrar, quanto à discussão do engajamento da prosa, a contribuição de Benoît Denis, cuja crítica diz respeito ao fato de que a prosa engajada está necessária e estreitamente vinculada à política, o que contaminaria a obra de arte e a desviaria das questões propriamente estéticas. Denis, para quem o intelectual é um agente ativo que usa da autoridade advinda de seu prestígio para intervir nas discussões políticas, ao questionar se a literatura pode ser engajada sem que tenha de renunciar à literatura, afirma que a literatura engajada está fundamentalmente ligada à prática político-partidária, de modo que o engajamento se torna uma “reflexão do escritor sobre as relações que trava a literatura com a política (e com a sociedade em geral) e sobre os meios específicos dos quais ele dispõe para inscrever a política na sua obra” (DENIS, 2002, p. 13).

Isso estaria correto se aceitássemos uma definição de política que compreenda uma noção mais ampla, capaz de abordar tanto a política dos gabinetes de Estado como a política que se encontra no trato social entre indivíduos que compõem uma coletividade pautada em objetivos em comum. Nesse sentido, o engajamento sartriano é eminentemente político, mas não necessariamente partidário, mesmo porque, ao afirmar que o engajamento na arte significativa — malgrado a intenção de Sartre em fazer do engajamento algo político em seu sentido amplo — tem caráter partidário, como o fez Denis, é levá-la ao mesmo patamar em que foi colocada a arte pelos adeptos do realismo socialista, os quais não poderiam ser engajados (no sentido que Sartre atribui ao termo) porque as pressões políticas sobre o artista e as limitações partidárias a ele impostas o impediriam de ser livre para mostrar e elucidar os conflitos da sociedade e dos indivíduos que a compõem — já que, nessa situação (pensamos, para citar três exemplos, na pintura de Diego Rivera, influenciado pelo Partido Comunista Mexicano, na poesia de Vladimir Maiakovski, influenciado pelo movimento revolucionário russo, e na arquitetura de Albert Speer, influenciado pela ideologia nazista), o artista não pode

não escolher as diretrizes (políticas e estéticas) do partido sobre (e sob) o qual cria sua arte. O engajamento sartriano leva ao questionamento: (a) da finalidade da escrita; (b) de que aspecto do mundo se quer mudar com ela; e (c) por que foi escolhido um aspecto e não outro. Esse engajamento, portanto, não é apenas ontológico (necessário à livre e autêntica constituição da essência do homem por ele mesmo), pois é, também, concreto, histórico, político em sentido lato, e só pode ser compreendido quando a finalidade da escrita é a comunicação, ou seja, que se escreve para mudar algo e que se cala para que algo continue como está.

Como vimos, Denis relaciona diretamente o engajamento com a política e conclui que, por esse motivo, o engajamento sartriano acaba por impedir a manifestação das questões estéticas. Há algo de correto nessa afirmação, pois, na literatura de Sartre, encontramos uma valorização do conteúdo em relação à forma, mas não há procedência em dizer que a forma é totalmente desconsiderada, pois ao escritor é necessário pensar na maneira como escreverá, que recursos técnicos empregará, do contrário ele seria apenas um produtor de panfletos. O trabalho formal com a linguagem é, diante do conteúdo, concebido como um auxiliar, mas, ainda assim, não descartável, mesmo porque, como veremos mais adiante, na Unidade III, “as análises mais sutis dos romances do próprio Sartre [...] demonstraram que também o romancista trabalha sobre a linguagem” (CULLER, 1993, p. 48). Afinal, se tivermos em mente as produções romanescas do autor, a elaboração de seus textos a partir de um aparato escritural que aponta para a necessidade de determinado tipo de narrador, de uma importância da narração em detrimento da descrição, em suma, do emprego de procedimentos narrativos que evidenciaremos no estudo do *corpus*, temos, então, que estão presentes em sua obra literária traços estéticos que contribuem para a expressão do conteúdo.

Ao comentar sobre as afirmações feitas contra si a respeito de suas ideias, a respeito de certo “assassinato da literatura” ou de certo preconceito da literatura se engajada, Sartre argumenta que “não se é escritor por ter escolhido dizer certas coisas, mas por ter escolhido dizê-las de certo modo. E o estilo, é claro, faz o valor da prosa”⁵¹; e completa: “sobre a forma não há nada a dizer de antemão e nós nada dissemos: cada um inventa a sua e se julga depois. É verdade que os assuntos propõem o estilo: mas eles não o comandam; não há assunto que esteja *a priori* fora da arte literária”⁵² (SARTRE, 1948, p. 76). Em *L'écrivain et sa langue*, Sartre afirma, mais uma vez, que “um prosador não pode ser unicamente um homem que

⁵¹ “On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon. Et le style, bien sûr, fait la valeur de la prose” (SARTRE, 1948, p. 76).

⁵² “Sur la forme il n'y a rien à dire par avance et nous n'avons rien dit : chacun invente la sienne et on juge après coup. Il est vrai que les sujets proposent le style : mais ils ne le commandent pas ; il n'y en a pas qui se rangent *a priori* en dehors de l'art littéraire” (SARTRE, 1948, p. 76).

designa; é um homem que designa de uma certa maneira”⁵³ (SARTRE, 1972b, p. 44). Disso se segue que forma e conteúdo são, para Sartre, duas escolhas que frequentemente não passam de apenas uma, mas que nunca, nos bons autores, o “como” precede o “que”. Além disso,

que se considere os assuntos como problemas sempre abertos, como solicitações, como tentativas, compreender-se-á que a arte não perde nada para o engajamento; ao contrário; assim como a física submete aos matemáticos problemas novos que os obrigam a produzir um simbolismo novo, as exigências sempre novas do social ou da metafísica engajam o artista a encontrar uma língua nova e técnicas novas⁵⁴ (SARTRE, 1948, p. 76).

Some-se a isso que, no texto de apresentação da revista *Les temps modernes*, Sartre salienta que “na ‘literatura engajada’, o engajamento não deve, em nenhum caso, esquecer a literatura e que nossa preocupação deve ser servir a literatura infundindo-lhe um sangue novo, bem como servir a coletividade tentando lhe dar a literatura que lhe convém”⁵⁵ (SARTRE, 1948, p. 30). O engajamento da prosa não prejudica a arte, para Sartre, pois permite que novas técnicas e modos de dizer sejam concebidos a fim de darem conta de lidarem com as exigências sociais que surgem a cada momento, restando ao artista descobri-las. Esse preconceito que veem alguns se seus antípodas perde sua força se pensarmos em autores como George Orwell (temos em mente *A revolução dos bichos*) ou Albert Camus. No caso deste último, em *A peste*, romance que pode ser interpretado como uma alegoria a respeito da ocupação francesa pelos nazistas (a peste como a ocupação, os ratos como os nazistas, a cura como a libertação), temos que sua forte carga crítica não descarta, no entanto, uma técnica romanesca do autor fundada em uma construção narrativa apurada que não é sacrificada em prol de suas ideias políticas ou filosóficas. As questões de estilo, por isso, estão em consonância com os temas escolhidos e com a época do escritor. Como salienta Georg Lukács,

o artista vive em sociedade e, quer queira ou não, existe uma influência recíproca entre ele e a sociedade; o artista, quer queira ou não, apoia-se numa determinada concepção do mundo, que ele manifesta também em seu estilo. [...] O conjunto da vida social está em transformação. Como em toda transformação social fundamental, estão mudando ao mesmo tempo a forma e

⁵³ “un prosateur ne peut pas être uniquement un homme qui désigne; c’est un homme qui désigne d’une certaine manière” (SARTRE, 1972, p. 44).

⁵⁴ “Que si l’on considère les sujets comme des problèmes toujours ouverts, comme des sollicitations, des attentes, on comprendra que l’art ne perd rien à l’engagement ; au contraire ; de même que la physique soumet aux mathématiciens des problèmes nouveaux qui les obligent à produire un symbolisme neuf, de même les exigences toujours neuves du social ou de la métaphysique engagent l’artiste à trouver une langue neuve et des techniques nouvelles” (SARTRE, 1948, p. 76).

⁵⁵ “dans la « littérature engagée », l’engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier littérature et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient” (SARTRE, 1948, p. 30).

o conteúdo da liberdade. Seria uma ilusão para os artistas crer que isso não lhes diz respeito, que a transformação do mundo possa não deixar neles traço algum, sobretudo neles, que são precisamente a matéria mais sensível do mundo. Mas, para ser fecunda, uma transformação deve ser voluntária, livre, fundada numa convicção profunda (LUKÁCS, 2010, p. 284).

É interessante notar que essa concepção do mundo que o artista manifesta em seu estilo vem ao encontro do que Sartre denominou de “metafísica do escritor”, isto é, uma perspectiva de mundo a partir da qual o autor conceberia seus escritos. Muito do trabalho crítico de Sartre foi exatamente o de elucidar a metafísica dos escritores a partir de suas obras, identificando as suas intenções profundas e, a partir de então, criticando determinado autor sobre se realizou ou não o que propunha direta ou indiretamente. O caso mais evidente é o de François Mauriac, cuja liberdade das personagens era por ele defendida, mas que, em suas obras, como mostrou Sartre a respeito do romance *La fin de la nuit*, fazia o contrário ao permitir que o leitor tivesse a impressão de que as personagens não tinham controle sobre si, sendo meros títeres nas mãos do autor: “se é verdade que se faz um romance com consciências livres [...], *La fin de la nuit* não é um romance — no máximo uma soma de signos e de intenções. O Sr. Mauriac não é um romancista”⁵⁶ (SARTRE, 1947c, p. 51-52).

Se nos voltarmos para Sartre em relação à sua própria metafísica (que é, afinal, o que tentamos aqui realizar), fica claro que há uma crítica frontal dele sobre a concepção de “arte pela arte”, pois “arte pura e arte vazia são uma e mesma coisa e o purismo estético não passa de uma manobra defensiva dos burgueses do século anterior, que preferiam se ver denunciar como filisteus do que como exploradores”⁵⁷ (SARTRE, 1948, p. 77). Sua defesa se coloca em prol de uma literatura problematizadora das questões humanas, capaz de contestar o *status quo*, não aceitando respostas prontas e situações desumanas, almejando ser um “discurso contestatório por excelência, não no sentido de incorporado forçosamente à oposição ao *establishment*, mas no de apresentar perguntas irrespondíveis pelo sistema dominante” (LIMA, 2002, p. 810-811). Disso se segue uma definição do que é a “verdadeira” e “pura” literatura para Sartre:

Uma subjetividade que se entrega sob a aparência do objetivo, um discurso tão curiosamente agenciado que equivale a um silêncio, um pensamento que se contesta a si mesmo, uma Razão que não é senão a máscara da loucura, um Eterno que deixa entender que é apenas um momento da História, um momento histórico que, pelo que revela, remete subitamente ao

⁵⁶ “s’il est vrai qu’on fait un roman avec des consciences libres [...], *La Fin de la Nuit* n’est pas un roman – tout au plus une somme de signes et d’intentions. M. Mauriac n’est pas un romancier” (SARTRE, 1947, p. 51-52).

⁵⁷ “l’art pur et l’art vide sont une même chose et que le purisme esthétique ne fut qu’une brillante manœuvre défensive des bourgeois du siècle dernier, qui aimaient mieux se voir dénoncer comme philistins que comme exploitateurs” (SARTRE, 1948, p. 77).

homem eterno, um perpétuo ensinamento, mas que se faz contra as vontades expressas daqueles que ensinam⁵⁸ (SARTRE, 1948, p. 82).

Apesar de o próprio Sartre ter afirmado que “diante de uma criança que morre, *A náusea* não faz diferença”⁵⁹ (SARTRE apud DEGUY, 2010, p. 180), a literatura não chega a ser inócua ante o iníquo, pois a prosa é capaz de mostrar a liberdade, a contingência, as angústias do homem, sua história: enquanto obra artística, ela fornece um espelho crítico a quem a lê, diante do qual já não pode haver recuo, logo, deve haver uma transformação ou aceitação do que se mostra a partir da perda da desculpa do desconhecimento e/ou da ingenuidade. Se o livro não tem o poder de mudar o mundo (como o próprio autor notou posteriormente à publicação de *Os caminhos da liberdade*), de modificar a realidade por si só, pode, ao menos e modestamente, promover uma reavaliação dos comportamentos, permitir um julgamento crítico das ideias sobre as quais os homens embasam sua existência, denunciar conjunturas sociais, provocando uma reflexão necessária em um mundo em que as crises não são a exceção.

Enquanto fornecedora de uma consciência infeliz à sociedade — consciência, esta, caracterizada pela percepção do homem de sua própria alienação, e necessária para que o homem possa reagir contra o que é retratado por meio da prosa —, a literatura estabelece, também, uma relação ética entre o escritor e o leitor. Mas, antes de ser uma literatura do desespero por tratar de temas indigestos, como a guerra e a ausência de sentido da vida (desespero que se estenderia negativamente ao pensamento existencialista, segundo seus adversários), a literatura engajada se apresenta não como pessimismo ou, mais ceticamente, como niilismo, mas como possibilidade de mudança do mundo, ainda que, para tanto, os leitores precisem entrar em contato com uma realidade ácida que não lhes é alheia, mas que é silenciada pela atitude de má-fé que se apresenta como possibilidade de fuga da responsabilidade pelo momento histórico em que vivem.

Portanto, antes de ser uma literatura negativista, o que Sartre propõe é uma literatura do enfrentamento, em cujo horizonte encontramos expectativas de mudança, uma literatura que deixe de se voltar para sua própria contemplação ao fechar-se em uma fria isenção e imparcialidade, que deixe de ser um sobrevoo indiferente diante da realidade de onde retira

⁵⁸ “une subjectivité qui se livre sous les espèces de l’objectif, un discours si curieusement agencé qu’il équivaut à un silence, une pensée qui se conteste elle-même, une Raison qui n’est que le masque de la folie, un Éternel qui laisse entendre qu’il n’est qu’un moment de l’Histoire, un moment historique qui, par les dessous qu’il révèle, renvoie tout à coup à l’homme éternel, un perpétuel enseignement, mais qui se fait contre les volontés expresses de ceux qui enseignent” (SARTRE, 1948, p. 82).

⁵⁹ “En face d’un enfant qui meurt, *La nausée* ne fait pas les poids” (SARTRE apud DEGUY, 2010, p. 180).

sua substância: “o verdadeiro trabalho do escritor engajado: mostrar, demonstrar, desmistificar, dissolver os mitos e os fetiches em um banho de ácido crítico”⁶⁰ (SARTRE, 1972b, p. 35). Um escrito é um empreendimento cultural, social, político, e o escritor, resume Sartre, deve se engajar inteiramente em suas obras, não como passividade, mas como vontade e como escolha, como compromisso, sabendo-se responsável pela significação das coisas, porta-voz de uma realidade capaz de desvendar o ser do mundo e o mundo do ser, a existência no mundo e o mundo na existência.

⁶⁰ “Le vrai travail de l’écrivain engagé, je vous l’ai dit : montrer, démontrer, démystifier, dissoudre les mythes et les fétiches dans un petit bain d’acide critique” (SARTRE, 1972, p. 35).

4 Por que escrever?

Na segunda parte de *Que é a literatura?*, Sartre passa a considerar por que se escreve, afirmando inicialmente que cada escritor possui suas razões, seja para fugir de algo (a solidão, o tédio), seja para conquistar algo (o reconhecimento). Mas isso não responde por que se escolhe escrever como modo de fugir ou de conquistar algo, já que se pode conquistar ou fugir por outros meios. A escolha por escrever se dá, segundo Sartre, porque “há, por trás dos vários projetos do autor, uma escolha mais profunda e mais imediata, que é comum a todos”⁶¹ (SARTRE, 1948, p. 89).

Sartre compreende que tais motivações dizem respeito à necessidade de apelar para a liberdade dos leitores, cujas percepções são acompanhadas pela consciência de que a realidade humana é desvendável, isto é, que há, para a consciência, coisas a descobrir, e que o homem, enquanto ser consciente, ser para-si, é o meio pelo qual as coisas se manifestam. Sendo desvendável, a realidade humana emprega a palavra, na prosa, de modo interessado, e o exercício literário, enquanto exercício de representação do mundo, privilegia o conteúdo da obra, pois escrever é revelar o mundo, a partir da liberdade do escritor, para as liberdades que são os leitores; escrever é tirar as coisas do anonimato, resgatando-as do silêncio, de um estado de inocência, a fim de estimular mudanças.

Se escrever é tratar como socialmente úteis as mensagens que se quer comunicar, distanciando-as da indiferença, a função do escritor engajado é a de interferir em sua realidade, rejeitando a imparcialidade em favor do esclarecimento, recusando a convivência na tentativa de promover transformações sociais. Fazer da literatura uma utilidade é, então, um motivo que leva à escrita literária (falamos da prosa, em conformidade com Sartre, mas estenderíamos a ideia a todas as manifestações artísticas), capaz de provocar, no leitor, entusiasmo, indignação, inserindo-o em sua condição humana — a qual, muitas vezes, ele faz questão de dissimular pela má-fé. Quanto à escolha mais profunda de que fala o autor, prossegue Sartre a argumentar que a realidade humana desvendável, ou seja, o homem é capaz de compreender sua condição a fim de mudá-la.

Para Sartre, não fosse a nossa existência enquanto consciência desvendante, não haveria relação alguma entre a árvore e o ar, entre o mar e a lua. É em virtude de nossos atos, de nossas criações, que o mundo passa a revelar uma feição nova, diferente: devido à

⁶¹ “il y a, derrière les diverses visées des auteurs, un choix plus profond et plus immédiat, qui est commun à tous” (SARTRE, 1948, p. 89).

consciência humana, transfiguramos a natureza em cultura. Mas, se por um lado sabemos que somos essenciais para a revelação das coisas, sabemos que não somos, por outro lado, produtores dessas coisas, como o mar e a lua. A menos que tenhamos algum problema de ordem mental, sabemos que, ao desviarmos o olhar, um objeto qualquer que estávamos vendo continuará a existir: “assim, à nossa certeza interior de sermos ‘desvendantes’ se junta aquela de sermos inessenciais em relação à coisa desvendada”⁶² (SARTRE, 1948, p. 89-90).

Note-se, pois, que se escreve para se sentir essencial, para engajar-se, compromissar-se, combater as injustiças — uma perspectiva que, de certo modo, pode se confundir com uma posição idealista que o próprio Sartre percebeu posteriormente, e que ainda discutiremos aqui. Apesar disso, essa problematização do compromisso literário, depois de Sartre (e que permanece, arriscamos dizer, ainda em nossos dias) tomou um sentido de urgência diante do qual fica cada vez mais difícil apartar-se: se já é ponto pacífico que o escritor não escreve para si mesmo, sendo as manifestações artísticas feitas por homens e para homens, conhecer o que leva o escritor a escrever o que escreve, a evidenciar o que evidencia, para nos tentar convencer do que quer nos convencer, é um exercício importante porque levanta informações também necessárias para que possamos compreender sua época e sua posição frente aos problemas de que trata.

Quanto à criação artística, dentre um dos seus principais motivos estaria, para Sartre, a necessidade (narcisista, diríamos) do escritor em se sentir essencial em relação ao mundo e às coisas que revela. Ao descrever em um romance algum aspecto do mar, por exemplo, relacionando-o com a terra e com as árvores — introduzindo, com isso, certa relação que não existia naturalmente, e impondo, pela criação artística, uma unidade à diversidade de coisas que existem —, o artista tem consciência de que as produz, assim podendo se sentir essencial quanto à sua criação: “cada um quer escrever porque cada um tem necessidade de ser significativo, de significar o que sente”⁶³ (SARTRE, 1972b, p. 38). Todavia, o objeto criado lhe escapa, pois ele, escritor, não pode produzir e revelar ao mesmo tempo, pois se produz, se muda esta palavra ou aquela frase, deixa de revelá-la, pois isso exigiria ver sua obra com os olhos de outra pessoa. Isso não ocorre se criamos um tecido ou um pote, mas, a respeito da criação literária, não criamos apenas certa história, mas também as regras e critérios a partir dos quais a produzimos, de modo que não encontramos senão a nós mesmos naquilo que escrevemos, as leis mesmas que estabelecemos para julgá-lo — algo que, diríamos nós, não

⁶² “Ainsi à notre certitude intérieure d’être « dévoilants » s’adjoint celle d’être inessentiels par rapport à la chose dévoilée” (SARTRE, 1948, p. 89-90).

⁶³ “Chacun veut écrire parce que chacun a besoin d’être signifiant, de signifier ce qu’il éprouve” (SARTRE, 1972, p. 38).

impede que um leitor eventual leia um romance segundo suas próprias leis (dele, leitor), o que, por um lado, poderia destoar da leitura esperada pelo autor, mas, por outro lado, permitiria a possibilidade de outras leituras que ampliem o horizonte de significados de dada obra. Por isso, o objeto literário existe apenas em movimento, no ato concreto de leitura que o faz surgir; do contrário, restariam meros traços negros sobre o papel.

Se o ato de ler implica espera, surpresa, revelação, descoberta, o escritor, conseqüentemente, não pode ler o que escreveu, isto é, não pode desvelar aquilo que criou, já que conhece sua criação e os parâmetros pelos quais a realizou. O leitor, pelo contrário, lê cada palavra, cada frase, à espera da frase seguinte, da página seguinte, esperando que as expectativas que levanta sejam confirmadas ou não, pois a leitura é composta de uma série de hipóteses que são seguidas por esperanças ou decepções: “os leitores estão sempre à frente da frase que leem, em um futuro apenas provável que desmorona em parte e se consolida em parte na medida em que eles progridem”⁶⁴ (SARTRE, 1948, p. 92). Disso se segue que aquele que escreve não pode, nesse sentido, *se ler*: ao escrever, o autor segue as palavras, as vê, mas não do mesmo modo que seus leitores, pois ele as conhece antes de escrevê-las, ele sabe para onde elas o levarão, não há surpresa nem descobertas a fazer. Seu olhar, por isso, não tem a função de despertar as palavras que escreve, mas apenas a função de controlar o traço que as coloca no papel, em uma missão puramente reguladora. Por isso, Sartre argumenta que

o escritor não prevê nem conjectura: ele *projeta*. Ocorre muitas vezes que ele espera, como se diz, inspiração. Mas não se espera como se espera os outros; se ele hesita, ele sabe que o futuro não está feito, que é ele mesmo que o vai fazer, e se ignora ainda o que ocorrerá com seu herói, isso quer dizer simplesmente que ele ainda não pensou, que ele ainda não decidiu; então seu futuro é uma página em branco, enquanto que o futuro do leitor são essas duzentas páginas sobrecarregadas de palavras que o separam do fim⁶⁵ (SARTRE, 1948, p. 92; grifo do autor).

O escritor não encontra no que escreve senão seu conhecimento, sua subjetividade; do objeto que cria pode apenas estimar seus efeitos. A escrita, portanto, é um momento incompleto da produção da obra literária, pois a operação de escrita implica sua contraparte, seu “correlativo dialético”, a leitura: escrita e leitura são, pois, dois atos conexos e que, não

⁶⁴ “les lecteurs sont toujours en avance sur la phrase qu’ils lisent, dans un avenir seulement probable qui s’écroule en partie et se consolide en partie à mesure qu’ils progressent” (SARTRE, 1948, p. 92).

⁶⁵ “L’écrivain ne prévoit ni ne conjecture : il *projette*. Il arrive souvent qu’il s’attende, qu’il attende, comme on dit, l’inspiration. Mais on ne s’attend pas comme on attend les autres ; s’il hésite, il sait que l’avenir n’est pas fait, que c’est lui-même qui va le faire, et s’il ignore encore ce qu’il adviendra de son héros, cela veut simplement dire qu’il n’y a pas pensé, qu’il n’a rien décidé ; alors le futur est une page blanche, au lieu que le futur du lecteur ce sont ces deux cents pages surchargées de mots qui le séparent de la fin” (SARTRE, 1948, p. 92; grifo do autor).

obstante, necessitam de agentes distintos para que, com seus esforços conjugados, possa surgir a obra literária. Se o escritor precisa do leitor para que sua obra exista, conclui-se, portanto, que “não há arte senão por e para o outro”⁶⁶ (SARTRE, 1948, p. 93). Diante da essencialidade do objeto — pois ele é rigorosamente transcendente —, o leitor, requerido não apenas para que haja um objeto, mas também para desvelá-lo, tem a consciência de criar e desvelar ao mesmo tempo. A leitura não é, por isso, um ato mecânico, pois exige do leitor sua atenção, sua consciência, sua lucidez, para que as relações colocadas na obra pelo autor, as ideias ali presentes, os significados ali apresentados sejam devidamente comunicados. Ao encontro dessa perspectiva, salienta Lukács que,

uma “arte” que tenha o caráter de um puro monólogo, só seria possível num hospício [...]. A necessidade da repercussão, tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo, é a característica inseparável, o traço essencial de toda obra de arte autêntica em todos os tempos. A relação entre a obra e seu público — ou seja, uma determinada sociedade, ou uma parte historicamente determinada desta sociedade — não é algo que se acrescente posteriormente, de maneira mais ou menos acidental, à obra subjetivamente criada e objetivamente existente. Esta relação é a base constitutiva, o fator efetivo da obra, tanto em sua gênese quanto em sua existência estética (LUKÁCS, 2010, p. 270-271).

O contato com um romance estabelece, então, um diálogo, um processo dinâmico de interação entre duas consciências, duas liberdades que precisam confiar uma na outra. É um processo que diz respeito a duas partes socialmente determinadas: autor e leitor estão em contextos sociopolíticos definidos, inseridos em uma esfera cultural, são portadores de valores morais e interagem com seus próximos. É um diálogo que pode se dar entre duas consciências no presente, mas que também se dá com uma consciência no passado e outra no presente, quando, então, o passado é capaz de lançar alguma luz sobre o presente, e, deste, tencionar um futuro. Por isso, se o leitor estiver cansado ou distraído, não poderá fazer uma leitura propriamente dita; mas, ao ler com atenção e criticamente, por rejeitar, com isso, certa passividade, poderá projetar uma significação para além das palavras que lê, pois o objeto literário, embora se realize *pela* linguagem, não é dado *na* linguagem (como é o caso da poesia, para Sartre): é ao leitor que cabe o trabalho de transcendê-lo. Essa operação pode ser entendida como uma invenção tão original quanto a invenção primeira, concebida pelo escritor, e, como reforça Sartre na entrevista *Sur moi-même*, “na realidade, lê-se porque se quer escrever. Ler é, em todo caso, reescrever”⁶⁷ (SARTRE, 1972b, p. 37).

⁶⁶ “Il n’y a d’art que pour et par autrui” (SARTRE, 1948, p. 93).

⁶⁷ “En réalité, on lit parce qu’on veut écrire. Lire, c’est un peu, en tout cas, récrire” (SARTRE, 1972, p. 37).

Além disso, no interior do objeto literário existem silêncios, isto é, tudo o que o autor não diz ou deixa, por algum motivo, de dizer, intenções particulares que vêm à luz apenas no ato de leitura, pois são, em geral, inexprimíveis — pensemos, por exemplo, no sentimento do povo francês ao observar o exército nazista ocupar Paris, pois, por mais e melhor que se escreva a respeito, um romance não poderia registrar ou, ainda menos, superar as sensações da experiência real, mas tão somente representar uma realidade formada e deformada pelo homem — dadas as limitações e ambiguidades das linguagens —, que a traduz em linguagem verbal. Isso significa que certos aspectos do objeto literário não estão nele e, ao mesmo tempo, estão em toda parte, sendo necessário, por isso, que o leitor invente tudo a partir de uma incessante “ultrapassagem” da coisa escrita. O escritor guia o leitor, e os marcos que estabelece são separados por vazios que necessitam ser reunidos, o que confere à leitura o estatuto de “criação dirigida” a exigir participação ativa das partes envolvidas.

Escreve Sartre que, por um lado, o objeto literário não possui outra substância que a subjetividade do leitor — o medo de uma personagem é o medo do leitor, a esperança de outra é a esperança também do leitor —; por outro lado, as palavras, ali, estão como armadilhas para suscitar nossos sentimentos: “cada palavra é um caminho de transcendência, ela informa nossas afeições, as nomeia, as atribui a uma personagem imaginária que se encarrega de vivê-las para nós e que não tem outra substância senão essas paixões *emprestadas*; ela lhes confere objetos, perspectivas, um horizonte”⁶⁸ (SARTRE, 1948, p. 95-96; grifo nosso). A escrita é, então, transitiva, a visar consciências em situação, a dirigir-se, pelo apelo à generosidade do leitor em aceitar a obra, a um público que tenha vontade de fazer uso de sua liberdade.

Para o leitor, tudo está feito e, ao mesmo tempo, tudo está por fazer: a obra não existe senão no nível exato de suas capacidades e, enquanto lê e cria, ele sabe que pode ir além do que lê, transcender o dado, isto é, criar mais profundamente aquilo que o autor concebeu. O empenho de Sartre deixa clara a valorização dada por ele ao leitor, ao qual, guiado pelo autor, cabe não apenas seguir o percurso proposto e fazer existir a obra, mas suprir as lacunas que se apresentam no itinerário da leitura, engajar-se na história para, desse modo, ter consciência de que está criando e desvelando o que cria, assim se engajando, também, no mundo. A criação encontra sua conclusão na leitura, já que o artista deve confiar aos seus leitores o cuidado de concluir aquilo que ele começou: é por meio da consciência do leitor que ele, autor, pode

⁶⁸ “chaque mot est un chemin de transcendance, il informe nos affections, les nomme, les attribue à un personnage imaginaire qui se charge de les vivre pour nous et qui n’a d’autre substance que ces passions empruntées; il leur confère des objets, des perspectives, un horizon” (SARTRE, 1948, p. 95-96).

se apreender como essencial à sua obra, e é isso que responde às motivações pelas quais se escreve — embora sobre essa confiança do leitor o autor nada pode fazer, senão esperar.

Ora, toda obra literária é um apelo ao leitor para que ele passe à existência objetiva o desvelamento que o autor concebeu por meio da linguagem. Trata-se de um apelo não a partidos, a classes, a nações, mas à liberdade do leitor, instrumento de ação possível, a partir da qual ele poderá colaborar com a produção da criação dirigida que é a obra escrita. A liberdade do leitor, ao participar da criação do significado da obra, tem sua contraparte na responsabilidade do autor, pois a composição intencional que é a obra limita ou estende as possibilidades de o leitor criar. Não há, na literatura, segundo a visão de Sartre, contemplação passiva, pois o escritor, desvendando o mundo, nomeando-o, apela ao leitor para que este crie a obra pela imaginação, comprometendo-se com o que ele também cria. Mas isso, como dissemos, permanece como um imperativo hipotético, pois não há certeza possível quanto a uma resposta positiva ao apelo feito à liberdade do leitor. É por isso que o livro requer a liberdade; ele não é, como um instrumento, um meio que visa um fim qualquer: o livro, pelo contrário, se propõe como um fim para a liberdade do leitor.

Contudo, apesar de propor-se como fim, a obra de arte não é uma finalidade sem fim (de acordo com o pensamento kantiano), pois isso seria recusar o papel conferido ao leitor, que, com sua imaginação, recompõe a obra e cria para além do que o escritor estabeleceu. Diz-nos Sartre que a arte seria, como queria Kant, uma “finalidade sem fim” caso se apresentasse de modo tal que daria ao leitor apenas a possibilidade de admitir, não de atribuir, um fim. Mas o leitor não pode admitir um fim já dado pela obra — o que negaria sua liberdade —, pois ele deve criá-la tanto quanto o próprio escritor. Dito de outro modo, Sartre adverte que a expressão kantiana de “finalidade sem fim” é imprópria para designar a obra de arte, pois ela implica que o objeto estético apresenta apenas a aparência de uma finalidade e se limita a solicitar a imaginação. No entanto, esquece-se, assim, que a imaginação não tem apenas uma função reguladora, mas, também, constitutiva: a liberdade é chamada a recompor um objeto para além dos traços deixados pelo artista, de modo que ela não se basta, estando sempre fora dela mesma, sempre engajada no mundo, em um empreendimento qualquer: “a obra de arte *não tem* fim, nós estamos de acordo com Kant. Mas é que ela *é* um fim. A fórmula kantiana não presta atenção no apelo que ressoa no fundo de cada quadro, de cada estátua, de cada livro”⁶⁹ (SARTRE, 1948, p. 98; grifos do autor). A esse respeito, comenta

⁶⁹ “L’œuvre d’art n’a pas de fin, nous en sommes d’accord avec Kant. Mais c’est qu’elle est une fin. La formule kantienne ne rend pas compte de l’appel qui résonne au fond de chaque tableau, de chaque statue, de chaque livre” (SARTRE, 1948, p. 98; grifos do autor).

Adorno que “ninguém senão Sartre reconheceu o relacionamento entre a autonomia da obra e um querer, que não é imprimido à obra, mas que é seu próprio *gestus* [gesto que revela um ato do pensamento] frente à realidade” (ADORNO, 1991, p. 65).

Argumenta Sartre que, para Kant, a obra existe antes e é vista depois, mas, na verdade, ela só existe quando é vista; antes disso, é apenas puro apelo, pura exigência de existir. A obra não é, tampouco, como pensa Kant, um instrumento cuja existência é manifesta e o fim é indeterminado: a obra se apresenta como uma tarefa a ser completada pelo leitor, que é livre para simplesmente deixar o livro sobre a mesa, mas que, se escolher abri-lo e devidamente lê-lo, passará a assumir uma responsabilidade. Sua liberdade, portanto, sendo o fim absoluto da obra de arte, é provada pelo ato criador requerido pela leitura. Segundo Lukács,

O artista deve manter uma incessante luta de vida ou morte não só contra este aparelho, contra a banalidade, a vulgaridade e todas as outras formas de pseudoarte postas em circulação por este aparelho sob a etiqueta “arte”, mas também contra as formas de existência e os conteúdos humanos que engendraram essas formas e que delas resultaram. [...] a maioria dos artistas modernos — e precisamente os melhores dentre eles — contempla com cólera, desespero e até mesmo horror o caos da sociedade que os envolve, que quer formá-los à sua semelhança. Quando isso ocorre, a liberdade artística se funda na subjetividade exacerbada; ela reivindica a liberdade apenas em nome dessa subjetividade e unicamente para ela (LUKÁCS, 2010, p. 275).

A liberdade demandada pelo escritor não é, como já esclarecemos, algo abstrato e meramente conceitual para Sartre, pois a obra literária dá ao leitor a possibilidade de se colocar fora dos acasos, colocando-se diante de uma ordem concebida por uma consciência livre a outra consciência livre. O homem torna-se, então, responsável pelo universo que cria, não passivamente, mas de maneira engajada, responsável também pelo modo como desvenda a obra e o mundo que se coloca como pano de fundo dela. Se se demanda ao leitor que ele leve a cabo o empreendimento iniciado pelo autor, é evidente que o autor considera seu leitor como liberdade, como poder de criação, impedindo aquele de endereçar-se à passividade de seu público. Disso se segue que não seria possível ao autor comunicar ao leitor emoções prontas de medo ou de raiva, pois essas paixões, previsíveis, governáveis, fariam da liberdade de quem lê uma liberdade alienada. Já que o escritor depende do leitor para que este consuma sua obra, ele não deve determinar essa liberdade requerida, pois isso faria dela, malgrado o paradoxo, uma liberdade não livre — logo, não liberdade.

Isso significa que, se o escritor não fizer uma apresentação franca do problema que trata em sua obra — concebendo-a sem dissimular as forças (a má-fé ou a autenticidade das personagens diante da contingência do mundo e da responsabilidade de todos pelos problemas

vivididos) que estão em conflito ao longo da história —, correrá o risco de fazer com que sua criação literária perca a característica de ser um recurso independente para a ação. Ao afetar o leitor apelando para seus sentimentos, tentando determiná-los, o autor corre o risco de que sua obra não seja realizada, pois é a liberdade do leitor, uma liberdade que não deve ser condicionada, que permite essa realização, essa existência efetiva da obra e de todas as potencialidades que disso se seguem. Por isso, o escritor não deve procurar incomodar gratuitamente o leitor; se quiser “exigir” alguma coisa (ação e mudança do mundo, por exemplo), é necessário que proponha uma tarefa a cumprir, donde o caráter de pura apresentação é essencial à obra literária, pois se o escritor domina o leitor, ele, escritor, não pode apelar para a colaboração necessária e livre que faz existir sua obra.

Em outras palavras, se pretende transtornar o leitor, o escritor faz de sua obra um instrumento provocador de determinadas emoções, ou seja, um meio, não um fim. Ao usar determinadas técnicas para provocar sentimentos, o autor se trai, pois exigir uma reação, uma emoção em particular, é alienar a liberdade daquele que é essencial para a criação de sua obra, de modo que apenas uma exigência deve tomar corpo, a saber, fazer do livro um exercício livre para a liberdade do leitor, sem restringi-lo a dada paixão, sem delimitá-lo a um sentimento, sem encerrá-lo em uma sensação — o que, novamente, não significa que o escritor terá a resposta que espera, dada a liberdade de seus leitores. Os sentimentos que o leitor pode sentir devem ser sentimentos que têm como origem sua própria liberdade; devem ser, pois, sentimentos dados “por empréstimo”. E assim com o tempo da narrativa, pois, como Sartre esclarece no ensaio *Des rats et des hommes*,

a arte é uma imagem calma do movimento; quando você começa a leitura de um romance, [...] tudo está consumado há muito tempo; o antes e o depois não são senão signos operatórios, o nascimento e a agonia de um amor existem ao mesmo tempo, cada um se estende através do outro, na eterna indistinção do instante; ler é fazer uma transfusão de tempo; o herói vive de nossa vida⁷⁰ (SARTRE, 1964, p. 39).

A conduta de uma personagem romanesca não provoca, pois, a indignação ou a afeição do leitor, mas, pelo contrário, é a indignação ou a afeição do leitor que, emprestadas às personagens, dão consistência, coerência e objetividade às condutas delas. Desse modo, as afecções do leitor não devem ser dominadas pelo objeto, nenhuma realidade exterior pode condicioná-las, alienando-as, pois elas devem ter sua fonte permanente na liberdade do leitor.

⁷⁰ “l’art est une image calme du mouvement ; quand vous commencez la lecture d’un roman, [...] tout est consommé depuis longtemps ; l’avant et l’après ne sont plus que des signes opératoires, la naissance et l’agonie d’un amour existent à la fois, chacune s’étend à travers l’autre, dans l’éternelle indistinction de l’instant ; lire, c’est faire une transfusion de temps ; le héros vit de notre vie” (SARTRE, 1964, p. 39).

Em suma, não são as emoções trazidas pelo escritos que determinam os sentimentos do leitor, mas é sua liberdade que deve ser o fundamento sem fundamento diante do que lê. São, por isso, afecções generosas, e o ato de ler (a disposição do leitor, sua autodoação diante do empreendimento da leitura) é um exercício de generosidade: o que o escritor pede ao leitor não é a aplicação de uma liberdade abstrata, mas o engajamento de sua pessoa, com seus medos, com suas esperanças, com sua escala de valores.

Por isso, escreve Sartre que a leitura é um “pacto de generosidade” entre o autor e o leitor, cada parte contando com a outra, confiando na outra, exigindo da outra, sendo essa confiança um ato generoso porque ninguém pode obrigar o autor a crer que seu leitor usará sua liberdade, assim como ninguém pode obrigar o leitor a crer que o autor usará a sua:

é uma decisão livre que um e outro tomam. Estabelece-se então um vai-e-vem dialético; quando leio, exijo; o que leio, se minhas exigências são preenchidas, me fazem exigir mais do autor, o que significa: a exigir do autor que ele exija mais de mim mesmo. E, reciprocamente, a exigência do autor é que eu coloque no mais alto grau minhas exigências. Assim, minha liberdade, ao se manifestar, desvenda a liberdade do outro⁷¹ (SARTRE, 1948, p. 105).

Entretanto, mais uma vez Adorno problematiza essa perspectiva ao registrar que

Enquanto Sartre fala de dialética, seu subjetivismo registra tão pouco o “outro” definido, para o qual o sujeito se externou e através do qual ele chega a ser sujeito, que cada objetivação literária sua é suspeita como inflexibilidade. Mas porque a pura imediatez e espontaneidade que ele espera salvar não se deixa determinar por nenhuma contraproposta, ela se deforma numa segunda coisificação. Para produzir drama e romance sobre a mera mensagem — o modelo ideal seria para ele o grito de dor do torturado — ele tem que procurar apoio numa objetividade plana, subtraída da dialética da obra configurada e da expressão, na comunicação de sua própria filosofia (ADORNO, 1991, p. 57).

Diga-se, além disso, que a obra literária não deve se limitar ao livro escrito, pois aquilo que é percebido em um romance aparece sob o fundo do universo, de maneira que, por meio de um objeto, o leitor, como quer Sartre, pode assumir uma retomada total do mundo. Cada livro passa a ser, então, uma recuperação da totalidade do ser, que é apresentada à liberdade do leitor, “pois é este o objetivo final da arte: recuperar este mundo, dando-o a ver tal como é, mas como se ele tivesse sua fonte na liberdade humana”⁷² (SARTRE, 1948, p.

⁷¹ “C’est une décision libre qu’ils prennent l’un et l’autre. Il s’établit alors un va-et-vient dialectique ; quand je lis, j’exige ; ce que je lis alors, si mes exigences sont remplies, m’incite à exiger davantage de l’auteur, ce qui signifie : à exiger de l’auteur qu’il exige davantage de moi-même. Et réciproquement l’exigence de l’auteur c’est que je porte au plus haut degré mes exigences. Ainsi ma liberté en se manifestant dévoile la liberté de l’autre” (SARTRE, 1948, p. 105).

⁷² “Car c’est bien le but final de l’art : récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu’il est, mais comme s’il avait sa source dans la liberté humaine” (SARTRE, 1948, p. 106).

106). O ato de criação da escrita apela para que o leitor desvende e crie, juntamente com o autor, não apenas a obra, mas também o mundo. Recuperar o mundo como ele é, mas mostrando-o como tendo origem na liberdade do homem, é o papel da literatura, que solicita ao leitor transformar os dados elencados na obra em um imperativo e em valores.

Sartre entende que é por meio da criação artística que o escritor, ao desvendar o mundo, propõe como tarefa ao leitor que este realize o mesmo, e, se o homem, seja o escritor, seja o leitor, concebe livremente esse mundo, então eles são diretamente responsáveis pelo mundo que venham a criar. Por isso, o pacto de generosidade de que fala o autor deixa antever a ligação que existe entre a estética e a ética, que, mesmo se tratando de esferas distintas — pois o belo diz respeito ao campo do imaginário, e o bem, ao campo da realidade —, ainda assim se vinculam uma à outra porque os valores estéticos, para se consumarem, demandam algo que está também na raiz dos pensamentos e ações morais, a saber, a liberdade. Como afirma Lukács,

a arte é uma forma particular do reflexo da realidade; e, quando se trata de um artista autêntico, ele reflete o movimento desta realidade, sua direção, suas orientações essenciais na existência, na permanência e na transformação. Além disso, este reflexo — mais uma vez, se estivermos diante de um artista autêntico — é, na maioria dos casos, mais amplo e mais profundo, mais rico e mais verdadeiro do que a intenção, a vontade, a decisão subjetivas que o criaram. A grande arte, a arte do grande artista, é sempre mais livre do que ele mesmo crê e sente; é mais livre do que parecem indicar as condições sociais de sua gênese objetiva (LUKÁCS, 2010, p. 270).

Isso significa que esse apelo da obra, a solicitar a liberdade do leitor (e este, a liberdade do escritor), é maior do que ele mesmo, pois o romance não se limita ao que narra: o que o leitor passa a ver e a acompanhar a partir da narrativa só é percebido sob o fundo do mundo. No exemplo considerado por Sartre, o caminho do trigal de van Gogh pode ser prolongado indefinidamente pelo espectador, assim como as construções de sentido de um romance podem ser significadas indefinidamente pelo leitor, em seu exercício de liberdade, acarretando, obviamente, responsabilidade pelo que prolonga e pelo que significa. Por conseguinte, por meio dos objetos e ações com que lida, o romance propõe uma retomada total do mundo: para além de uma cena narrada, o escritor, queira ou não, ao propor à liberdade do leitor a tarefa de completar a obra, a vê estendida para o próprio mundo.

Em termos estéticos, devemos nos lembrar, ressalta Sartre, de que o escritor busca garantir a seus leitores certa afecção que, por costume, denomina-se “prazer estético”, e que o autor nomeia de “alegria estética”, uma afecção que, quando surge, é sinal de que a obra está concluída. Isso porque o reconhecimento da liberdade é, ele mesmo, alegria, pois a liberdade

do leitor não aparece a ele como pura autonomia, mas como atividade criadora que não se limita às próprias leis e se apreende como constitutiva do objeto. Diante de tais ideias, pode-se dizer que “Sartre antecipa a seu modo as teorias de um Jauss sobre a estética da recepção. Para ele, criação e recepção são igualmente inscritas na história, e o sentido de uma obra depende dessa historicidade [...]. Sartre teve o grande mérito de ligar assim criação e recepção, de refletir sobre o circuito da comunicação literária”⁷³ (DEGUY, 2010, p. 15).

A par da possível recepção de seus leitores, e tendo isso em mente ao criar a obra, Sartre valorizou em demasia os efeitos que poderia criar com sua produção literária. *A náusea*, por exemplo, deveria se colocar como evidência de um fazer literário a ter como pressuposto e objetivo o próprio leitor, capaz de reconhecer-se em Roquentin e avivar sua ação no mundo real do mesmo modo que, negando a passividade, o protagonista realizou no romance. É, no entanto, uma atitude arriscada a se adotar, já que lançar para fora da obra seus próprios alcances é, no mínimo, contar com o risco de simplesmente nada disso ocorrer. Entre a arte e a sociedade, embora possamos considerar uma influência recíproca de ambas, nada indica que tal reciprocidade se faça valer como quer o artista e mesmo como seria proveitoso ao meio social. Outrossim,

a relação da arte à sociedade não deve buscar-se predominantemente na esfera da recepção. Essa relação é anterior a esta e situa-se na produção. O interesse na decifração social da arte deve virar-se para esta produção em vez de se contentar com inquéritos e classificações dos efeitos, que, muitas vezes, por razões sociais, divergem totalmente das obras de arte e do seu conteúdo social objetivo (ADORNO, 1970, p. 256).

Escrever, diz-nos Sartre, é ao mesmo tempo desvelar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade dos leitores, é recorrer à consciência de outro para se fazer reconhecer como essencial à totalidade do ser. Mas como o mundo real não se revela senão pela ação, como não é possível senti-lo senão ultrapassando-o para mudá-lo, o universo irreal criado pelo romancista careceria de profundidade se não houvesse esse movimento realizado pelo leitor para o transcender. Por isso, quanto ao mundo romanesco, para que ele ofereça o máximo de densidade, é necessário que esse fenômeno de desvelamento/criação pelo qual o leitor o descobre seja um engajamento imaginário na ação, ou seja, quanto mais o leitor apresentar o ímpeto para mudá-lo, mais vivo o mundo romanesco será. Nesse sentido, o erro

⁷³ “Sartre anticipe à sa façon les théories d’un Jauss sur l’esthétique de la réception. Pour lui, création et réception sont également inscrites dans l’histoire, et le sens d’une œuvre dépend de cette historicité [...]. Sartre eut le grand mérite de lier ainsi création et réception, de réfléchir sur le circuit de la communication littéraire” (DEGUY, 2010, p. 15).

do realismo francês, adverte-nos Sartre, foi o de crer que o real se revelaria à pura contemplação e que, conseqüentemente, poderia ser uma pintura imparcial da realidade.

Mas isso não é possível porque a percepção já é em si mesma parcial, assim como a nomeação de algo já é modificação do que se nomeia. Se o escritor fala sobre uma injustiça que se apresenta em seu universo romanesco, ele se sabe essencial para a existência dessa injustiça, mas se aceita ser o criador de tais injustiças na ficção é com o fito de ultrapassá-las rumo à sua abolição. O leitor, por sua vez, se cria e mantém a existência de um mundo injusto, não pode fazê-lo sem se sentir responsável, estando, portanto, o trabalho do escritor voltado para solicitar que seu leitor não apenas crie o que ele, autor, ajudou a desvelar, mas que, conseqüentemente, se comprometa, o leitor, com o que criou. Ler é, pois, mais do que decifrar um código linguístico: é, antes, interagir com um universo (no caso, o romanesco) e comprometer-se com o mundo real que está como pano de fundo do mundo imaginário que a obra apresenta. Pode-se notar, não sem críticas, que Sartre atribui à responsabilidade do escritor uma supervalorização que, como notou Carlos Heitor Cony em artigo publicado na época da visita de Sartre ao Brasil, parece ocultar uma superioridade do escritor sobre os outros homens, pois “ninguém pode ser responsável no lugar dos outros, cada qual tem a sua dose intransferível e (essa sim) inalienável” (CONY apud ROMANO, 2005, p. 34).

Aos dois, escritor e leitor, coloca-se a responsabilidade desse universo que se mantém pela conjugação de duas liberdades, um universo que, mesmo que possa ser desesperador e horrível, deixa entrever a generosidade de duas consciências, uma generosidade que se exprime não necessariamente por discursos edificantes e personagens incorruptíveis — *planificadas* e necessárias ao realismo socialista. Sendo a obra literária não um dado natural, mas uma criação, uma exigência, um apelo à liberdade, mesmo que ela dê ao leitor uma imagem desequilibrada do mundo com todas as suas injustiças, não é, todavia, para que o universo seja contemplado passivamente e lamentado por ser como é, mas para que o leitor o anime com sua imaginação e que o desvele, o crie, o compreenda e, finalmente, o modifique. Nesse sentido, para Lukács,

Nos pontos onde a ética não passa de uma condição prévia e formal que, pela sua profundidade, permite aceder à essência exigida pela forma, pela sua extensão, atingir a totalidade igualmente exigida pela forma e que suscita, graças ao seu caráter englobante, o equilíbrio dos elementos de que a palavra *justo* não é senão a tradução na linguagem da ética pura. No romance, em compensação, a intenção ética é sensível mesmo no centro da estruturação de cada pormenor, é, no seu conteúdo mais secreto, um elemento eficaz da construção da obra. Assim, enquanto que a característica essencial dos outros gêneros literários é repousar numa forma acabada, o romance aparece como alguma coisa que devém, como um processo (LUKÁCS, 1965, p. 80; grifo do autor).

A literatura não deve ser, por isso, mera ilustração, pintura imparcial da realidade (como queria o realismo, segundo Sartre). Em vez disso, o escritor deve criar um universo romanesco injusto e desequilibrado para que, diante dele, reste um ímpeto, um empenho, uma necessidade para aboli-lo. Disso se segue que a literatura, como já antecipamos, mesmo que seja algo diverso da ética, funda com ela uma ligação: “no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral”⁷⁴ (SARTRE, 1948, p. 111), pois já que aquele que escreve reconhece a liberdade de seus leitores, e já que aquele que lê reconhece a liberdade do escritor ao abrir o livro, a obra literária é um ato de confiança na liberdade dos homens; leitor e autor reconhecem essa liberdade para exigir que ela se manifeste: “assim, seja ensaísta, panfletário, satirista ou romancista, que fale apenas de paixões individuais ou ataque o regime da sociedade, o escritor, homem livre se dirigindo a homens livres, não tem senão um único tema: a liberdade”⁷⁵ (SARTRE, 1948, p. 112).

A liberdade de escrever implica, assim, a liberdade do cidadão, pois, aponta-nos Sartre, não se escreve para escravos. A arte da prosa se solidariza, portanto, com a democracia, e quando uma é ameaçada, a outra também é ameaçada. Escrever é um modo de fugir da alienação, de tomar conhecimento da liberdade enquanto constituinte do ser do homem, enquanto constituinte da sociedade em seu âmbito político. Nesse sentido, Franklin Leopoldo e Silva escreve que

O escritor sabe que, ao procurar compreender a alienação, está tentando compreender a si próprio. [...] a compreensão não conceitual, longe de ser irracionalismo, é a única maneira de nos aproximarmos racionalmente da existência como fundamento da práxis histórica. É nesse sentido que as estruturas existenciais são desvendantes e compreensivas. Sua elucidação desvenda aquilo que o saber, mesmo histórico no seu sentido positivo, é obrigado a deixar implícito e obscurecido. Ocorre que este obscurecimento pode chegar ao ponto de o homem ficar de fora de um saber sobre ele mesmo, como se o objeto da ciência constituísse ao mesmo tempo o seu ponto cego. É isso que nos indica de maneira mais clara e mais geral por que a tarefa ética da literatura é construir a mediação necessária para que o homem tome consciência de sua alienação (SILVA, 2004, p. 256).

A prosa, do viés sartriano, se mostra como um exercício de libertação, e assegura, assim, a compreensão da liberdade situada que todos os homens são, de uma liberdade que é tanto um dado absoluto (enquanto inerente à constituição ontológica do ser) quanto concreto (enquanto intrínseca à construção histórica e social do homem livre em meio a outras

⁷⁴ “au fond de l’impératif esthétique nous discernons l’impératif moral” (SARTRE, 1948, p. 111).

⁷⁵ “Ainsi qu’il soit essayiste, pamphlétaire, satiriste ou romancier, qu’il parle seulement des passions individuelles ou qu’il s’attaque au régime de la société, l’écrivain, homme libre s’adressant à des hommes libres, n’a qu’un seul sujet : la liberté” (SARTRE, 1948, p. 112).

liberdades). Pela prosa, o homem é tratado como histórico, livre, responsável por sua situação, e ela exige daqueles que a leem o reconhecimento da realidade humana como, precisamente, situação, liberdade e responsabilidade. Alcançar esse resultado é, para Sartre, o motivo pelo qual se escreve.

5 Para quem se escreve?

Na terceira parte de *Que é a literatura?*, Sartre passa a considerar para quem se escreve. À primeira vista, responde, escreve-se para o leitor universal, pois a exigência do escritor se dirige a todos os homens. Mas, indica Sartre, as considerações precedentes, e que acompanhamos até o momento (sobre o que é e por que escrever), são considerações ideais, pois o escritor sabe que fala para liberdades paralisadas, escondidas, por vezes indisponíveis, e mesmo a liberdade do próprio escritor não é tão “pura” como deveria ser. Isso significa que ele escreve também para “limpá-la”⁷⁶, pois a liberdade concreta não é algo dado, mas conquistado em meio à história, à nação, às classes, às paixões, conquistada com os outros homens e também pelos outros homens. É importante notar que as adversidades a superar, as resistências a vencer são o que, em cada circunstância, nos mostra a existência da liberdade — escalar uma montanha ou escrever um livro são obstáculos que ultrapassamos, reconhecendo, em primeiro lugar, que somos livres para tanto.

O escritor fala a seus contemporâneos, a seus compatriotas, e, já no texto de apresentação da revista *Les temps modernes*, Sartre acolhe a necessidade de o autor dirigir-se aos seus:

o escritor não tem nenhum meio de se evadir, nós queremos que ele abrace estreitamente sua época; ela é sua única chance, ela é feita para ele e ele é feito para ela. [...] nós não temos senão esta vida por viver, no meio desta guerra, dessa revolução, talvez. [...] Nós estamos convencidos, ao contrário, de que não se pode tirar seu alfinete do jogo. Seríamos mudos e burros como as pedras, e nossa passividade mesma seria uma ação. Aquele que consagra sua vida a fazer romances sobre os hititas, sua abstenção seria, por ela mesma, uma tomada de posição. O escritor está em situação em sua época: cada palavra tem reverberações. Cada silêncio também⁷⁷ (SARTRE, 1948, p. 12-13).

Essa necessidade de se dirigir sobretudo aos seus contemporâneos se explica pelo fato de que as obras de arte são, segundo Sartre, naturalmente alusivas. Mas, apesar de o romancista tencionar uma representação completa de seu objeto, ele nunca conseguirá contar tudo, pois há muitas coisas que não poderá dizer — ou porque simplesmente não é capaz de

⁷⁶ “il faut qu’il la nettoie ; il écrit aussi pour la nettoyer” (SARTRE, 1948, p. 116).

⁷⁷ “l’écrivain n’a aucun moyen de s’évader, nous voulons qu’il embrasse étroitement son époque; elle est sa chance unique, elle s’est faite pour lui et il est fait pour elle. [...] nous n’avons que cette vie à vivre, au milieu de cette guerre, de cette révolution peut-être. [...] Nous sommes convaincus, au contraire, qu’on ne peut pas tirer son épingle du jeu. Serions-nous muets et cois comme des cailloux, notre passivité même serait une action. Celui qui consacrerait sa vie à faire des romans sur les Hittites, son abstention serait par elle-même une prise de position. L’écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi” (SARTRE, 1948, p. 12-13).

aludir, ou por uma insuficiência da própria linguagem, ou para evitar que sua obra seja carregada com detalhes que a artificializem em demasia. Disso se segue que, do mesmo modo que o contexto é necessário para que entendamos uma exclamação como “cuidado!”, as lembranças e as percepções comuns, o mundo que os interlocutores sabem que aparece ao outro, também é necessário na leitura. Daí que “as pessoas de uma mesma época e de uma mesma coletividade, que viveram os mesmos acontecimentos, que se colocam ou que fogem das mesmas questões, têm um mesmo gosto na boca, têm uma mesma cumplicidade e há entre eles os mesmos cadáveres”⁷⁸ (SARTRE, 1948, p. 117).

É por isso que, como explica Sartre, não é necessário escrever em demasia, pois existem palavras-chave, ou seja, palavras capazes de resgatar ideias, contextos, situações a partir da bagagem cultural do leitor. Exemplifica o autor: ao falar sobre a ocupação alemã da França na Segunda Guerra Mundial a um público que não seja o povo francês, é necessário um sem número de análises e precauções, o que não é necessário ao se escrever para o público francês, pois ele é capaz de entender o significado de uma frase como “um concerto de música militar alemã no quiosque de um jardim público”⁷⁹ (SARTRE, 1948, p. 118), isto é, por sua vivência ele será capaz de resgatar os significados que apenas ele, vítima da ocupação nazista, é capaz de compreender a fundo.

Tomando como exemplo o escritor estadunidense Richard Wright, um negro do sul dos Estados Unidos transportado para o norte, poder-se-ia supor, questiona Sartre, que ele aceite passar sua vida a contemplar o Verdadeiro, o Belo, o Bem, enquanto a maioria dos negros sulistas é privada do direito ao voto? Se um negro estadunidense se descobre como escritor, descobre ao mesmo tempo seu assunto: ele é, como Sartre entende, um homem que vê os brancos de fora, que assimila a cultura branca (pois foi para o norte dos Estados Unidos) e cujos livros mostrarão a alienação da raça negra no seio da sociedade estadunidense, mas não à maneira imparcial dos realistas, e, sim, de modo a comprometer seus leitores.

Para quem, então, escreve Wright? Certamente, explicita Sartre, que não é ao leitor universal, pois este não está engajado em nenhuma época particular e não saberia pensar outra coisa senão em valores universais como o Verdadeiro, o Belo ou o Bem kantianos. Wright não pode pensar em destinar seus livros aos racistas brancos da Virgínia, pois eles mal abririam seus livros, ou aos camponeses negros, pois são analfabetos, ou aos europeus, pois não se poderia esperar muito daqueles que escravizaram a África negra e a Índia. Wright

⁷⁸ “les gens d’une même époque et d’une même collectivité, qui ont vécu les mêmes événements, qui se posent ou qui éludent les mêmes questions, ont un même goût dans la bouche, ils ont les uns avec les autres une même complicité et il y a entre eux les mêmes cadavres” (SARTRE, 1948, p. 117).

⁷⁹ “un concert de musique militaire allemande dans le kiosque d’un jardin public” (SARTRE, 1948, p. 118).

escreve, conclui Sartre, para os negros cultos do norte e para os americanos brancos de boa vontade. Para o escritor estadunidense, os leitores negros representam a subjetividade, pois têm a mesma infância, as mesmas dificuldades; ao esclarecer sua situação pessoal, ele esclarece a seus leitores sobre eles mesmos: a vida que levam e que sofrem ele a nomeia, ele a mostra, pois ele é a consciência e o movimento pelo qual se eleva à reflexão sobre si e sobre sua raça.

Mas, adverte Sartre, seja qual for a boa vontade dos leitores brancos, eles são sempre os *outros* para um autor negro, pois não viveram o que ele viveu, não podem compreender a condição do negro, e, por isso, o escritor precisa se apoiar em analogias que trazem consigo o risco constante de o trair: para os brancos, que são consciências estrangeiras, as palavras que Wright escreve não têm o mesmo contexto que para os negros, de modo que quando ele fala aos brancos, seu objetivo muda, pois se trata, nesse caso, de comprometê-los e de fazê-los medir suas responsabilidades. Por isso, cada obra, cada palavra de Wright contém dois contextos, e a cada frase duas forças se aplicam, determinando a tensão de sua narrativa. Ao escrever para um público dividido, o escritor consegue explorar e ultrapassar essa divisão, fazendo dela o pretexto de uma obra de arte. Isso posto, afirma-nos Sartre em resposta à questão inicial:

o leitor ao qual me dirijo não é nem Micrômegas nem o Ingênuo, nem mesmo Deus Pai. Ele não tem a ignorância do bom selvagem, para quem se deve explicar tudo desde o princípio, não é um espírito nem uma *tabula rasa*. Ele não tem tampouco a onisciência de um anjo ou do Pai Eterno, eu lhe desvelo certos aspectos do universo, eu tomo o que ele sabe para tentar ensinar-lhe o que ele não sabe. Suspenso entre a ignorância total e o conhecimento total, ele possui uma bagagem definida que varia de um momento a outro e que é suficiente para revelar sua *historicidade*. Não é uma consciência instantânea, uma pura afirmação intemporal de liberdade, ele não sobrevoa a história: ele está engajado nela⁸⁰ (SARTRE, 1948, p. 118; grifo do autor).

Diferentemente de uma literatura a-histórica ou de uma literatura que se ocupe apenas com a ação do passado sobre o presente, a narrativa engajada supõe não a continuidade, mas a descontinuidade, a ação no presente a apontar um futuro próximo, e o escritor engajado, “esse profeta míope, não vê mais longe do que o fim de sua ação”⁸¹ (IDT, 1980, p. 68). E continua

⁸⁰ “le lecteur auquel je m’adresse n’est ni Micromégas ni l’Ingenú, ni non plus Dieu le père. Il n’a pas l’ignorance du bon sauvage, à qui l’on doit tout expliquer à partir des principes, ce n’est pas un esprit ni une table rase. Il n’a pas non plus l’omniscience d’un ange ou du Père Éternel, je lui dévoile certains aspects de l’univers, je profite de ce qu’il sait pour tenter de lui apprendre ce qu’il ne sait pas. Suspendu entre l’ignorance totale et la toute-connaissance, il possède un bagage défini qui varie d’un moment à l’autre et qui suffit à révéler son *historicité*. Ce n’est point, en effet, une conscience instantanée, une pure affirmation intemporelle de liberté et il ne survole pas non plus l’histoire : il y est engagé” (SARTRE, 1948, p. 118; grifo do autor).

⁸¹ “ce prophète myope, ne voit pas plus loin que le bout de son action” (IDT, 1980, p. 68).

Sartre a explicitar que, assim como os leitores, os autores também são históricos; entre escritores e leitores, mergulhados em uma mesma história e que contribuem igualmente para fazê-la, um contato histórico se estabelece por meio do livro. Na apresentação de *Les temps modernes*, o escritor registra que

sem dúvida, certos autores têm preocupações menos atuais e visões menos curtas. Eles passam no meio de nós, como ausentes. Onde estão eles, então? [...] Nós escrevemos para nossos contemporâneos, nós não queremos olhar nosso mundo com olhos futuros, isso seria o mais seguro meio de matá-lo, mas com nossos olhos de carne, com nossos verdadeiros olhos perecíveis⁸² (SARTRE, 1948, p. 14).

E continua: “longe de sermos relativistas, afirmamos que o homem é um absoluto. Mas ele o é em seu tempo, em seu meio, em sua terra”⁸³ (SARTRE, 1948, p. 15). Entende-se que a posição de Sartre em escrever para a sua época está em consonância com sua ideia de uma literatura que, engajada, permita que os leitores entrem em contato com seu próprio mundo e com sua própria história, que a obra que leem seja escrita por alguém que, como eles, respira o mesmo ar, sente as mesmas angústias, recebe a mesma carga de valores por imposição de seu meio e de sua tradição. Desse modo, apenas um romance que se voltasse para o momento presente conseguiria alcançar seu objetivo de provocar alguma transformação, sendo isso apenas possível se essa possibilidade de transformação estivesse presente enquanto resposta a um problema do momento, não de outrora. Afinal, o que haveria para mudar depois de passado tempo suficiente para que certo problema já estivesse consumado? (Este foi, a propósito, o motivo que levou Sartre a abandonar sua trilogia *Os caminhos da liberdade*, pois o momento histórico necessário como pano de fundo para o alcance esperado da obra já havia ocorrido, e tratar dos efeitos da guerra e da ocupação nazista em um momento no qual tanto a guerra quanto a ocupação chegaram ao seu fim não permitiria mais, segundo Sartre, a elucidação das consequências advindas desses fatos históricos, pois, afinal, tais consequências já haviam ocorrido e não haveria nada mais, a esse respeito, para mudar.) No artigo *La nationalisation de la littérature*, Sartre esclarece:

sem dúvida a obra escrita é um fato social e o escritor antes mesmo de pegar a caneta deve estar profundamente convencido disso. É necessário, com efeito, que ele se penetre de sua

⁸² “Sans doute, certains auteurs ont des soucis moins actuels et des vues moins courtes. Ils passent au milieu de nous, comme des absents. Où sont-ils donc ? [...] Nous écrivons pour nos contemporains, nous ne voulons pas regarder notre monde avec des yeux futurs, ce serait le plus sûr moyen de le tuer, mais avec nos yeux de chair, avec nos vrais yeux périssables” (SARTRE, 1948, p. 14).

⁸³ “Bien loin d’être relativistes, nous affirmons hautement que l’homme est un absolu. Mais il l’est à son heure, dans son milieu, sur sa terre” (SARTRE, 1948, p. 15).

responsabilidade. Ele é responsável por tudo: pelas guerras perdidas ou ganhas, pelas revoltas e das repressões; ele é cúmplice dos opressores se ele não for um aliado natural dos oprimidos. Mas não é somente porque ele é escritor: é porque ele é homem. Essa responsabilidade ele deve vivê-la e querê-la (e, para ele, viver e escrever devem ser uma única coisa — não porque a arte salva a vida mas porque a vida se exprime nos empreendimentos, e o seu é escrever). [...] Não se trata para ele de saber se irá determinar um movimento literário em “ismo”, mas de se engajar *no presente*. Não prever um futuro distante de onde se possa julgar depois, mas de querer no dia a dia o futuro próximo⁸⁴ (SARTRE, 1948, p. 51; grifo do autor).

Poderíamos contra-argumentar, aqui, que datar um romance acabaria por diminuir seu alcance caso ele chegasse à posteridade, mas diríamos que, na verdade, mesmo que passe a não dizer mais respeito a determinada situação vivenciada pelo autor e seus leitores contemporâneos, a obra ainda pode se manter válida porque, em primeiro lugar, é sempre possível resgatar algum valor universal, alguma problemática extemporânea que se apresente em toda época e lugar — o que justamente permite ao homem contemporâneo encontrar valores ainda pertinentes nas obras de autores como Fiodor Dostoiévski, Voltaire, Victor Hugo e Camus — e, em segundo lugar, “se um romance tem boas qualidades para além de sua preocupação com um problema social em particular, a posteridade irá readquirir o conhecimento necessário para sua compreensão”⁸⁵ (WHITING, 1948, p. 88). Sartre, é importante salientar, não quis dizer que a literatura possuiria uma “data de validade”, mas tão somente que o escritor deveria pensar, antes de tudo e de todos, em seus contemporâneos.

Essa literatura engajada, situada, uma vez que não se resume a uma mera apresentação passiva do real, como se propuseram, segundo Sartre, naturalistas e realistas, preocupa-se, pois, em incitar o homem à ação, comprometer o leitor historicamente, e compete ao escritor, para tanto, sondar e revelar as exigências de seu momento histórico, mudando seus temas — e, conseqüentemente, sua técnica — sempre que sua época apresentar mudanças e exigir mudanças também na literatura, mesmo porque “a arte é uma revolução permanente”⁸⁶ (SARTRE, 1964b, p. 26). Isso indica que a escrita e a leitura são as duas metades de um mesmo fato histórico, e a liberdade que o escritor nos aponta não é, portanto, uma consciência

⁸⁴ “Sans doute l’œuvre écrite est un fait social et l’écrivain avant même que de prendre la plume doit en être profondément convaincu. Il faut, en effet, qu’il se pénétre de sa responsabilité. Il est responsable de tout : des guerres perdues ou gagnées, des révoltes et des répressions ; il est complice des oppresseurs s’il n’est pas l’allié naturel des opprimés. Mais non point seulement parce qu’il est écrivain : parce qu’il est homme. Cette responsabilité il doit la vivre et la vouloir (et, pour lui, ce doit être tout un que de vivre et d’écrire – non point parce que l’art sauve la vie mais parce que la vie s’exprime dans des entreprises et que la sienne est d’écrire). [...] Il ne s’agit pas pour lui de savoir s’il va déterminer un mouvement littéraire en « isme », mais de s’engager *dans le présent*. Non de prévoir un avenir éloigné d’où il se puisse juger après coup, mais de vouloir au jour le jour l’avenir prochain” (SARTRE, 1948, p. 51; grifo do autor).

⁸⁵ “if a novel has good qualities apart from its concern with a particular social problem, posterity will re-acquire the knowledge necessary for comprehension” (WHITING, 1948, p. 88).

⁸⁶ “l’art est une révolution permanente” (SARTRE, 1964b, p. 26).

abstrata e pura de ser livre; é, antes, uma liberdade em situação, limitada, que precede a consciência de uma responsabilidade pelo comprometimento do homem no mundo. Comenta István Mészáros, sobre Sartre, que

Sua visão do *tudo* traz consigo a lembrança permanente de sua própria responsabilidade por isso *tudo*. Mesmo que se queira absolvê-lo dessa responsabilidade, ele deve, questionando *todas as coisas*, afirmar e reafirmar seu direito inalienável de assumir a carga da *responsabilidade total*. Por “sua época como um todo” e pela “humanidade como um todo”. Eis por que ele não pode deixar de ser *intransigente* numa era dominada pela evasão e pelo subterfúgio, pela acomodação e pela fuga (MÉSZÁROS, 2012, p. 24; grifos do autor).

Disso se segue que a liberdade não é simplesmente, mas *se conquista* em uma situação histórica concreta, de modo que “cada livro propõe uma libertação concreta a partir de uma alienação particular”⁸⁷ (SARTRE, 1948, p. 119). Em cada obra há uma ligação implícita com instituições, com tradições, com formas de opressão e de conflito, com ignorâncias, com esperanças, medos, hábitos, em suma, com todo um mundo concreto e simbólico que autor e leitor têm em comum. É esse mundo conhecido, vivenciado, que o autor anima com sua liberdade, e é a partir desse mundo que o leitor deve operar sua libertação concreta: a situação, a história, é ela que se deve retomar e assumir, mudar ou conservar, para si e para os outros, como quer Sartre.

Já que as liberdades do autor e do leitor se buscam e se afetam, pode-se dizer que a escolha de certo aspecto do mundo, feita pelo autor (como vimos no exemplo de Wright), é que decide qual será seu leitor; reciprocamente, é escolhendo seu leitor que o escritor decide qual será seu tema: “todas as obras do espírito contêm nelas mesmas a imagem do leitor ao qual elas são destinadas”⁸⁸ (SARTRE, 1948, p. 119). Ocorre, no entanto, que, mesmo estando em dada situação e dela tendo consciência, nem todo homem a assume, pois a maioria passa o tempo a dissimular seu engajamento, a buscar formas de evasão por meio da má-fé, de falsidades, de paraísos artificiais, subtraindo da vida todo seu valor real, ainda que incômodo. Há escritores, portanto, que fornecem um sem-número de meios para que o leitor possa permanecer tranquilo, sem que seu conforto seja perturbado, mas o escritor engajado, como o pensa Sartre, tenciona fazer das consciências de seus leitores as mais lúcidas possíveis — o que quer dizer, diante dos temas tratados pelo autor (a gratuidade da existência, a liberdade inevitável dos homens diante dos problemas históricos que encontram, a responsabilidade humana pela humanidade como um todo), que um texto engajado deva permitir, com sua

⁸⁷ “chaque livre propose une libération concrète à partir d’une aliénation particulière” (SARTRE, 1948, p. 119).

⁸⁸ “tous les ouvrages de l’esprit contiennent en eux-mêmes l’image du lecteur auquel ils sont destinés” (SARTRE, 1948, p. 119).

leitura, a consequência de uma consciência infeliz que preceda a mudança dos homens e da sociedade por causa da indignação fomentada. Em *Com a morte na alma*, por exemplo, ao acompanharmos as atitudes de Daniel, personagem que vive na Paris ocupada sem dar importância ao fato de que sua passividade é que alimenta o jugo que o transforma em um prisioneiro em sua própria cidade, podemos nos indignar não apenas pelo mero fato de nos indignar (ou rir, ou chorar), mas para que possamos transferir esse sentimento de discordância para situações que nos digam respeito.

Por meio da prosa engajada, a sociedade toma consciência de si mesma: se a sociedade se vê, e se se vê vista, abre-se a possibilidade para que surjam contestações aos valores estabelecidos: “a simples apresentação já é semente de mudança, [...] a obra de arte, tomada na totalidade de suas exigências, não é a simples descrição do presente, mas o julgamento desse presente em nome de um futuro, [...] todo livro, enfim, envolve um apelo”⁸⁹ (SARTRE, 1948, p. 196). O escritor apresenta à sociedade sua (dela) imagem, que ela pode assumir ou não, mudar ou não; seja como for, ao ser evidenciada, ela sofre uma modificação por perder seu equilíbrio, e passa a oscilar entre a vergonha e o cinismo. Em suma, o escritor dá à sociedade uma consciência infeliz — estabelecida pelo trabalho de narração dos eventos históricos acabrunhadores a partir do ponto de vista das personagens, consciências a viverem sob as pressões e forças que se encontram, de modo análogo, no mundo real —, uma força antagônica em relação às forças conservadoras que contribuem para manter um suposto equilíbrio. Mas Maurice Blanchot, contrariamente, argumenta que essa é uma tentativa sem esperança,

pois o leitor não quer uma obra escrita para ele, ele quer justamente uma obra estrangeira em que ele descobre qualquer coisa de incomum, uma realidade diferente, um espírito separado que o possa transformar e que ele possa transformar em si. O autor que escreve precisamente para um público, na verdade, não escreve: é esse público que escreve e, por essa razão, esse público não pode ser leitor; a leitura não é senão aparência, na realidade é nula. [...] Daí o perigo de escrever para os outros, para despertar a palavra dos outros e os descobrir a eles mesmos, é que os outros não querem ouvir sua própria voz, mas a voz de outro, uma voz real, profunda, perturbadora como a verdade⁹⁰ (BLANCHOT, 1949, p. 299).

⁸⁹ “la simple présentation est déjà amorce de changement, [...] l’œuvre d’art, prise dans la totalité de ses exigences, n’est pas simple description du présent, mais jugement de ce présent au nom d’un avenir, [...] tout livre, enfin, enveloppe un appel” (SARTRE, 1948, p. 196).

⁹⁰ “Car le lecteur ne veut pas d’une œuvre écrite pour lui, il veut justement une œuvre étrangère où il découvre quelque chose d’inconnu, une réalité différente, un esprit séparé qui puisse le transformer et qu’il puisse transformer en soi. L’auteur qui écrit précisément pour un public, à la vérité, n’écrit pas : c’est ce public qui écrit et, pour cette raison, ce public ne peut plus être lecteur ; la lecture n’est que d’apparence, en réalité elle est nulle. [...] De là, le danger d’écrire pour les autres, pour éveiller la parole des autres et les découvrir à eux-mêmes c’est que les autres ne veulent pas entendre leur propre voix, mais la voix d’un autre, une voix réelle, profonde, gênante comme la vérité” (BLANCHOT, 1949, p. 299).

Ainda assim, na apresentação da revista *Les temps modernes*, ao esclarecer os objetivos dessa publicação, Sartre deixa claro o seu entendimento sobre o que deveria ser a literatura e o papel do escritor:

nossa intenção é a de contribuir para a produção de certas mudanças na Sociedade que nos envolve. Sobre isso, nós não entendemos uma mudança nas almas: nós deixamos voluntariamente a direção das almas aos autores que têm uma clientela especializada. Para nós, que, sem sermos materialistas, jamais distinguimos a alma do corpo e que não conhecemos senão uma realidade indecomponível, a realidade humana, nós nos colocamos ao lado daqueles que querem mudar ao mesmo tempo a condição social do homem e a concepção que ele tem dele mesmo. [...] Ela não o fará politicamente, isto é, ela não servirá nenhum partido; mas ela se esforçará para livrar a concepção de homem na qual se inspiram as teses presentes e dará sua opinião conforme a concepção que ela sustente. Se nós pudermos ter o que prometemos, [...] nós nos felicitaremos simplesmente por termos encontrado uma boa consciência profissional e que, ao menos para nós, a literatura torne-se mais uma vez o que ela jamais deveria ter cessado de ser, uma função social⁹¹ (SARTRE, 1948, p. 16).

Essa noção da literatura como sendo uma função social — reafirmada posteriormente pelo autor, ao registrar no ensaio *L'artiste et sa conscience* que “é verdade, então, que uma obra de arte é ao mesmo tempo uma produção individual e um fato social”⁹² (SARTRE, 1964b, p. 33) —, uma literatura feita por homens livres para homens livres, ou a afirmarem sua liberdade e os consequentes compromisso e responsabilidade para com mundo, tem em seus agentes os defensores de valores que se estendem para todos os homens, não para um ou outro em particular, pois o apelo feito pela literatura engajada, ainda que se dirija primeiramente aos contemporâneos do escritor, tem, potencialmente, um apelo a todos os homens de todas as épocas, feito por um autor a querer problematizar não apenas algo em particular, que diga respeito diretamente a seus contemporâneos, mas, segundo Sartre, a mais essencial característica de todo e qualquer ser humano, a saber, sua liberdade, elemento necessário para que autores e leitores lidem com seu mundo, com seu “ser homem”, concreto e historicamente situado.

⁹¹ “notre intention est de concourir à produire certains changements dans la Société qui nous entoure. Par là, nous n’entendons pas un changement dans les âmes : nous laissons bien volontiers la direction des âmes aux auteurs qui ont une clientèle spécialisée. Pour nous qui, sans être matérialistes, n’avons jamais distingué l’âme du corps et qui ne connaissons qu’une réalité indécomposable, la réalité humaine, nous nous rangeons du côté de ceux qui veulent changer à la fois la condition sociale de l’homme et la conception qu’il a de lui-même. [...] Elle ne le fera pas politiquement, c’est-à-dire qu’elle ne servira aucun parti ; mais elle s’efforcera de dégager la conception de l’homme dont s’inspireront les thèses en présence et elle donnera son avis conformément à la conception qu’elle soutient. Si nous pouvons tenir ce que nous nous promettons, [...] nous nous féliciterons simplement d’avoir retrouvé une bonne conscience professionnelle et de ce que, au moins pour nous, la littérature soit redevenue ce qu’elle n’aurait jamais dû cesser d’être, une fonction sociale” (SARTRE, 1948, p. 16).

⁹² “Il est donc Vrai qu’une oeuvre d’art est à la fois une production individuelle et un fait social” (SARTRE, 1964b, p. 33).

Após descrever a situação dos escritores em relação a seu público, do século XII até sua própria época (1947), Sartre conclui que, diante da questão “para quem se escreve?”, a resposta varia em relação às épocas: se, em tempos mais remotos, os escritores voltaram-se para a nobreza, para a realeza, para o clero, passando depois a voltar-se para a burguesia, em sua época eles começam a se aproximar das classes oprimidas. O que Sartre quer apresentar não é meramente a ligação dos escritores com seu público e com as classes sociais ao longo dos séculos, mas mostrar que não há uma resposta única sobre para quem se escreve — ou, mesmo, sobre o que é a literatura — que valha para qualquer século, pois a ideia que se faz dela é uma construção cultural: a literatura passa por modificações históricas e recebe influências do meio social, do mesmo modo que também o influencia.

Portanto, a ideia que se faz de literatura leva em consideração a situação dos escritores, a finalidade com que escrevem, a relação que estabelecem com seu público real. Disso se conclui que não se pode escrever sem um público feito pelas circunstâncias históricas e sem uma ideia do que seja a literatura (e que se estabelece em grande medida pelas demandas desse público). Além disso, se é verdade, como o quer Sartre, que a essência da obra literária é a descoberta da liberdade concreta do homem, apelo à liberdade dos outros homens, consequentemente é também verdadeiro que as diferentes formas de opressão, escondendo aos homens que estes são livres, mascaram aos autores parte da (ou toda a) essência da literatura, já que “a obra escrita pode ser uma condição essencial da ação, isto é, o momento da consciência reflexiva”⁹³ (SARTRE, 1948, p. 197), momento em que se percebe que os abusos, após serem denunciados, devem ser levados a sério por um movimento ativo que os extinga, malgrado as forças ideológicas contrárias que, invertendo valores, têm o ofício de manter determinada situação negativa e ao mesmo tempo mostrá-la como positiva. Diante disso, o escritor deve procurar se resguardar para que não seja aprisionado em uma armadilha que o leve a aceitar a alienação e o comodismo.

Para Sartre, a literatura de determinada época é alienada quando não consegue alcançar a consciência explícita de sua autonomia, quando é considerada um meio, não um fim incondicionado, pela sua submissão aos poderes de ideologias que têm como função proteger o sistema que as sustenta, promovendo, para isso, uma racionalização de suas próprias contradições. Não basta, portanto, que o escritor tenha a liberdade de dizer tudo, pois é necessário que ele escreva para um público que tenha a liberdade de mudar tudo; afinal, o

⁹³ “l’œuvre écrite peut être une condition essentielle de l’action, c’est-à-dire le moment de la conscience réflexive” (SARTRE, 1948, p. 197).

escritor exerce uma mediação entre sua época e seu público leitor, de modo que sem este não há consciência a ser despertada criticamente por meio do desvelamento do mundo.

Dizer que o escritor é um mediador exclui, então, a função de estabelecer mudanças arbitrárias, pois isso evitaria que o leitor tomasse consciência de sua liberdade, de sua parcela de livre consciência nesse jogo dialético: alienando o leitor, deformando-o à sua revelia, o escritor faria o contrário do que deveria; para ocorrerem transformações na sociedade, os leitores precisam, portanto, reconhecer sua liberdade e, então, decidir — embora não incondicionalmente, dadas as pressões sociais, políticas, históricas, econômicas e quaisquer outras que fazem parte da complexa equação da existência humana em sociedade. Essa perspectiva, por isso, pode parecer — se não for — utópica, como se Sartre não tomasse nota da inevitável distância que há entre teoria e prática, mas diante das injustiças e de situações extremas (como a que viveu Sartre e, de modo geral, a população europeia na década de 1940), a utopia, mesmo que contenha resquícios de improbabilidade no núcleo de sua possibilidade, ainda é uma tentativa. O que se viu no Brasil sob a ditadura militar, por exemplo, aproxima-se dessa ideia se tomarmos nota de que, embora a censura dos meios de comunicação e da manifestação artística fosse cerrada, isso não impediu que os artistas tentassem assegurar, pelos meios possíveis e pelos improváveis, sua liberdade usurpada de expressão.

A geração de Sartre, que começou a escrever pouco antes ou depois da derrota francesa na Segunda Guerra Mundial, apresenta, não por acaso, muitos escritores extremistas e radicais, uns politicamente ao lado da esquerda progressista, outros, da esquerda revolucionária. Os acontecimentos que ocorreram a partir de 1930 e que reverberaram pelas décadas seguintes — a crise mundial com o *crash* da bolsa de valores estadunidense em 1929, o surgimento e crescimento do nazismo, os acontecimentos na Rússia e na China, a guerra espanhola, a Segunda Guerra Mundial, a ocupação nazista da França — fizeram com que essa geração tivesse contato com situações que lhe abriram os olhos para a história, trazendo-lhe a sensação de estar bruscamente situada. Consequentemente, “o sobrevoos que gostavam de praticar nossos predecessores tornara-se impossível, havia uma aventura coletiva que se desenhava no futuro e que seria *nossa aventura*”⁹⁴ (SARTRE, 1948, p. 242-243; grifo do autor).

⁹⁴ “le survol qu’aimaient tant pratiquer nos prédécesseurs était devenu impossible, il y avait une aventure collective qui se dessinait dans l’avenir et qui serait *notre aventure*” (SARTRE, 1948, p. 242-243; grifo do autor).

O ponto contextual principal da posição de Sartre e seus iguais se encontra no fato de que a guerra e a ocupação nazista do território francês os fez descobrir a relatividade e o transitório — e, com isso, a percepção e o enfrentamento da liberdade —, o que lhes permitiu provar, pelo mais doloroso dos meios (o vivenciar), a condição humana em sua nudez e angústia e reverberar essa experiência na literatura que faziam, “uma literatura de situações extremas”⁹⁵ (SARTRE, 1948, p. 250). O autor entendeu, diante disso, que os escritores dessa época se tornaram metafísicos — não no sentido de serem porta-vozes de discussões vagas sobre abstrações que escapam à experiência, mas no sentido de se esforçarem para abraçar *de dentro* a condição humana em sua totalidade, explorando-a não com silogismos, mas com a própria carne —, tornaram-se, em suma, homens, e “para se dirigir a homens”, salientou Sartre em *Des rats et des hommes*, “é necessário ser um homem”⁹⁶ (SARTRE, 1964b, p. 42).

Essa dimensão da condição humana deixa transparecer a busca por uma visão não alienada do mundo, uma visão da realidade como resultado da interação do homem com outros homens e com seu meio, da ação da literatura em prol da coletividade, mostrando aos homens que os resultados dos seus esforços são, exatamente, resultados dos *seus* esforços, o que impede a literatura de ser mero espelhamento passivo da realidade. Por isso, a posição sartriana defende que se deve “ver a literatura não como uma mimese passiva de um mundo exterior, um discurso ‘inerte’, mas como uma totalidade que vive por causa da práxis que a produziu”⁹⁷ (SWINGWOOD, 1973, p. 176). São claras, portanto, as ideias de Sartre quanto à necessidade de o escritor revelar-se situado na história, de posicionar-se diante das injustiças de sua época, empregando a literatura como fato produtor de liberdade e de superação da alienação. A possibilidade de agir do leitor, a partir do reconhecimento de sua liberdade *na* e *pela* obra literária, evidencia que “a práxis não é o efeito das obras, mas enquista-se no seu conteúdo de verdade. Eis porque o *engagement* pode tornar-se uma força estética produtiva” (ADORNO, 1970, p. 276). E, como salientou Lukács,

As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, ou seja, quando as ações dos homens os confirmam ou os desmentem no contato com a realidade. Só a *práxis* humana pode expressar concretamente a essência do homem. Quem é forte? Quem é bom? Perguntas como estas são respondidas somente pela *práxis*. É apenas através da *práxis* que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objetos da representação literária (LUKÁCS, 2010, p. 161-162; grifos do autor).

⁹⁵ “une littérature des situations extrêmes” (SARTRE, 1948, p. 250).

⁹⁶ “Pour s’adresser à des hommes, il faut être déjà tout un homme” (SARTRE, 1964b, p. 42).

⁹⁷ “to see literature not as a passive mimesis of an external world, an ‘inert’ discourse, but as a totality that lives because of the praxis which has produced it” (SWINGWOOD, 1973, p. 176).

Constrangidos pelas circunstâncias político-sociais e a descobrirem a pressão da história em sua condição de homens, os escritores da época de Sartre viram-se diante de uma tarefa, qual seja, a de criar uma literatura capaz de reunir e de reconciliar a relatividade dos fatos históricos com o absoluto metafísico, que Sartre nomeou de “literatura das grandes circunstâncias”⁹⁸ (SARTRE, 1948, p. 251), cujas personagens, às vésperas de morrerem ou de serem torturadas (lembramos, aqui, do conto *O muro*), diante de guerras (*Os caminhos da liberdade*), golpes, ações revolucionárias, massacres (*Os dados estão lançados*) — em suma, em seu cotidiano mesmo —, habitavam narrativas em que o ser humano está inteiramente em questão, pois “o sujeito (o escritor, primeiramente) não deveria abandonar a história, mas antes integrar-se nela reconstituindo os laços entre indivíduo e comunidade, rompidos num determinado estágio da sociedade” (SILVA, 2004, p. 241). Tratava-se de perceber que as questões colocadas pela época eram *suas*, interrogações que se resumiam no seguinte questionamento: como se fazer homem *na, pela e para* a história?

Rigorosamente, poder-se-ia considerar esse e outros problemas abstratamente, pela reflexão filosófica, o que Sartre fez, aliás, em *Crítica da razão dialética*, seu último grande ensaio no qual o filósofo tentou reunir o existencialismo e o marxismo. Mas essa abordagem filosófica não seria suficiente, pois, como afirmou Sartre, era preciso sustentar seus pensamentos também por meio de experiências fictícias e concretas, os romances — engajados, comprometidos com seu tempo —, os quais permitiriam narrar os acontecimentos de uma vida individual no seio de uma coletividade, relatando as deformações, as involuções, as interrupções de um sistema social, político e cultural cujos problemas eram próprios de uma ordem mais complexa e careciam de uma textualização para se fazerem inteligíveis. O papel da literatura, nesse caso, seria o de narrativizar a situação histórica, relativizando-a, mesmo porque o esquecimento é uma ameaça por ausentar os acontecimentos do horizonte dos homens, afinal “a História *não* é um texto, ou uma narrativa, mestra ou não, mas [...], como causa ausente, é-nos acessível apenas sob a forma textual, e [...] nossa abordagem dela e do próprio Real passa necessariamente por uma textualização prévia” (JAMESON, 1992, p. 32).

Se, antes, como indica Sartre, no mundo estável do romance francês de antes da guerra — embasado em narrativas centrípetas, mas não centrífugas (a voltarem sua força para dentro, e não para fora), sem haver propriamente um cuidado com as reverberações sociais de suas

⁹⁸ “la littérature des grandes circonstances” (SARTRE, 1948, p. 251).

palavras e de seus silêncios —, o autor se apartava, colocando-se em um repouso absoluto, a dispor de pontos fixos a determinarem os movimentos de suas personagens, agora ele estaria, para Sartre, “embarcado”, diante de um sistema em movimento, não fora da história, mas imerso nela, pois os homens, nessa conjuntura, descobriram-se situados, de modo que os únicos romances que poderiam pensar em escrever

eram romances de *situation*, sem narradores internos nem testemunhas que tudo sabem; em suma, seria necessário, se quiséssemos tomar consciência de nossa época, passar a técnica romanesca da mecânica newtoniana à relatividade generalizada, povoar nossos livros com consciências semilúcidas e semiobscuras, as quais consideraríamos talvez umas ou outras com mais simpatia, mas que nenhuma teria sobre o acontecimento ou sobre si um ponto de vista privilegiado, apresentar criaturas cuja realidade seria o tecido emaranhado e contraditório de apreciações que cada um teria sobre todos — aí compreendido sobre ela mesma — e todas sobre cada uma, e que não pudessem jamais decidir de dentro se as mudanças de seus destinos viessem de seus esforços, de suas faltas ou do curso do universo; ser-nos-ia necessário, enfim, deixar por todo lugar dúvidas, expectativas, inacabamentos, e reduzir o leitor a fazer ele mesmo conjecturas⁹⁹ (SARTRE, 1948, p. 252-253; grifo do autor).

Restava, portanto, fazer uma arte que permitisse aos eventos exalarem sua “frescura brutal”, sua imprevisibilidade, suas ambiguidades, conceder ao tempo seu curso próprio, evidenciar a opacidade do mundo, fazer de cada personagem uma armadilha para que cada leitor fosse capturado e lançado de uma consciência a outra,

que ele esteja incerto sobre a incerteza do herói, inquieto de sua inquietude, transbordado por seu presente, dobrando sob o peso de seu futuro, investido por suas percepções e por seus sentimentos como por altas falésias intransponíveis, que ele sinta, enfim, que cada um de seus humores, que cada movimento de seu espírito encerram a humanidade inteira, em seu tempo e em seu lugar, no seio da história¹⁰⁰ (SARTRE, 1948, p. 254).

Por isso, ao prosador, no momento em que afrontava seu público, era-lhe imposta pelas circunstâncias a necessidade de romper com algumas características da técnica literária

⁹⁹ “les seuls romans que nous pussions songer à écrire étaient des romans de *situation*, sans narrateurs internes ni témoins tout-connaissants; bref il nous fallait, si nous voulions rendre compte de notre époque, faire passer la technique romanesque de la mécanique newtonienne à la relativité généralisée, peupler nos livres de consciences à demi lucides et à demi obscures, dont nous considérerions peut-être les unes ou les autres avec plus de sympathie, mais dont aucune n’aurait sur l’événement ni sur soi de point de vue privilégié, présenter des créatures dont la réalité serait le tissu embrouillé et contradictoire des appréciations que chacune porterait sur toutes – y compris sur elle-même – et toutes sur chacune et qui ne pourraient jamais décider du dedans si les changements de leurs destins venaient de leurs efforts, de leurs fautes ou du cours de l’univers; il nous fallait enfin laisser partout des doutes, des attentes, de l’inachevé et réduire le lecteur à faire lui-même des conjectures” (SARTRE, 1948, p. 252-253; grifo do autor).

¹⁰⁰ “qu’il soit incertain de l’incertitude même des héros, inquiet de leur inquiétude, débordé par leur présent, pliant sous le poids de leur avenir, investi par leurs perceptions et par leurs sentiments comme par de hautes falaises insurmontables, qu’il sente enfin que chacune de leurs humeurs, que chaque mouvement de leur esprit enferment l’humanité entière et sont, en leur temps et en leur lieu, au sein de l’Histoire” (SARTRE, 1948, p. 254).

defendida e empregada por seus contemporâneos, os quais haviam optado por uma literatura que apresentava os acontecimentos da perspectiva de uma subjetividade privilegiada que desconsiderava a equivalência *a priori* de todas as subjetividades, concebendo um realismo dogmático incapaz de descortinar a realidade por sua posição alheia à concretude da existência. O problema técnico com que Sartre se deparou para evitar a opção de seus predecessores foi o de encontrar uma orquestração de consciências que permitisse lidar com a pluridimensionalidade dos acontecimentos narrados. Para tanto, renunciando ao narrador onisciente, assumia-se a obrigação de suprimir os intermediários entre o leitor e as subjetividades-pontos-de-vista das personagens:

Se nós mergulhamos, com efeito, sem mediação, o leitor em uma consciência, se nós lhe recusamos todos os meios de sobrevoá-la, então é preciso lhe impor sem atalhos o tempo dessa consciência. Se eu reúno seis meses em uma página, o leitor salta para fora do livro. [...] Será necessário então mascarar essa escolha por procedimentos puramente estéticos, construir ilusões de ótica e, como sempre na arte, mentir para dizer a verdade¹⁰¹ (SARTRE, 1948, p. 256).

Escrever, reitera o autor francês, não é romper com a vida para contemplar essências platônicas de um mundo passivo; tampouco não é rodear-se de palavras desconhecidas, incompreendidas, incompreensíveis; é, na verdade, exercer um ofício que exige uma consciência situada e engajada no presente, um sentido de responsabilidade que deve buscar, para sua arte e por sua arte, a fuga da inocência e da conivência, no âmbito social, e da má-fé, no âmbito ontológico. O paradoxo de sua época, salienta Sartre, é que a liberdade de ser (malgrado a liberdade de ter) nunca esteve tão perto de uma tomada de consciência de si mesma e nunca, ao mesmo tempo, esteve tão alienada. Isso significa que nunca antes o *Homo faber* compreendeu tão profundamente que ele faz a história, ao mesmo tempo em que nunca se sentiu tão impotente diante dela. Se quiser enfrentar isso, assegura Sartre, o escritor deve notar que o papel da literatura está traçado: “como ela é criação e ultrapassagem, ela apresentará o homem como *ação criadora*, ela o acompanhará em seu esforço para ultrapassar a alienação presente em direção a uma situação melhor”¹⁰² (SARTRE, 1948, p. 262; grifo do autor).

¹⁰¹ “Si nous plongeons en effet, sans médiation, le lecteur dans une conscience, si nous lui refusons tous les moyens de la survoler alors il faut lui imposer sans raccourcis le temps de cette conscience. Si je ramasse six mois en une page, le lecteur saute hors du livre. [...] Il faudra alors masquer ce choix par des procédés purement esthétiques, construire des trompe-l’œil et, comme toujours en art, mentir pour être vrai” (SARTRE, 1948, p. 256).

¹⁰² “en tant qu’elle est création et dépassement, elle présentera l’homme comme *action créatrice*, elle l’accompagnera dans son effort pour dépasser son aliénation présente vers une situation meilleure” (SARTRE, 1948, p. 262; grifo do autor).

Seu papel, portanto, de uma perspectiva histórica, é colocar no centro das discussões as relações do ser com o fazer. Diante de questões como “Somos o que fazemos?”, “O que fazemos de nós?” ou “Que papel ocupamos na sociedade?”, as obras, ao se inspirarem em tais preocupações, não podem simplesmente agradar: devem, sobretudo, incitar a reflexão, inquietar, proporem-se como tarefas a cumprir, problemas a enfrentar, erros a corrigir diante de experiências cujo desfecho permanece aberto e incerto: “frutos de tormentos e de questões, elas não saberiam ser gozo para o leitor, mas questões e tormentos. Se nos é dado alcançá-las, elas não serão divertimentos, mas obsessões. Elas não darão o mundo ‘para ver’, mas para mudar”¹⁰³ (SARTRE, 1948, p. 263). Isso porque, esclarece Sartre, o fazer é revelador do ser, cada gesto esboça figuras novas, cada técnica ou instrumento é um sentido aberto no mundo. “Nós”, salienta o autor, “não estamos mais com aqueles que querem possuir o mundo, mas com aqueles que querem mudá-lo”¹⁰⁴ (SARTRE, 1948, p. 264). Por isso, questiona, como poderiam os escritores pensar em tão somente descrever?

A literatura não deveria se satisfazer com meras descrições, pois ela é possibilidade de julgamento do presente em nome de um futuro possível: “os escritores *não podem mais* descrever: eles tomam partido”¹⁰⁵ (SARTRE, 1972b, p. 32; grifo do autor). Antes de descrever, é necessário imergir as coisas na ação, coisas que terão sua densidade de ser medida pelo leitor na multiplicidade de relações práticas que são capazes de arquitetar com as personagens, as quais “se [...] estão em nosso tempo, saibamos ao menos mostrar o que lhes custa não as possuir”¹⁰⁶ (SARTRE, 1948, p. 299-300), pois é desse modo que se revela o mundo humano em seus empreendimentos, que podem ser resumidos a um, qual seja, fazer a história por meio da ação de homens que se comprometam com a melhoria do meio em que vivem a partir da reflexão promovida pela obra literária — espelho crítico do mundo cultural criado e mantido (ou evitado e aniquilado) pelo próprio homem —:

não é mais tempo de *descrever* nem de *narrar*; nós não podemos mais nos limitar a *explicar*. A descrição, seja ela psicológica, é puro prazer contemplativo; a explicação é aceitação, ela desculpa tudo; uma e outra supõem que os dados estão lançados. Mas se a percepção mesma é ação, se, para nós, mostrar mo mundo é sempre desvelá-lo na perspectiva de uma mudança possível, então, nessa época de fatalismo, nós temos que revelar ao leitor, em cada caso

¹⁰³ “Fruits de tourments et de questions, elles ne sauraient être jouissance pour le lecteur, mais questions et tourments. S’il nous est donné de les réussir elles ne seront pas des divertissements, mais des obsessions. Elles ne donneront pas le monde « à voir », mais à changer” (SARTRE, 1948, p. 263).

¹⁰⁴ “Nous”, salienta o autor, “ne sommes plus avec ceux qui veulent posséder le monde mais avec ceux qui veulent le changer” (SARTRE, 1948, p. 264).

¹⁰⁵ “les écrivains *ne peuvent plus* décrire : ils prennent parti” (SARTRE, 1972, p. 32; grifo do autor).

¹⁰⁶ “s’ils sont de notre temps, sachons du moins montrer ce qu’il leur en coûte de ne pas la posséder” (SARTRE, 1948, p. 299-300).

concreto, seu poder de fazer e de desfazer, em suma, de agir¹⁰⁷ (SARTRE, 1948, p. 311; grifos do autor).

Isso significa que é estéril a mera descrição, ainda que detalhada e pormenorizada, do tecido social, pois a exposição estática, despida de elementos que avalizem a articulação entre a existência e os dramas humanos (e valorizem o homem enquanto problema e solução, valorizem suas lutas na sociedade, encarando-o como elemento dinâmico na totalidade das relações sociais), não garante a apreensão da dinâmica do meio social nem de suas contradições e desafios. Para se chegar a isso, é preciso ir ao encontro de uma literatura da práxis, capaz de aliar metafísica, história e ética, como explicita Silva:

Metafísica porque esclarece que, sendo a consciência originariamente liberdade, a servidão só pode definir-se como alienação dessa liberdade; histórica porque nos mostra as situações concretas em que historicamente ocorreu esse processo. A tarefa ética deve ser entendida em estrita conexão com o envolvimento do homem no conhecimento da realidade humana: sendo a existência o fundamento compreensivo desse conhecimento, aquilo que esse fundamento nos revela acerca da realidade humana nos compromete com a sua realização, principalmente porque a compreensão da existência não significa apropriar-se de um dado, mas comprometer-se com uma tarefa, com algo que temos de fazer, e não apenas contemplar. É nesse sentido que a tarefa ética da literatura acompanha o caráter eminentemente prático do conhecimento do homem: escrever é agir (SILVA, 2004, p. 258).

Por meio da literatura, a possibilidade de observar lucidamente a situação mais sombria é já um ato de otimismo (malgrado o choque de seu contato com o leitor), pois implica que essa situação é *pensável*, ou seja, que não estamos perdidos em um ambiente desconhecido, mas que podemos, ao contrário, superar as dificuldades, agindo após reconhecê-las. Produto livre de uma atividade criadora, obra de uma liberdade se dirigindo a outras liberdades, a literatura manifesta, idealmente, a totalidade da condição humana, e deve ser redefinida em suas possibilidades e exigências sempre que necessário, como fez Sartre em sua época ao considerá-la como um espelho crítico: “o homem vive rodeado por suas imagens. A literatura lhe dá a imagem crítica de si mesmo. [...] Um espelho crítico. Mostrar,

¹⁰⁷ “Il n’est plus temps de *décrire* ni de *narrer* ; nous ne pouvons pas non plus nous borner à *expliquer*. La description, fût-elle psychologique, est pure jouissance contemplative; l’explication est acceptation, elle excuse tout ; l’une et l’autre supposent que les jeux sont faits. Mais si la perception même est action, si, pour nous, montrer le monde c’est toujours le dévoiler dans les perspectives d’un changement possible, alors, dans cette époque de fatalisme, nous avons à révéler au lecteur, en chaque cas concret, sa puissance de faire et de défaire, bref, d’agir” (SARTRE, 1948, p. 311; grifos do autor).

demonstrar, representar. É isso o engajamento. Depois disso, as pessoas se olham e fazem o que quiserem”¹⁰⁸ (SARTRE, 1972b, p. 31).

Espelho crítico que o homem dá a si mesmo, espaço ideal de transparência — que, por ser ideal, não se dá necessariamente como se planeja, mesmo porque nada nem ninguém seria capaz de controlar as palavras ditas ou escritas — que o escritor emprega para “chamar um gato de gato”¹⁰⁹ (SARTRE, 1948, p. 304), sem tergiversações, sem malabarismos poéticos que submetem o significado em prol do significante das palavras, a literatura deve ser, antes, problematizadora e moral (não moralizante), ou seja, deve apresentar o homem como valor e como inventor desses valores, um homem cujas questões são, não obstante, sempre morais. Contudo, como alerta Blanchot, “é necessário reconhecer que a sombra de uma moral sempre pesa de uma forma perigosa sobre uma obra de ficção”¹¹⁰ (BLANCHOT, 1949, p. 196), pois sua presença poderia simplesmente obnubilar o que há de artístico pelo fato de dominar o plano formal com o jugo de um “tu deves” — é isso, a propósito, o que encontramos em *Os dados estão lançados*, cujo protagonista Pierre, atado à sua ideologia política e aos preceitos morais que disso se seguem (obediência aos seus camaradas, a causa pela qual se luta acima da vida íntima etc.), não deixa transparecer sua liberdade senão em limites muito estreitos, que logo dão espaço aos imperativos morais que não lhe permitem fazer escolhas de fato livres, lembrando a situação própria do artista sob o realismo socialista, tutelado pela censura e “livre” até onde os grilhões do partido o permitirem.

Ainda assim, como salientou Sartre, não se trataria de apresentar e impor aos escritores de sua geração um “manifesto de escola”¹¹¹ (SARTRE, 1948, p. 316), mesmo porque o que o autor tencionou em seu ensaio sobre a literatura foi descrever uma situação (a do escritor de seu tempo diante do *que*, do *porquê* e do *para quem* escreve). E conclui:

nada nos assegura que a literatura seja imortal [...]. É preciso tentá-la; se a perdemos, nós os escritores, pior para nós. Mas também pior para a sociedade. Pela literatura, [...] a coletividade passa à reflexão e à mediação, ela adquire uma consciência infeliz, uma imagem sem equilíbrio de si mesma que ela busca incessantemente modificar e melhorar. Mas, depois de tudo, a arte de escrever não está protegida por decretos imutáveis da Providência; ela é o que os homens fazem dela, eles a escolhem se escolhendo. Se ela devesse se transformar em pura propaganda ou em pura diversão, a sociedade recairia no lamaçal do imediato, isto é, na vida sem memória dos himenópteros e dos gastrópodos. Certamente tudo isso não é tão importante:

¹⁰⁸ “L’homme vit entouré de ses images. La littérature lui donne l’image critique de lui-même. [...] Un miroir critique. Montrer, démontrer, représenter. C’est cela l’engagement. Après ça, les gens se regardent et font ce qu’ils veulent” (SARTRE, 1972, p. 31).

¹⁰⁹ “appeler un chat un chat” (SARTRE, 1948, p. 304).

¹¹⁰ “Il faut reconnaître que l’ombre d’une morale pèse toujours d’une manière dangereuse sur une œuvre de fiction” (BLANCHOT, 1949, p. 196).

¹¹¹ “manifestes d’école” (SARTRE, 1948, p. 316).

o mundo pode muito bem passar sem a literatura. Mas pode ainda melhor passar sem os homens¹¹² (SARTRE, 1948, p. 316).

Isso significa, em última instância, que o ser humano e a criação artística são dois elementos contingentes no mundo, sendo que esta permite ao homem garantir certa coerência e certo vislumbre da totalidade na representação ao comprometer-se com a literatura e deixar que ela o comprometa. Se, como entendeu Sartre, a literatura é aquilo que o homem faz dela, podemos dizer, também, a partir do que nos diz sua teoria (e do que nos dirá a sua produção romanesca), que a literatura é o que o homem *precisa* fazer dela, como resposta ao seu momento histórico — que encontramos, por exemplo, no artigo “*J’accuse*”, de Émile Zola, a respeito do caso Dreyfus —, a partir das exigências que o mundo estabelece e que os fatos exigem.

Assim, se por um lado podemos encontrar manifestações artísticas desvinculadas de tudo o que o autor propôs, talvez seja porque, dentre outras possibilidades (como a censura), a sociedade simplesmente não entendeu a literatura como um instrumento para lidar com problemas de ordem não estética; por outro lado, no caso de Sartre, sua defesa da arte engajada se deu no contexto de uma Europa profundamente arruinada, que exigia todo e qualquer auxílio para lidar com os escombros físicos e psicológicos causados pela guerra. Observadas as limitações da arte literária (sejam elas linguísticas, sejam elas sociais), essa recuperação humanista não se daria, é certo, apenas com o estabelecimento de uma função especial para a esfera artística sob o crivo das exigências de determinado momento histórico — discutir o mundo, apontar suas contradições, afirmar a liberdade do homem e a necessidade de agir —, mas, ainda assim, embora insuficiente, essa é uma condição necessária para tal.

¹¹² “Rien ne nous assure que la littérature soit immortelle [...]. Il faut la jouer ; si nous la perdons, nous autres écrivains, tant pis pour nous. Mais aussi, tant pis pour la société. Par la littérature, [...] la collectivité passe à la réflexion et à la médiation, elle acquiert une conscience malheureuse, une image sans équilibre d’elle-même qu’elle cherche sans cesse à modifier et à améliorer. Mais, après tout, l’art d’écrire n’est pas protégé par les décrets immuables de la Providence ; il est ce que les hommes le font, ils le choisissent en se choisissant. S’il devait se tourner en pure propagande ou en pur divertissement, la société retomberait dans la bauge de l’immédiat, c’est-à-dire dans la vie sans mémoire des hyménoptères et des gastéropodes. Bien sûr, tout cela n’est pas si important : le monde peut fort bien se passer de la littérature. Mais il peut se passer de l’homme encore mieux” (SARTRE, 1948, p. 316).

UNIDADE III
A PRODUÇÃO ROMANESCA SARTRIANA

6 Os dados estão lançados

A obra *Os dados estão lançados*, escrita em 1943 e publicada em 1947, é um *roman-scénario*, texto escrito com a finalidade de transformar-se em filme — o que, a propósito, ocorreu sob a direção de Jean Delannoy pouco tempo depois de sua publicação. No entanto, é importante salientar de imediato que trataremos o texto como uma narrativa em prosa, mesmo porque é assim que ele se apresenta, isto é, não como um roteiro propriamente dito, com informações e detalhes sobre cenário, figurino, movimentação das personagens, enquadramento e outras marcações cênicas. Ainda assim, é importante tecer alguns comentários a respeito.

Como esclarecemos no primeiro capítulo, a produção escrita de Sartre envolveu uma série de gêneros literários, incluindo o roteiro cinematográfico. Essa escolha é significativa porque, diante da busca de Sartre por uma maior aproximação com a sociedade, ele propõe que “o escritor não negligencie nenhum dos meios de comunicação de massa disponíveis, tais como a televisão, o rádio e o cinema. Ele nota com satisfação que o escritor moderno está apto para alcançar uma mais vasta audiência que seu predecessor do século dezanove”¹¹³ (ARTINIAN, 1972, p. 44-45). Os novos meios de comunicação de massa foram vistos como um modo de atingir um público maior do que aquele que seria possível alcançar com o teatro ou com a literatura, e o próprio Sartre admite a necessidade de não ignorar os recursos midiáticos possíveis em sua época:

como agregar a nosso público em ato quaisquer desses leitores em potência? O livro é inerte, age sobre quem o abre, mas ele não se faz abrir. [...] Então, recorre-se a novos meios: eles já existem; os americanos já os nomearam com o nome de “mass media”; esses são os verdadeiros recursos dos quais dispomos para conquistar o público virtual: jornal, rádio, cinema. Naturalmente, é preciso que façamos calar nossos escrúpulos: é claro que o livro é a forma mais nobre, a mais antiga¹¹⁴ (SARTRE, 1948, p. 290-291; grifo do autor).

¹¹³ “he proposes that the writer neglect none of the mass media available, such as television, radio, and cinema. He notes with satisfaction that the modern writer is able to reach a much vaster audience than his predecessor of the nineteenth century” (ARTINIAN, 1972, p. 44-45).

¹¹⁴ “Comment agréger à notre public en acte quelques-uns de ces lecteurs en puissance ? Le livre est inerte, il agit sur qui l’ouvre, mais il ne se fait pas ouvrir. [...] Donc recourir à de nouveaux moyens : ils existent déjà ; déjà les Américains les ont décorés du nom de « mass media » ; ce sont les vraies ressources dont nous disposons pour conquérir le public virtuel : journal, radio, cinéma. Naturellement, il faut que nous fassions taire nos scrupules : bien sûr le livre est la forme la plus noble, la plus antique” (SARTRE, 1948, p. 290-291; grifo do autor).

Entretanto, logo em seguida revela suas reais intenções: “não é apropriado se rebaixar para agradar, mas, ao contrário, revelar ao público suas exigências próprias e se elevar, pouco a pouco, até que ele tenha *necessidade de ler*”¹¹⁵ (SARTRE, 1948, p. 292; grifo do autor). Desse modo, mesmo que *Os dados estão lançados*, como dissemos, tenha sido concebido como um *roman-scénario* e que o adotemos como romance, fica claro que o esforço de Sartre por escrever também para o cinema se coaduna com sua tentativa de ampliar a possibilidade de o leitor refletir, por meio da arte, sobre si mesmo e sobre o mundo.

A recepção da obra sartriana na época de sua publicação evidencia a importância dada pelos críticos às virtudes expositivas do livro em se tratando de sua teoria filosófica para o público não iniciado no pensamento existencialista do autor (FORKEY, 1948; FOTOS, 1953; CHARLES, 1953), o que não é de todo criticável se nos lembrarmos de que Sartre lidou com suas ideias a partir de uma dupla perspectiva, desenvolvendo tanto obras filosóficas quanto obras literárias capazes de se complementar — indo ao encontro do esforço do autor em “duplicar, por assim dizer, cada romance com um ensaio” (SARTRE apud MÉSZÁROS, 2012, 57-58). Isso, contudo, deixa à mostra um fenômeno corriqueiro a respeito de suas obras literárias (somando-se, também, suas peças teatrais, como *Huis clos* e *Les mouches*), a saber, a ênfase na exploração de seus aspectos filosóficos em detrimento dos aspectos literários; estes, pouco estudados desde então por se submeterem a uma espécie de eclipse causado por seu pensamento existencialista, a lançar uma sombra sobre questões relacionadas à sua técnica literária.

Uma exposição básica do enredo de *Os dados estão lançados* mostra-nos, como personagens principais, um casal que não se conhece em vida, apresentando em comum apenas o fato de que são assassinadas logo no início da história: o homem, morto por um adversário político; a mulher, por seu marido. Depois de mortos, encontram-se e passam a se conhecer. Ao se apaixonarem, ganham o direito de voltar à vida sob a condição de consumarem o amor que sentem um pelo outro, mas acabam desperdiçando a chance porque, novamente no mundo dos vivos, são levados a resolver os problemas que tinham antes de morrer, a saber: ele, salvar seus companheiros do golpe (descoberto) que dariam para derrubar o regente da milícia que governa o país; ela, salvar sua irmã dos planos do marido.

Temos, no *roman-scénario*, duas personagens principais de esferas sociais diferentes, quais sejam, Ève Charlier e Pierre Dumaine, personagens que não possuem qualidades excepcionais, pois mostram dúvida, fraqueza, falsidade (a si e aos outros), o que ressalta um

¹¹⁵ “Il ne convient pas de s’abaisser pour plaire, mais, au contraire, de révéler au public ses exigences propres et de l’élever, petit à petit, jusqu’à ce qu’il ait *besoin de lire*” (SARTRE, 1948, p. 292; grifo do autor).

primeiro ponto: o emprego de personagens que, demasiadamente humanas, nada têm de heroico no sentido tradicional (seres incorruptíveis e probos), as quais se deparam com dilemas morais importantes, que hesitam, que erram, que mentem — mas que, ainda assim, não conseguem propriamente fugir daquilo que esperamos que façam, o que diminui a força expressiva da história e contradiz a necessidade autoimposta teoricamente por Sartre de tornar livres suas personagens. Assim, se por um lado seria estranho se tivéssemos nas histórias sartrianas personagens virtuosas, íntegras, protagonistas que fossem verdadeiros ascetas a povoarem mundos completos e sociedades perfeitas, por outro lado ocorre, contudo, que muitas vezes as personagens principais se pautam por uma exemplaridade que contradiz as linhas gerais da teoria literária sartriana.

Suas histórias são narradas paralela e simultaneamente, mesclando-se não cena por cena (cada uma do início ao fim, sem cortes), mas fragmentos de cenas, marcadas apenas por um cabeçalho a referir-se ao espaço da narrativa: “O quarto de Ève” (p. 11), “O salão dos Charlier” (p. 12), “A rua dos insurgentes”¹¹⁶ (SARTRE, 1996, p. 15) etc. O recurso da simultaneidade, também usado por Sartre em outros romances (como *Sursis* e *Com a morte na alma*), evidencia a preocupação do autor em usar uma técnica narrativa capaz de apresentar ao leitor o presente em sua multiplicidade de acontecimentos simultâneos; afinal, se se trata de uma exigência da literatura engajada situar a liberdade dos homens no presente, ela deve fazê-lo a partir de uma construção narrativa para a qual o recurso da simultaneidade é um procedimento que não se pode desprezar. Saliente-se que essa montagem das cenas, a evidenciar a tentativa de uma construção cinematográfica, é importante ao longo da história pelo efeito de sincronia que impacta o leitor, cuja importância para a constituição da história se faz presente:

para que a duração de minhas impaciências, de minhas ignorâncias, se deixe capturar, modelar e apresentar enfim a mim como a carne de suas criaturas inventadas, é preciso que o romancista saiba jogá-la em sua armadilha, é preciso que ele esboce em seu livro, por meio dos signos de que dispõe, *um tempo parecido com o meu, em que o futuro não está feito*. Se eu suspeito que as ações futuras do herói estão fixadas antecipadamente por hereditariedade, influências sociais ou qualquer outro mecanismo, meu tempo reflui sobre mim; não resta mais que eu mesmo, eu que leio, eu que duro, em face de um livro imóvel¹¹⁷ (SARTRE, 1947c, p. 33-34; grifo nosso).

¹¹⁶ “La chambre d’Ève”, “Le salon des Charlier”, “La rue des conspirateurs” (SARTRE, 1996, p. 15). Observação: para evitar repetições desnecessárias, as citações deste capítulo que apresentarem apenas o número de página referem-se ao livro em análise (*Les jeux sont faits*); do contrário, as citações apresentarão entrada completa.

¹¹⁷ “pour que la durée de mes impatiences, de mes ignorances, se laisse attraper, modeler et présenter enfin à moi comme la chair de ces créatures inventées, il faut que le romancier sache l’attirer dans son piège, il faut qu’il esquisse en creux dans son livre, au moyen des signes dont il dispose, un temps semblable au mien, où l’avenir

Ao conceber um presente aberto e um futuro incerto, o autor pode fazer com que haja uma conexão mais íntima da história com seu leitor, pois este empresta seu presente, seu tempo, e, do mesmo modo que seu futuro também não se insere nas coordenadas de um destino já conhecido (embora passível de modificação), as personagens também demonstram ignorar o que terão pela frente. Leitores e personagens são, portanto, cúmplices de uma mesma liberdade: estas porque não deixam antever nenhum desfecho para seus atos, quando muito conjecturas sobre o que poderá acontecer; aqueles porque podem projetar, ao longo da narrativa, uma série de possibilidades válidas para as personagens — o que, escusado dizer, é essencial para que os leitores, a partir de um mundo irreal, possam perceber essa liberdade que possuem também na realidade.

Esse jogo de possibilidades, em que o percurso da leitura transforma as expectativas dos leitores (e a vida das personagens) em frustração ou em realização, coloca-os em igual condição diante da narrativa: são cegos para o futuro — ou, ao menos, não podem ter certeza alguma sobre ele —, são livres. As personagens, assim como o ser humano, não estão determinadas por seu passado, podendo, no máximo, significá-lo novamente a partir de suas ações livres no presente. De igual modo, a apresentação, no presente, de um futuro inequívoco acarretaria na negação da liberdade das personagens, liberdade que deve existir para, sobretudo, ser percebida pelo leitor — percepção a levá-lo a notar também a sua própria liberdade, requisitada que é no momento da leitura —, de modo que se este soubesse do fim da história, notaria que as personagens simplesmente estariam diante da fatalidade de seus destinos, são títeres nas mãos do narrador. A esse respeito, diz-nos Silva que

a dramatização da existência envolve o absoluto e o relativo, a liberdade absoluta de cada consciência e a situação relativa em que cada consciência exerce a sua liberdade. Essa indissociabilidade existencial entre absoluto e relativo não é outra coisa senão a relação entre a abertura de possibilidades no futuro e a limitação inerente à apreensão do sentido presente no futuro, entretanto desconhecido, que constitui o ônus da liberdade. A narrativa deve ser fiel a esse paradoxo se pretende descrever as tentativas de objetivação da realidade humana nos projetos que se desenham a partir da semilucidez e da semiobscuridade. Por isso, a narrativa que se constitui a partir do domínio do futuro introduz um elemento de convenção entre a realidade e sua narração. A instituição dessa convenção impossibilita que o tema da narrativa seja a liberdade. Recusar essa convenção falseadora significa restituir na narrativa o misto de absoluto e de relativo pelo qual a realidade se apresenta às diversas consciências em situação (SILVA, 2004, p. 126-127).

n'est pas fait. Si je soupçonne que les actions futures du héros sont fixées à l'avance par l'hérédité, les influences sociales ou quelque autre mécanisme, mon temps reflue sur moi; il ne reste plus que moi, moi qui lis, moi qui dure, en face d'un livre immobile" (SARTRE, 1947, p. 33-34).

Vistas apenas no presente, no momento em que vivem, as personagens agem com liberdade diante de um futuro incerto (para elas e para o leitor, que, contudo, pode estabelecer previsões a partir dos delineamentos que o autor concebe ao projetar certos rumos), de maneira que não poderia haver qualquer traço a evidenciar a conclusão de suas ações — embora a incorruptibilidade de Pierre possibilite certa suspeita em relação a isso. Não por acaso, o que acompanhamos ao longo de todo o livro é uma narrativa com linguagem simples, contada no presente e sem recorrer a *flashbacks* ou a *flashforwards*. Isso porque, ao usá-los, Sartre entraria em contradição com sua própria ideia de romance, pois dar espaço ao passado como causa intransigente do futuro acabaria por negar, com isso, a liberdade das personagens, incapazes de fugirem das determinações que seu passado lhes prescreve (ponto este que nos faz lembrar dos preceitos da psicanálise freudiana, criticada por Sartre¹¹⁸). Isso se enfraquece, no entanto, ao chegarmos ao fim da narrativa, pois vemos que as personagens não conseguem superar certas determinações sociais e históricas — sua classe social, sua posição econômica, sua inclinação ideológica.

Quanto à história em si, temos, por um lado, Ève, mulher rica típica do século XX, casada com André Charlier, figura importante da milícia que comanda um país fictício. André, que desposou Ève por seu dote, mas que a odeia, tenciona, por isso, envenená-la para ficar com sua cunhada de dezessete anos, Lucette. Por outro lado, temos Pierre, chefe da “Liga para a Liberdade” (grupo de insurgentes que tencionam assassinar o regente do país fictício), e que também é vítima de assassinato por um alcaguete. É importante notar que a milícia, o regente, as tropas, a ocupação da cidade convergem para uma alusão à França ocupada na Segunda Guerra Mundial sob o regime de Vichy, Estado francês dos anos 1940–44 submetido à Alemanha nazista após a rendição francesa.

Já vimos que a Segunda Guerra Mundial e a consequente ocupação nazista foram acontecimentos importantes no percurso de formação intelectual de Sartre, período no qual o escritor amadureceu seu posicionamento político (ou, antes, viu-se diante da necessidade de posicionar-se politicamente — o que, antes da guerra, não havia acontecido, como provam seus trabalhos filosóficos, como *O ser e o nada*). A importância de tais fatos históricos, por terem exigido do autor um posicionamento engajado, acarretaram a percepção clara de uma

¹¹⁸ Contrário à psicanálise freudiana, Sartre propôs a psicanálise existencial. Enquanto que a teoria freudiana tenciona descobrir os complexos inconscientes que determinam os comportamentos empíricos do homem, a psicanálise existencial sartriana recusa a hipótese de um inconsciente psíquico, pois tal hipótese faz da consciência algo submetido ao determinismo. Assim, Sartre substitui o inconsciente pela ideia de que todo homem possui um “projeto original” livremente escolhido que se manifesta nos menores aspectos de sua existência. Vale lembrar que as biografias de Charles Baudelaire (*Baudelaire*), Jean Genet (*Saint Genet*) e Gustave Flaubert (*O idiota da família*) seguem uma investigação pautada em tais ideias, recorrendo à vida dos autores biografados para fundamentar uma interpretação de suas obras literárias.

responsabilidade e de uma liberdade, e, a esse respeito, como escreveu polemicamente Sartre no artigo *La république du silence*, escrito em 1944, “jamais fomos mais livres do que sob a ocupação alemã”¹¹⁹ (SARTRE, 1949b, p. 11). O escritor, com isso, quis sublinhar que a imposição social e política do regime de Berlim fez com que cada ação, cada ideia, cada palavra contrária ao nazismo, por poder causar prisões e mortes (consequência temida em qualquer regime de exceção), exigiam uma liberdade que os franceses não sabiam existir porque, até então, não tinham necessitado afirmá-la e defendê-la: “como o veneno nazista escorria até nosso pensamento, cada pensamento justo era uma conquista; [...] como éramos perseguidos, cada um de nossos gestos tinha o peso de um engajamento”¹²⁰ (SARTRE, 1949, p. 11).

Como inferimos a respeito do regime de Vichy, o fato histórico de a ocupação se dar pelas tropas nazistas fica evidente na narrativa quando nos deparamos com o comando de um miliciano a ordenar, no início de *Os dados estão lançados*, “Halte!” (p. 26) — que, em alemão, pode ser traduzido por “Pare!”. A alusão a uma língua, a um povo, a um país, a um momento histórico, a uma guerra, a um regime, o significado dessa palavra, enfim, nesse contexto, é o que permite aquilo que Sartre chamou de “retomada total do mundo”. Indo ao encontro da teoria literária sartriana, em que as obras são alusivas e têm a pretensão de trabalhar com a representação completa de seu objeto, temos que na história desse romance não há explicações específicas sobre o nazismo ou a ocupação de Paris. Por isso, o contexto do autor, que escreve para seus contemporâneos, leitores em situação, é requisitado para que as lacunas de informação sejam preenchidas. Aos leitores futuros, como nós, a completude dessas lacunas não se dá pela prática, já que não vivemos nessa conjuntura histórica, mas pela teoria e pela pesquisa, o que exige, então, conhecimentos de História para que possamos resgatar e coproduzir tais dados.

Embora o leitor contemporâneo perca muitas das nuances que apenas um leitor francês, e mais precisamente parisiense, que tenha vivido à época da publicação do romance, pôde perceber, para Sartre isso não significaria que, para todos os outros leitores, a viverem em outras épocas e lugares (e que, em suma, são a grande maioria), o livro não lhes diga respeito. Como salientou o autor, ao escrever um romance seria preciso ter em mente, em primeiro lugar, o leitor diretamente envolvido (o parisiense, o francês, o europeu, em ordem decrescente, digamos, de submissão e sofrimento diante da ocupação), ainda que todos os

¹¹⁹ “Jamais nous n’avons été plus libres que sous l’occupation allemande” (SARTRE, 1949b, p. 11).

¹²⁰ “Puisque le venin nazi se glissait jusque dans notre pensée, chaque pensée juste était une conquête ; [...] puisque nous étions traqués, chacun de nos gestes avait le poids d’un engagement” (SARTRE, 1949, p. 11).

leitores não contemporâneos à história pudessem enfrentá-la e entendê-la a partir da recuperação dos aspectos propriamente universais que se encontram na particularidade do universo romanesco — o que, no caso da ocupação alemã, se encontra na discussão que se abre a respeito da liberdade, da convivência ou do engajamento, da responsabilidade, que são, para Sartre, as ideias mais importantes que a prosa engajada deve considerar.

É importante notar que as indicações que nos levam a lembrar o regime de Vichy, ou ao menos a nos mostrar a situação de uma cidade ocupada em tempos de guerra e todos os efeitos sociais, políticos, econômicos e culturais sofridos pela população, converge para a necessidade, estipulada por Sartre em sua teoria literária, de escrever primeiramente para a sua época, para os seus iguais. Para os leitores de sua época, essa necessidade convergia para a tomada de uma posição e uma consequente ação diante do mundo configurado como estava; aos leitores futuros, nós, mesmo que não tenhamos experienciado a ocupação alemã, nos é exigido que nos coloquemos nessa situação, imaginemos como se configurava tal regime e, a partir disso, tomemos consciência de como seria se assim vivêssemos, o que nos leva a querer não a mudança de nossa situação, mas o impedimento de que algo semelhante venha a ocorrer. Note-se, então, que a obra literária não se limita ao livro, pois a história narrada se coloca sob o pano de fundo do mundo, da liberdade humana enquanto recuperadora da totalidade do ser, isto é, da união da multiplicidade de elementos que compõem o homem.

Ao tratar dos acontecimentos de seu tempo, Sartre intenta organizar e explorar, na ficção, aspectos da realidade que, na época da publicação do texto, ainda faziam parte da memória imediata do povo francês, e que tinha sua importância porque o espectro da guerra não havia se dissipado por completo, haja vista o que se seguiu ao término da guerra e que levou à Guerra Fria. Ler um romance, então, é permitir que seja estabelecido um diálogo de consciências situadas que se exigem, que exigem a liberdade uma da outra, que acarretam uma tomada de consciência do mundo, que promovem a atenção à (para a recuperação da) historicidade humana. Esses aspectos políticos, vale lembrar, não são, apenas eles, o que se considera no engajamento sartriano, pois se por um lado as questões políticas fomentam mudanças e se relacionam com o engajamento, este é mais amplo, dizendo respeito ao homem ontologicamente livre, responsável, comprometido eticamente não apenas com seu mundo, mas consigo mesmo.

Temos, então, que o engajamento acarreta no questionamento da escrita, no levantamento dos aspectos do mundo que se almeja transformar; é um engajamento concreto, via comunicação, conectando autor e leitor não apenas entre si mesmos, mas ambos com o mundo, traçando escolhas possíveis e os comprometendo a agir. Na memória do povo francês

havia, pois, não apenas a lembrança dos fatos, mas a reverberação do medo do que ainda poderia ocorrer: mesmo que Hitler não fosse mais um problema — ele não era, então, a única ameaça. Para narrar esses eventos, portanto, seria preciso fazer o que Sartre deixa transparecer em sua narrativa, a saber: mostrar-se, enquanto escritor engajado em seu tempo e seu espaço, admitindo a tomada de consciência de um momento negativo sofrido e estimulando a reflexão crítica sobre o que estava prestes a se consumir nos bastidores da geopolítica mundial. Esse escritor também deveria manter-se próximo de seus leitores, escrever para eles, dar-lhes o essencial, via narrativa, para que completassem o quadro de sua conjuntura.

Assim, sem afirmar que a história se passa na França ocupada, ao escrever para os seus Sartre lhes permitiu que, mesmo com poucas referências aos eventos históricos, o povo francês pudesse recuperar os elementos ausentes no texto, em um esforço de fuga de uma visão alienada do mundo a partir da construção imaginária de um mundo fictício que teve origem na realidade vivida por quem leu o livro. Por isso, o que acompanhamos ao longo de toda a narrativa é o exemplo de uma literatura engajada, não limitada a descrever, mas empenhada em dar a pensar por desvelar livremente as questões que as personagens enfrentam ao longo da história. Mais uma vez, vale lembrar que, para tanto, a liberdade exigida pelo escritor não é algo meramente abstrato, já que a obra literária coloca o leitor como responsável pelo que desvenda, pelo universo que coproduz imaginariamente. Silva esclarece-nos que

Uma literatura que trabalha, por via das diversas situações que configuram a existência, as questões que continuamente se apresentam para uma consciência comprometida é uma literatura que renuncia à simples descrição de estados da consciência, quaisquer que sejam, mas procura examinar o problema que a cada momento se põe para a consciência nas suas relações com as coisas, consigo mesma e com as outras consciências. A realidade humana não é objeto de contemplação porque, numa sociedade fundada na alienação, o homem não atingiu sequer a sua própria realidade: é prisioneiro de uma imagem inautêntica de si próprio. Se a literatura é feita para esses homens e com esses homens, e também por eles, então é inevitável que ponha em questão essa situação histórica, caracterizada pela alienação, uma época em que a liberdade não é uma expansão natural mas sim uma experiência difícil e incerta (SILVA, 2004, p. 19-20).

A literatura, por conseguinte, não deve levar à contemplação passiva, mas à prática, ou ao menos à preparação da ação ao nomeá-la, já que o escritor e seus leitores estão no mundo, devendo, ambas as partes, ter consciência de que recusar sua época, dissimular seus problemas, é dizer sim, indiretamente, a um mundo com incorreções que, por isso, necessita de transformações. Para Sartre, como sabemos, é perigoso considerar o discurso literário como um sopro inofensivo que roça a superfície do mundo e dos homens, pois é, antes, um

apelo do escritor aos seus leitores para que percebam e exerçam sua liberdade, que tomem atitudes diante de seu tempo histórico e saiam, generosamente, de sua zona de conforto. Representar artisticamente o mundo, pela prosa, é considerar a possibilidade e o início de mudanças, tomando o presente como ponto de partida para uma nova concepção do futuro.

É importante notar que Ève e Pierre, bem como todas as outras personagens, não são (ou são pouco) descritas por um narrador que se mantém apartado, objetivo; ele, como o leitor, vê apenas o que é visível aos olhos. As próprias descrições colocam-se ao nível das aparências, não havendo, por parte do narrador, juízos de valor. A esse respeito, diz Sartre em entrevista concedida a Simone de Beauvoir: “uma descrição não é tempo [...]. Ela fixa, não dá o objeto como ele aparece no momento, mas sim o objeto tal como é há cinquenta anos” (SARTRE apud BEAUVOIR, 1982, p. 301). Para Sartre, portanto, as descrições acabam por congelar ambientes e personagens, excluindo a ação propriamente dita e excluindo, conseqüentemente, o conhecimento da densidade de ser das personagens e a complexa relação que elas estabelecem umas com as outras, que são notadas não por meio de descrições estáticas, mas pela dinâmica das relações na narrativa — afinal, como Lukács salientou, “aplicado à representação do homem, o método descritivo deve por força transformar o homem em natureza-morta” (LUKÁCS, 2010, p. 176).

Colocados em ação antes de serem fixados em planos descritivos esgotantes, Ève e Pierre são acompanhados momentos antes de serem mortos¹²¹. A narrativa se inicia com uma cena no quarto de Ève, deitada em um sofá, gemendo e parecendo sofrer. André entra no quarto e, com um conta-gotas, coloca veneno no copo d’água próximo à esposa. Ao lado do quarto, Lucette está preocupada com a situação da irmã. Quando André se aproxima, após deixar Ève no quarto, ouve, junto com Lucette, que na rua, “sobre o ritmo das botas martelando a calçada, explode um canto de marcha, rouco, cadenciado”¹²² (p. 13); trata-se de um destacamento militar, primeira ocasião em que é comunicada a existência da milícia.

André e Lucette conversam a respeito de Ève, ele demonstrando falsa preocupação quanto à sua mulher, e já insinuando seu amor por Lucette ao consolá-la: “eu não quero que você pense: ‘Eu estou sozinha’ enquanto eu estou perto de você. Nós não nos abandonaremos nunca. Eu estou certo de que é a vontade de Ève. Nós viveremos juntos, Lucette”¹²³ (p. 15). Ève desperta como se estivesse em um pesadelo, chamando em desespero sua irmã. Reunindo

¹²¹ Por uma questão de organização da exposição da narrativa, apresentaremos as cenas por completo, sem os cortes e combinações que ocorrem ao longo da narração, isto é, trabalharemos com a fábula, não com a trama.

¹²² “sur le rythme des bottes martelant le pavé, éclate un chant de marche, rauque, cadencé” (SARTRE, 1996, p. 13).

¹²³ “Je ne veux pas que vous pensiez : « Je suis seule » tant que je serai près de vous. Nous ne nous quitterons jamais. Je suis sûr que c’est la volonté d’Ève. Nous vivrons ensemble, Lucette” (SARTRE, 1996, p. 15).

forças para falar, e suspeitando de seu marido em relação a Lucette, Ève ainda tenta alertá-la dirigindo-se a ele: “você se aproveitou de minha doença, mas eu vou me curar... Vou me curar, André. Eu a defenderei contra você...”¹²⁴ (p. 22). A projeção desse futuro se dá, aqui, não como um fato certo à espera de sua realização, mas uma expectativa, resultante do ódio, que não sabemos se será consumada. Ève começa a delirar em virtude da água envenenada que tomou há pouco, até que, pálida, cai estendida no chão do quarto, com Lucette se aproximando, aos gritos. André se aproxima também, consolando sua cunhada.

Vale ressaltar o caráter folhetinesco da situação dramática, visível ao longo de toda a história, a partir de uma narrativa ágil, na qual há uma profusão de eventos, e de cortes de uma cena para outra, intencionalmente voltados para prender a atenção do leitor. A cena da morte de Ève, por exemplo, é apresentada em sete partes simultaneamente à narração da cena em que Pierre aparece com quatro de seus amigos insurgentes, momentos antes de ser morto. No quarto onde se encontram também se pode ouvir, na rua, o burburinho das tropas da milícia. O grupo planeja os últimos detalhes da insurreição que pretendem iniciar no dia seguinte, como diz Pierre: “Bom. Então, é para amanhã de manhã, dez horas. Amanhã à noite, deitaremos no quarto do regente”¹²⁵ (p. 18). Nesse momento, um jovem bate à porta. Lucien Derjeu, jovem de dezoito anos, espião da milícia, ouve outro “não” de Pierre como resposta para seu pedido de entrar para a Liga e, frustrado distancia-se com sua bicicleta, arrumando um revólver em seu bolso. Quando Pierre deixa o quarto e passa por uma rua próxima, Lucien o surpreende com dois tiros: “Pierre rola ainda durante alguns metros, vacilando, e cai sobre a rua”¹²⁶ (p. 24).

Até aqui, podemos perceber a inexistência da onisciência narratorial, bastante criticada por Sartre. No mais importante artigo de crítica literária a respeito desse assunto, dedicado a *La fin de la nuit*, de François Mauriac, Sartre condena o autor por negar a liberdade às suas personagens, já que o narrador desse romance assume o duplo papel de juiz e de psicólogo, de testemunha e de cúmplice, passando do interior ao exterior das personagens e fazendo, com isso, desaparecer todo o mistério que as envolveria. De acordo com Sartre, como podemos notar ao longo de *Os dados estão lançados*, as personagens devem ser completamente livres para agir, livres para desenvolverem como quiserem seus projetos, suas intenções; devem ser imprevisíveis, em suma, restando ao autor, com o uso preciso do foco narrativo, o cuidado

¹²⁴ “Tu as profité de ma maladie, mais je guérirai... Je guérirai, André. Je la défendrai contre toi...” (SARTRE, 1996, p. 22).

¹²⁵ “Bon. Alors, c’est pour demain matin, dix heures. Demain soir, nous coucherons dans la chambre du Régent” (SARTRE, 1996, p. 18).

¹²⁶ “Pierre roule encore pendant quelques mètres em vacillant et tombe sur la chaussée” (SARTRE, 1996, p. 24).

para não considerar as personagens como objetos de mera descrição e julgamento, ou como pessoas que revelam a seu criador seus mais íntimos pensamentos e sentimentos:

você quer que suas personagens vivam? Faça que elas sejam livres. Não se trata de definir, menos ainda de explicar (em um romance, as melhores análises psicológicas cheiram à morte), mas apenas de *apresentar* paixões e atos imprevisíveis. O que Rogojin [personagem do romance *O idiota*, de Dostoiévski] vai fazer, nem ele nem eu sabemos; eu sei que ele vai rever sua amante culpada e no entanto eu não posso adivinhar se ele se dominará ou se o excesso de sua cólera o levará ao assassinato: ele é livre¹²⁷ (SARTRE, 1947c, p. 34).

O que ocorre, de acordo com isso, e de acordo com a história em si, é a existência de personagens sobre as quais não se pode saber muito, além do que insinuam fisicamente, do que se pode captar de seus comportamentos, ações e palavras: sobre Ève, por exemplo, sabemos apenas que é uma mulher rica, assombrada por problemas familiares, desejosa de defender sua irmã; sobre Pierre, que é um revolucionário obstinado e solitário. Isso, porque o leitor não deve, segundo Sartre, ficar saturado de informações sobre as características psicológicas das personagens, pois, do contrário, se estas forem psicologicamente descritas *ad nauseam*, passarão a impressão de que, por serem profundamente conhecidas pelo narrador (e, por extensão, pelo leitor), não passariam de meras marionetes, afinal seria possível prever como agiriam ao longo dos acontecimentos narrados, como reagiriam em determinada situação. Isso não é possível, no entanto, posto que conhecemos as personagens por suas ações, isto é, depois de consumado o que tinham em mente, e não antes, enquanto pensavam a respeito do que fariam. Por isso, de acordo com sua técnica romanesca, Sartre considera que

a teoria da relatividade se aplica integralmente ao universo romanesco [...], não há lugar para um observador privilegiado, e em um sistema romanesco, não mais do que em um sistema físico, não existe experiência que permita detectar se esse sistema está em movimento ou em repouso. [...] um romance é escrito por um homem para homens. Ao olhar de Deus, que penetra nas aparências sem parar, isso não é romance, não é arte, pois a arte vive de aparências¹²⁸ (SARTRE, 1947c, p. 51-52).

¹²⁷ “Voulez-vous que vos personnages vivent ? Faites qu’ils soient libres. Il ne s’agit pas de définir, encore moins d’expliquer (dans un roman les meilleures analyses psychologiques sentent la mort), mais seulement de *présenter* des passions et des actes imprévisibles. Ce que Rogojine va faire, ni lui ni moi ne le savons; je sais qu’il va revoir sa maîtresse coupable et pourtant je ne puis deviner s’il se maîtrisera ou si l’excès de sa colère le portera au meurtre : il est libre” (SARTRE, 1947, p. 34).

¹²⁸ “la théorie de la relativité s’applique intégralement à l’univers romanesque [...], il n’y a de place pour un observateur privilégié, et que dans un système romanesque, pas plus que dans un système physique, il n’existe d’expérience permettant de déceler si ce système est en mouvement ou en repos. [...] un roman est écrit par un homme pour des hommes. Au regard de Dieu, qui perce les apparences sans s’y arrêter, il n’est point de roman, il n’est point d’art, puisque l’art vit d’apparences” (SARTRE, 1947, p. 51-52).

Poderíamos dizer, então, que as personagens, segundo suas ações, devem sempre aparentar serem redondas, nunca planas, pois a capacidade de surpreenderem é um indicativo de que são livres para mudar. Do contrário, a perda da liberdade (ou, antes, da aparência de liberdade) das personagens resultaria na condenação do romance em se tratando de seus esforços quanto ao desvelamento da liberdade como meio de ação no mundo, isto é, o leitor não associaria a resolução da intriga ao livre agir das personagens, e, então, não veria qual é a importância da liberdade, tanto para a história, quanto para sua própria realidade, ponto de partida e de chegada de qualquer ficção.

Quanto a Mauriac e suas personagens, Sartre escreve: “antes de escrever ele forja sua essência, ele decreta que elas *serão* isso ou aquilo”¹²⁹ (SARTRE, 1947c, p. 43; grifo do autor). Mas Ève, Pierre ou qualquer outra personagem são acompanhados pelo leitor sem que se tenha qualquer evidência exata do que farão de fato. É claro que, segundo as suposições permitidas ao longo do acompanhamento da história, podem surgir hipóteses, não certezas, hipóteses que, ao longo da leitura, serão confirmadas ou não. Sem que as personagens deem detalhes do que pretendem e sem um narrador onisciente, o leitor trabalha com conjecturas e nada mais tem do que suposições, assim como as próprias personagens que, hipoteticamente livres, mesmo que desejem o que quiserem, têm de lidar com as adversidades e não possuem senão expectativas. Portanto, resta esperar que as personagens ajam, livres, com suas consciências desconhecidas às demais personagens (e aos leitores), e façam o que pretendem fazer diante das situações que vivenciam.

Disso se segue que é preciso apagar tanto quanto possível a presença do narrador — “com algum recuo, os bons romances tornam-se totalmente parecidos com fenômenos naturais; esquece-se que eles têm um autor, aceitos como pedras ou árvores, porque eles estão aí, porque eles existem”¹³⁰ (SARTRE, 1947c, p. 7) —, que se evidencia, como Sartre apontou em *La fin de la nuit*, quando a narrativa passa do ponto de vista das personagens para julgamentos exteriores sobre elas. Tais intervenções do narrador, mescladas com os comentários das próprias personagens, interfeririam na possibilidade de uma identificação do leitor com o protagonista, já que aquele acabaria sabendo mais do que este. Afirma Silva que

Se a representação literária implica mostrar a realidade pela ficção, é o perspectivismo e a particularidade da experiência humana singular que devem prevalecer. Como vimos, é pela

¹²⁹ “Avant d’écrire il forge leur essence, il décrète qu’ils *seront* ceci ou cela” (SARTRE, 1947, p. 43; grifo do autor).

¹³⁰ “Avec quelque recul, les bons romans deviennent tout à fait semblables à des phénomènes naturels; on oublie qu’ils ont un auteur, on les accepte comme des pierres ou des arbres, parce qu’ils sont là, parce qu’ils existent” (SARTRE, 1947, p. 7).

irredutibilidade da consciência individual que o homem vive a relatividade histórica. O romancista deve, portanto, resistir à tentação de Sirius, deve compartilhar com a sua personagem a opacidade que, em cada situação, se interpõe entre a consciência e a realidade, entre a consciência subjetiva e o outro, entre o sujeito e si mesmo (SILVA, 2004, p. 19).

Após a morte dos protagonistas, Pierre e Ève ainda não se dão conta de que estão mortos. Ela estranha o fato de ser ignorada por Rose, sua empregada, que afinal não a vê, e de não se ver no espelho de sua casa: “Ora, o espelho não lhe mostra senão a outra parede do corredor. *Ève percebe que ela não tem reflexo*”¹³¹ (p. 28; grifo do autor); atordoada pelos fatos estranhos, passa a ouvir uma voz que parece vir do nada, e que repete “Laguénésie... Laguénésie... Laguénésie...” (p. 29). Pierre, por sua vez, também fica confuso ao notar algo estranho consigo, e se afasta do local de seu assassinato ouvindo, também, a mesma voz calma que repete “Laguénésie... Laguénésie... Laguénésie...” (p. 30); caminhando desorientado pela cidade, encontra um senhor e lhe pergunta onde fica Laguénésie, mas o homem o ignora. Do mesmo modo, Ève tenta descobrir onde fica tal lugar, e pede informações a uma mulher, que também a ignora. Depois de perambularem pela cidade, encontram como que por acaso um beco, diante do qual há uma placa: “Beco Laguénésie”¹³² (p. 32). Ambos não sabem, mas se trata de uma espécie de escritório para registro dos mortos, onde há, na entrada, uma fila com vários recém-mortos que são chamados, um a um, com o toque de uma sineta.

No beco, as personagens se veem pela primeira vez. Depois de algum tempo de espera, Pierre é chamado para entrar no escritório, onde se encontra com uma velha diante de um grande registro, para “uma pequena formalidade”¹³³ (p. 36). Ao questionar a velha, Pierre descobre que está morto, bem como quem o matou e por quê. Após assinar o registro, sai em direção a uma rua próxima, onde conhece um velho, morto em 1778, que, reconhecendo-o um recém-morto, oferece-se como guia. Vale dizer que os mortos, na história, permanecem como foram mortos, isto é, com suas roupas, e Pierre por isso cruza com várias pessoas com vestes de época; mas não apenas, pois os vivos também são vistos por ele, ainda que eles não o possam ver. Para reconhecer vivos e mortos, seu velho guia explica: “É bem simples: os vivos estão sempre apressados”¹³⁴ (p. 41). Ève é chamada tempos depois, também descobrindo, pela velha escriturária, que está morta, quem a matou e o motivo. Após assinar o registro e ser

¹³¹ “Or, la glace ne lui montre que l’autre mur du couloir. *Ève s’aperçoit qu’elle n’a pas de reflet*” (SARTRE, 1996, p. 28; grifo do autor).

¹³² “Impasse Laguénésie” (SARTRE, 1996, p. 32)

¹³³ “une petite formalité” (SARTRE, 1996, p. 36).

¹³⁴ “C’est bien simple : les vivants, eux, sont toujours pressés” (SARTRE, 1996, p. 41).

declarada oficialmente morta, Ève pergunta à velha para onde deve ir, e ouve como resposta: “Onde você quiser. Os mortos são livres”¹³⁵ (p. 44).

Pierre e seu velho guia, assim como Ève, dirigem-se para uma rua próxima onde, diante da apresentação de um artista de rua, assistem a um furto, mas nada podem fazer para alertar a vítima: “Ah! É odioso, diz ela, odioso não poder fazer nada”¹³⁶ (p. 48). Eles veem tudo o que se passa na vida apressada dos vivos, mas são impotentes diante dos assuntos mundanos, não podendo entrar em contato com os vivos, que seguem em uma ignorância total, diante da qual os mortos são incapazes de agir, de participar. É interessante notar que os leitores são colocados na mesma posição dos mortos na história, isto é, presenciam tudo, veem tudo, como se estivessem vivos, mas não são notados pelos vivos e não podem mudar aquilo que veem. Contudo, existe uma diferença: apesar de os mortos terem concluído sua vida e nada poderem fazer dela, os leitores podem mudar a si mesmos, desde que se descubram, a tempo, livres.

Pierre e o velho guia passam pelo palácio do regente e, diante da curiosidade do protagonista em conhecer como vive seu inimigo, entra no palácio, onde encontra uma série de mortos que rodeiam o regente. Ao ver seu inimigo rodeado de grande ostentação, Pierre esbraveja e discute com os mortos presentes, pois alguns, vestidos como nobres de eras passadas, são favoráveis ao regente. Então, um serviçal entra apressado no luxuoso quarto e comunica a descoberta do plano de insurreição dos rebeldes para o dia seguinte, bem como que Pierre Dumaine está morto. Depois, Pierre rumo para a rua dos insurgentes. No quarto onde, momentos antes, reunira-se com seus colegas, ele os encontra discutindo sobre sua morte e se devem ou não manter o planejado. Diante disso, Pierre nada pode fazer; queria avisá-los para cancelar o plano, pois a milícia, sabendo dele, iria sufocar facilmente a insurreição e matar ou prender todos os rebeldes. Os colegas, todavia, por não saberem disso, decidem manter o combinado para o dia seguinte, o que causa em Pierre uma frustração, fruto de sua impotência: “Amanhã, eles serão todos mortos ou presos. E será minha culpa”¹³⁷ (p. 62).

Ève, por sua vez, retorna à sua casa e encontra André consolando Lucette. Ao saber que foi assassinada por ele, Ève se desespera por não conseguir comunicar à sua irmã o plano do marido. Sempre narrada no presente — pois, “para Sartre, o passado nada explica. As personagens o interessam menos pelo que fizeram que pelo que podem ainda fazer enquanto

¹³⁵ “Où vous voudrez. Les morts sont libres” (SARTRE, 1996, p. 44).

¹³⁶ “Ah ! C’est odieux, dit-elle, odieux de ne pouvoir rien faire” (SARTRE, 1996, p. 48).

¹³⁷ “Demain, ils seront tous morts ou arrêtés. Et ce sera ma faute” (SARTRE, 1996, p. 62).

ressuscitam no presente da leitura”¹³⁸ (DEGUY, 2010, p. 133; grifo nosso) —, as cenas da história se desenrolam como se tomassem emprestado o tempo do próprio leitor, que é, afinal, o que importa delinear com cores mais fortes, já que é no presente das personagens, no presente da leitura e do leitor, que a vida se desenrola, e é a partir dele que são projetadas as transformações que se seguem às escolhas feitas, pois importante é

mudar a condição presente dos homens, essa que se faz no dia a dia. Contar o presente no passado é utilizar um artifício, criar um mundo estranho e belo, preso como uma dessas máscaras de carnaval que se tornam assustadoras quando verdadeiros homens vivos as usam sobre seus rostos¹³⁹ (SARTRE, 1947c, p. 19).

Pierre e Ève, mesmo diante do fato de nada poderem fazer, têm assuntos pendentes que querem resolver: ele, salvar seus companheiros da emboscada policial; ela, salvar sua irmã dos planos de André. Ao mesmo tempo, no escritório onde trabalha a velha escriturária, descobre-se que há um problema. No registro da velha, no capítulo de reclamações, lê-se: “Pierre Dumaine-Ève Charlier. Encontro agendado: dez e meia, no parc de l’Orangerie”¹⁴⁰ (p. 69). Ève e Pierre, desconsolados, vagueiam pela cidade até que, em um parque, se encontram, começam a conversar e se conhecem melhor. Dali vão para um estabelecimento chique nas proximidades, onde conversam mais detidamente e, aos poucos, descobrem-se apaixonados: “Ève e Pierre se olham, profundamente perturbados. Ele entreabre a boca, como se fosse dizer: ‘Eu amo a senhora’”¹⁴¹ (p. 79) — note-se a construção algo estranha devido ao uso de um pronome de tratamento que não combina com a intimidade da confissão, evidenciando que até esse momento não há amor, de fato. Enquanto se conhecem melhor, um grupo de ricos que Ève conhece conversam em uma mesa próxima. Quando o casal se levanta para dançar, Ève diz: “eu daria minha alma para reviver um instante e dançar com o senhor”¹⁴² (p. 80). Mas não percebem que, enquanto dançavam, o espaço sofre uma mudança: subitamente, percebem-se no beco Laguénésie, e entram desconfiados no escritório. Ao reencontrarem a velha escriturária, ficam sabendo por meio dela a respeito da existência do “Artigo 140” do estatuto dos mortos:

¹³⁸ “Pour Sartre le passé n’explique rien. Les personnages l’intéressent moins par ce qu’ils ont fait que par ce qu’ils peuvent encore faire lorsqu’ils ressuscitent dans le présent de la lecture” (DEGUY, 2010, p. 133).

¹³⁹ “changer la condition présente des hommes, celle qui se fait au jour le jour. Raconter le présent au passé, c’est user d’un artifice, créer un monde étrange et beau, figé comme un de ces masques de mardi gras qui deviennent effrayants quand de vrais hommes vivants les portent sur leurs visages” (SARTRE, 1947, p. 19).

¹⁴⁰ “Pierre Dumaine-Ève Charlier. Rencontre fixée : dix heures et demie, au parc de l’Orangerie” (SARTRE, 1996, p. 69).

¹⁴¹ “Ève et Pierre se regardent, profondément troublés. Il entr’ouvre la bouche, comme s’il allait dire : « Je vous aime... »” (SARTRE, 1996, p. 79).

¹⁴² “Je donnerais mon ame pour revivre un instant et danser avec vous” (SARTRE, 1996, p. 80).

se, como resultado de um erro imputável a uma única direção, um homem e uma mulher que estavam destinados um ao outro não se encontram em vida, eles poderão pedir e obter autorização para retornarem para a terra sob certas condições, para lá realizar o amor e lá viver a vida comum sobre a qual foram indevidamente frustrados¹⁴³ (p. 82).

As condições são as seguintes: “Vocês retornarão à vida. Não se esquecerão de nada do que vocês viram aqui. Se, no fim de vinte e quatro horas, conseguirem se amar com toda confiança, terão direito a uma existência humana inteira”¹⁴⁴ (p. 84). Aturdidos pela surpresa, aceitam o retorno e as condições que o presidem. Quando saem do escritório, antes de voltarem à vida, encontram um velho que, ao saber que eles poderão “reviver”, pede-lhes um favor: “Estou morto há dezoito meses. Minha mulher arrumou um amante. Isso não importa... Mas é por minha filhinha de oito anos. O tipo não a ama. Se você pudesse ir procurá-la para colocá-la em outro lugar...”¹⁴⁵ (p. 87). O casal aceita ajudar o velho e, após isso, retornam à vida.

A narrativa, aqui, que seguia a ambos juntos, passa novamente a tratar das duas personagens em separado, voltando também o recurso técnico da simultaneidade. Ève retorna para o instante e para o quarto em que havia morrido, e, do mesmo modo, Pierre, que se vê instantaneamente na rua onde havia sido assassinado. Ao se perceber vivo, ele se levanta para espanto dos que o haviam visto ser alvejado. Com uma pedra na mão, felicita-se por poder sentir o mundo novamente: “Isso pesa, isso arranha...”¹⁴⁶ (p. 91). Então, rumo para a casa de Ève, disposto a encontrá-la, mas seguido por um companheiro dos insurgentes. No mesmo momento, Ève, retornando à vida, ao acordar no mesmo momento em que havia morrido, surpreende André, que cobrira seu corpo e se retirava para chamar um médico. Diante de Lucette, Ève se levanta e, sem perder tempo, por não ter se esquecido da experiência pela qual havia passado, quando descobriu seu assassinato, avisa sua irmã sobre os planos de André. Mas Lucette não acredita, mesmo que Ève a desafie a procurar, na gaveta do escritório, as cartas que André escrevera para suas amantes.

¹⁴³ “si, par suite d’une erreur imputable à la seule direction, un homme et une femme qui étaient destinés l’un à l’autre ne se sont pas rencontrés de leur vivant, ils pourront demander et obtenir l’autorisation de retourner sur terre sous certaines conditions, pour y réaliser l’amour et y vivre la vie commune dont ils ont été indûment frustrés” (SARTRE, 1996, p. 82).

¹⁴⁴ “Vous reviendrez à la vie. Vous n’oublierez rien de ce que vous avez appris ici. Si, au bout de vingt-quatre heures, vous avez réussi à vous aimer en toute confiance et de toutes vos forces, vous aurez droit à une existence humaine entière” (SARTRE, 1996, p. 84).

¹⁴⁵ “Je suis mort il y a dix-huit mois. Ma femme a pris un amante. Ça, me m’en fous... Mais c’est pour ma petite fille. Elle a huit ans. Le type ne l’aime pas. Si vous pouviez aller la chercher pour la mettre ailleurs...” (SARTRE, 1996, p. 87).

¹⁴⁶ “Ça pèse, ça gratte...” (SARTRE, 1996, p. 91).

Pierre, após chegar à casa de Ève e ser confundido com um serviçal pelo porteiro — um indicativo da diferença de classe social entre as personagens —, sobe para o apartamento dela e eles se encontram, em vida, pela primeira vez. André, que retorna momentos depois, se estranha com Pierre, e eles se enfrentam. Com o clima tenso, o casal se retira, deixando André e Lucette para trás; esta, devidamente avisada sobre os planos do cunhado. Por causa da discussão, Pierre e Ève se desentendem, mas se lembram de que precisam confiar um no outro para permanecerem em vida quando acabar o prazo que têm: “Pierre! Pierre! É preciso ter confiança”¹⁴⁷ (p. 105), “é preciso começar tudo do início... Venha comigo...”¹⁴⁸ (p. 106). Dirigem-se para o parque onde estiveram antes de irem parar misteriosamente no beco Laguénésie e, no parque, todos os eventos que haviam presenciado ocorrem novamente: o casal cruza com as mesmas pessoas, encontra os mesmos indivíduos nas mesas do estabelecimento chique. É interessante notar que o grupo de ricos, conhecidos de Ève, se antes não os viam, agora veem o casal, o que leva a uma série de atos de ridicularização, sobretudo em relação à posição social humilde de Pierre a contrastar com a posição de Ève.

Isso passa a atormentá-lo, levando-o a enfrentar um dos homens que mudou repentinamente a música que tocava no momento em que o casal estava dançando pela segunda vez, ou pela primeira vez em vida. A briga chama a atenção de um miliciano, que repreende Pierre. Ève, para defendê-lo, encara o soldado revelando que seu marido, André, é secretário da milícia: “Você não sabe que o regente proibiu toda provocação aos membros da milícia?”¹⁴⁹; e acrescenta: “Charlier, isso não diz nada? André Charlier, secretário da milícia? É meu marido”¹⁵⁰ (p. 114). O miliciano se desculpa, e o casal prefere ir embora, não sem a irritação inconformada de Pierre, agora consciente do problema que acarreta o fato de Ève ser esposa de alguém contra o que ele luta: “É um amor impossível”¹⁵¹ (p. 116), ele diz, mas Ève o consola, lembrando-lhe de que só voltaram à vida pelo amor que surgiu entre eles, lembrando-lhe do Artigo 140: “Tenha confiança em mim, Pierre. Nós não temos tempo de duvidar um do outro...”¹⁵² (p. 117).

¹⁴⁷ “Pierre ! Pierre ! Il faut avoir confiance” (SARTRE, 1996, p. 105).

¹⁴⁸ “Il faut tout reprendre du commencement... Venez avec moi...” (SARTRE, 1996, p. 106).

¹⁴⁹ “Vous ne savez pas que le Régent interdit toute provocation aux membres de la milice ?” (SARTRE, 1996, p. 114).

¹⁵⁰ “Charlier ça ne vous dit rien ? André Charlier, secrétaire de la Milice ? C’est mon mari” (SARTRE, 1996, p. 114).

¹⁵¹ “C’est un amour impossible” (SARTRE, 1996, p. 116).

¹⁵² “Ayez confiance en moi, Pierre. Nous n’avons pas le temps de douter l’un de l’autre...” (SARTRE, 1996, p. 117).

Com o clima tenso, Ève lembra-se do favor que deviam ao velho homem: “Ajude-me, Pierre. Ao menos nós não teremos voltado por nada”¹⁵³ (p. 118). É importante notar que esse projeto, adotado pelo casal a partir do pedido do velho, passa a ser, por um momento, a razão de viverem, o que levará o casal a se aproximar, diante de uma questão em comum, estreitando a sua relação de afeto mútuo. O casal vai, então, para o endereço dado pelo velho, que fica em uma rua suja do subúrbio, a fim de ajudarem sua filha, Marie Astruc. Encontram-na vivendo em situação desumana, enquanto sua mãe e o amante a ignoram. Depois de discutirem com a mulher e o amante dentro do cômodo miserável, Ève joga um maço de dinheiro para que possam levar a garota: “Isto, diz ela, é suficiente?”¹⁵⁴ (p. 124).

É interessante notar, nessa cena, que à questão da liberdade da criança se liga o dinheiro. A liberdade da criança não é conquistada, mas comprada, evidenciando-se, com isso, a conquista de uma autonomia não pela via do esclarecimento, mas pelo talvez único e mais rápido meio que a situação exige. Por se tratar de uma libertação fundada no valor monetário, resta-nos a dúvida se a criança, após a passagem das personagens, continuará de fato livre, pois não houve, por parte da mãe, o reconhecimento e a aceitação da liberdade da filha, ou seja, tal liberdade não se deu em razão de um processo de elucidação do direito da filha de não viver sob as condições degradantes em que estava, mas por um ato seco e rápido a superar uma situação que exigiria uma tomada de consciência dos envolvidos.

Com o problema da criança resolvido, e parecendo superada a situação que os constrangia e fazia de seu amor algo impossível, o casal volta-se para seus próprios problemas e ruma para a rua de Pierre. Ali, ele pede que Ève suba a seu apartamento sozinha, pois ele, lembrando-se de seus camaradas, decide ir ao encontro deles. Ao chegar na rua dos insurgentes, Pierre sobe até o quarto onde estão seus amigos. É recebido, no entanto, com desprezo, posto que o homem que o seguia desde então havia lhes contado sobre sua relação com a esposa de um homem ligado à milícia. Diante da suspeita dos homens, Pierre é expulso da Liga por estarem convencidos de que ele estava tentando dissolver a ação que planejavam, e os homens permanecem impassíveis quanto a prosseguir com o plano, malgrado o alerta de Pierre, que lhes diz que a milícia sabe da revolta programada para o dia seguinte: “Está bem... ele diz, enfim. Façam morrer todos amanhã, se isso os diverte. Não sou eu quem irá se queixar”¹⁵⁵ (p. 134).

¹⁵³ “Aidez-moi, Pierre. Au moins, nous ne serons pas revenus pour rien” (SARTRE, 1996, p. 118).

¹⁵⁴ “Ceux-là, dit-elle, ça vous suffit ?” (SARTRE, 1996, p. 124).

¹⁵⁵ “C’est bien... dit-il enfin. Faites-vous tous crever demain, si ça vous amuse. Ce n’est pas moi qui irai vous plaindre” (SARTRE, 1996, p. 134).

Ao retornar à sua casa, Ève o questiona sobre seus amigos, e Pierre lamenta por saber que agora é visto como um traidor, ainda que tivesse a melhor das intenções para com eles: “Nós devíamos marchar contra o regente amanhã. Era o grande golpe. Eu gostaria de lhes dizer que estamos numa armadilha e que é preciso não se mexer. Eles me tomaram como um traidor”¹⁵⁶ (p. 135), e acrescenta que o viram com ela, ligando-o a algum tipo de relação com André, o que aumentou as suspeitas. Subitamente, alguém bate à porta. É um camarada que, sem fôlego, avisa-o de que virão para assassiná-lo. Pierre, no entanto, resolve permanecer em seu apartamento, e Ève também: “eu não tenho medo da morte, Pierre. Eu sei o que é”¹⁵⁷ (p. 137).

Então, aos poucos oscila a situação de conciliação e entendimento que havia se seguido à ajuda à filha do velho Astruc, resultado da ajuda de ambos, reunidos em uma mesma empreitada: diante da situação, e aceitando o fato de que não conseguirão cumprir com o que estabelece o Artigo 140, argumenta Ève que morrerão de todo modo, pois ela reconhece em Pierre que sua volta à vida teve motivações outras que não ela: “Vamos, Pierre, admita... não foi por mim que você quis reviver. É por sua insurreição... Agora que ela vai dar errado, tanto faz para você morrer”¹⁵⁸ (p. 137). Pierre contra-argumenta: “E você? Não foi por Lucette que você retornou à terra?”¹⁵⁹ (p. 137). Ambos percebem que, de fato, suas motivações não se centravam no outro, mas em problemas pessoais a resolver, e aceitam o fato de que perderam a chance de permanecerem vivos, posto que voltaram do mundo dos mortos interessados em seus antigos afazeres e preocupações em vez de realmente iniciarem uma nova vida juntos.

Nesse momento, batem à porta. Após breve insistência, as batidas cessam. Conclui o casal que, seja quem for, já partiu. O momento de tensão em que se encontravam os faz se abraçarem com força. Sem nada mais a perder, vão para a cama, onde confessam um ao outro: “Eu te amo...”¹⁶⁰ (p. 140). Rendem-se ao desejo e, na manhã do dia seguinte, Pierre racionaliza a respeito de não terem consumado seu assassinato: “Quando eles bateram à porta, nós começamos a nos amar”¹⁶¹ (p. 141). De olho na hora, percebem que são nove e meia, uma hora antes do prazo que têm. Depois da noite que tiveram, convencem-se de que fizeram o que deviam fazer, isto é, consumir o amor que sentiam um pelo outro, a ponto de já se

¹⁵⁶ “Nous devons marcher contre le Régent demain. C’était le grand coup. J’allais leur dire qu’on nous tendait un piège et qu’il ne fallait pas bouger. Ils m’ont pris pour un traître” (SARTRE, 1996, p. 135).

¹⁵⁷ “Je n’ai pas peur de la mort, Pierre. Je sais ce que c’est” (SARTRE, 1996, p. 137).

¹⁵⁸ “Allons, Pierre, avouez... ce n’est pas pour moi que vous avez voulu revivre. C’est pour votre insurrection... A présent qu’elle va rater, cela vous est égal de mourir” (SARTRE, 1996, p. 137).

¹⁵⁹ “Et vous ? Ce n’est pas pour Lucette que vous êtes revenue sur terre ?” (SARTRE, 1996, p. 137).

¹⁶⁰ “Je t’aime...” (SARTRE, 1996, p. 140).

¹⁶¹ “Quand ils ont frappé à la porte, nous avons commencé à nous aimer” (SARTRE, 1996, p. 141).

perguntarem sobre a nova vida: “Pierre... o que faremos dessa nova vida?”¹⁶² (141), “O que quisermos. Nós não devemos nada a ninguém”¹⁶³ (p. 141), ele responde, e planejam o futuro em outro lugar.

Mas a situação de equilíbrio em que estão é dissolvida quando ouvem na rua veículos militares, o que leva Ève a questionar Pierre se ele não lamenta por seus companheiros. Ele a questiona, do mesmo modo, se não lamenta por Lucette. Os ruídos da milícia interferem com os pensamentos do casal, do mesmo modo que a ocupação nazista da França interveio no cotidiano do povo francês. O barulho do exército cresce, e Ève, notando o comportamento de Pierre e as intenções que ele parece demonstrar, suplica: “Não pense senão em nós. Em uma hora...”¹⁶⁴ (p. 143). Mas Pierre parece não ouvi-la, e comenta sobre o grande número de milicianos nas ruas, sobre o massacre que se seguirá. Ela percebe que ele tomou uma resolução, e novamente suplica para que ele não siga o que tem em mente, lembra-lhe de que ainda não ganharam plenamente o direito de continuarem vivos. Mas, em vão, Pierre, resoluto, diz: “Eu tentarei pará-los. Seja o que for que eles decidirem, eu retornarei antes das dez e meia. Nós iremos, Ève. Nós deixaremos a cidade, eu te juro. Se você me ama, me deixe partir. Sem isso, eu nunca mais poderia me olhar em um espelho...”¹⁶⁵ (p. 144).

A decisão de Pierre, e também a de Ève, se coaduna com a noção própria do romance para Sartre, cujo objetivo se aproxima do esclarecimento de seres que, cegos diante do futuro — como o leitor diante de sua realidade — não têm outra saída a não ser projetarem para além de seu presente, segundo suas ações, um depois que não necessariamente acabará bem. Como Sartre assinala ao comentar sobre a obra *La carrière de Beauchamp* (1876), de George Meredith,

em que Meredith nos mostra a última reunião de Beauchamp e Renée: eles ainda se amam [...]. Quando se reencontram, tudo é possível entre eles: o futuro não está feito. Pouco a pouco suas pequenas faltas, seus pequenos erros, seu despeito, começam a pesar sobre a boa vontade, eles não se veem mais claramente. No entanto, até o fim, mesmo quando eu começo a temer que eles rompam, eu guardo a sensação de que *tudo pode acontecer de outra forma*; é que eles são livres, de sua separação final eles serão livres artesãos. Eis o romance¹⁶⁶ (SARTRE, 1947c, p. 51; grifo do autor).

¹⁶² “Pierre... qu’est-ce que nous allons faire de cette vie nouvelle ?” (SARTRE, 1996, p. 141).

¹⁶³ “Ce que nous voudrions. Nous ne devons plus rien à personne” (SARTRE, 1996, p. 141).

¹⁶⁴ “Ne pense qu’à nous. Dans une heure...” (SARTRE, 1996, p. 143).

¹⁶⁵ “J’essayerai de les arrêter. Quoi qu’ils décident, je reviendrai avant dix heures et demie. Nous nous en irons, Ève. Nous quitterons la ville, je te le jure. Si tu m’aimes, laisse-moi partir. Sans ça, je ne pourrai plus jamais me regarder dans une glace...” (SARTRE, 1996, p. 144).

¹⁶⁶ “où Meredith nous montre la dernière entrevue de Beauchamp et de Renée : ils s’aiment encore [...]. Quand ils se rencontrent, tout est possible entre eux : l’avenir n’est pas fait. Peu à peu leurs légères fautes, leurs petites méprises, leurs dépôts commencent à peser sur leur bonne volonté, ils n’y voient plus clair. Pourtant, jusqu’au bout, alors même que je commence à craindre qu’ils ne rompent, je garde le sentiment que *tout peut encore être*

A escolha por ignorar o futuro seria, para as personagens, abrir mão da consciência de que nada está encerrado (o que ocorreria somente com a morte) e que ainda podem se salvar e salvar seus próximos (a irmã, os camaradas), e por isso não o ignoram. Para os leitores, a escolha por desconhecer o futuro viria ao fechar o livro e evitar o contato com o que ocorrerá com as personagens, o que nos leva a relembrar a questão do apelo que o escritor deve fazer aos seus leitores para que, generosamente, aceitem a obra e nele confiem, assim como o escritor deve confiar nos seus leitores para que sua obra exista, para que, com suas paixões emprestadas às personagens, façam delas projeções do que são, a saber, seres em situação diante de um futuro incerto mas possível. É o que encontramos nesta e nas outras narrativas do autor, “a saber, a atitude dos personagens face a um mundo de paz ou de combate, a visão que deste mundo tiram, a questão que se enxerta nesta última, o caminho que tomam para resolvê-la, o resultado de suas buscas, triunfo, fracasso ou constatação de impotência” (LECLERC, 1968, p. 90).

Enfim, Ève cede, pede que Pierre jure retornar, e o deixa partir. Podemos nos questionar se as escolhas não estão fadadas ao fracasso, mas sempre fica à espreita uma possibilidade — ou não, mas o leitor não pode saber, pois as consciências opacas das quais se veem apenas a superfície escondem seus segredos. Duvidar, questionar, abordar hipóteses, é tudo o que o leitor tem em mãos, mas ele não pode, como as personagens também não podem, concluir nada sem, antes, acompanhar os acontecimentos e chegar ao fim da história:

o acontecimento do romance é uma presença sem nome: não se pode dizer nada, pois ele se faz; pode-se nos mostrar dois homens procurando suas amantes em uma cidade, mas não se pode dizer a nós que é verdade que eles “não as encontram”: enquanto restar uma rua, um café, uma casa a explorar, isso não é ainda verdade¹⁶⁷ (SARTRE, 1947c, p. 16).

Pierre ainda pergunta se Ève o esperará ali. Ela titubeia, e acaba confessando: “Não... Eu vou tentar rever Lucette. Você me telefonará”¹⁶⁸ (p. 145). Ao chegar à rua, Pierre não vê, mas Lucien Derjeu, que já o havia assassinado uma vez, está à espreita e passa a segui-lo. A narrativa se abre em duas ações paralelas. Ève também deixa o apartamento de Pierre e vai para a sua casa, lá encontrando André e Lucette deitados lado a lado no canapé. Ela fecha a

autrement; c’est qu’ils sont libres, de leur séparation finale ils seront les libres artisans. Voilà du roman” (SARTRE, 1947, p. 51; grifo do autor).

¹⁶⁷ “L’événement du roman est une présence innommée : on ne peut rien en dire, car il se fait; on peut nous montrer deux hommes cherchant leurs maîtresses à travers une ville, mais on ne nous dit pas qu’ils « ne les trouvent pas », vrai : tant qu’il reste une rue, un café, une maison à explorer, cela n’est pas encore vrai” (SARTRE, 1947, p. 16).

¹⁶⁸ “Non... Je vais essayer de revoir Lucetete. Tu me téléphoneras là-bas” (SARTRE, 1996, p. 145).

porta com força, acordando os dois. André, contrariado, deixa claro que ela não deveria retornar à casa. Ève senta-se em uma poltrona próxima e retira do bolso o revólver de Pierre que pegou na casa dele. André, surpreendido, recebe ordens para manter-se sentado e também Lucette, amedrontada pela situação: “espero um telefonema que fixará minha sorte. Mas, até lá, nós vamos conversar, os dois, diante de Lucette. Eu vou lhe contar sua vida, ou o que eu sei dela”¹⁶⁹ (p. 148). Ève começa a falar sobre o marido, expondo-o a Lucette como alguém sem escrúpulos. Resolve, então, pegar a chave da gaveta onde André guarda as cartas de suas amantes, dando-a para a irmã encontrá-las a fim de provar o caráter dissimulado do marido, em uma última tentativa de alertá-la sobre ele.

Pierre, nesse meio tempo, havia chegado ao hangar onde se reuniam os rebeldes antes de consumarem o golpe. Ali, um camarada discursa sobre os últimos detalhes da investida. Pierre, encontrando a porta do hangar fechada, dá a volta e encontra uma claraboia. De longe, Lucien o acompanha. Pierre ouve seus camaradas falarem sobre ele: “Nós tivemos a chance de desmascará-lo a tempo. Ele não pôde nos fornecer nenhuma explicação e preferiu desaparecer...”¹⁷⁰ (p. 150). Nesse momento, ouve-se a voz de Pierre: “É mentira!”¹⁷¹ (p. 150). Entra no hangar e, dirigindo-se ao grupo de insurgentes presentes, defende-se das acusações. Fala novamente a respeito da descoberta, por parte dos milicianos, do plano dos insurgentes, alertando-os para o banho de sangue que se seguirá se não cancelarem o golpe. Ele consegue a anuência da maioria, que acredita em suas palavras. Mas é tarde demais. São avisados de que um dos grupos de insurgentes já começou o ataque. Questionado sobre o que fazer, Pierre não tem ideia. Apenas se lembra de perguntar a alguém que horas são, e fica sabendo que faltam cinco minutos para as dez e meia.

Ele encontra um telefone e liga para Ève, que, ao ouvir de Pierre “Eu te amo. Mas eu não tenho o direito de deixar os camaradas”¹⁷² (p. 159), responde-lhe “Você não pode... Não é possível. Você será morto, é absurdo. Lembre-se de que te amo, Pierre... É por nos amarmos que retornamos”¹⁷³ (p. 157). Pierre, resoluto, assevera que não pode abandonar seus camaradas, enquanto Ève lhe suplica que vá ao encontro dela. Nesse instante, um grupo fortemente armado de milicianos invade o hangar. Lucien, à espreita desde o início, dispara

¹⁶⁹ “J’attends un coup de téléphone qui me fixera sur mon sort. Mais, d’ici là, nous allons causer, tous les deux, devant Lucette. Je vais lui raconter ta vie, ou ce que j’en sais” (SARTRE, 1996, p. 148).

¹⁷⁰ “Nous avons eu la chance de le démasquer juste à temps. Il n’a pu nous fournir aucune explication et il a préféré disparaître...” (SARTRE, 1996, p. 150).

¹⁷¹ “C’est faux !” (SARTRE, 1996, p. 150).

¹⁷² “Je t’aime. Mais je n’ai pas le droit de lâcher les copains” (SARTRE, 1996, p. 159).

¹⁷³ “Tu ne peux pas... Ce n’est pas possible. Tu vas te faire tuer, c’est absurde. Rappelle-toi que je t’aime, Pierre... C’est pour nous aimer que nous sommes revenus” (SARTRE, 1996, p. 157).

contra Pierre, matando-o (novamente). Tiros se ouvem do outro lado da linha e, “como atingida por balas, Ève escorrega ao longo da parede e cai...”¹⁷⁴ (p. 159).

O confronto da milícia contra os insurgentes deixou traços por toda a cidade, inclusive no estabelecimento chique próximo ao parque, onde o casal se encontra uma terceira vez (ou segunda vez, enquanto mortos). Ali, resignados pela morte, dessa vez sem possibilidade de mais uma chance de retorno à vida, conversam pela última vez antes de se separarem para sempre. Um pergunta ao outro o que aconteceu com seus problemas, e ambos lamentam, Ève por sua irmã, Pierre por seus companheiros. Sabem que foram incapazes tanto de salvar seus próximos como também a si mesmos, ainda que tivessem tido uma oportunidade. Chega, então, o velho guia de Pierre, que os questiona sobre a empreitada e, também, sobre o destino do casal e se continuarão juntos: “Não, replica Ève, não, nós não vamos... Os dados estão lançados, você vê. Não se retoma seu lance”¹⁷⁵ (p. 162).

No diálogo final que se segue, Pierre assume para Ève que realmente a amou, mas ela não acredita, e se questionam, enfim, sobre o que se poderá fazer agora. Quando começam a se afastar definitivamente, um jovem casal recém-morto cruza por eles, e comenta: “Nós acabamos de perceber que fomos feitos um para o outro...”¹⁷⁶ (p. 164), e o rapaz complementa: “E não nos encontramos na terra [...]. Nos falaram do artigo 140. Vocês sabem do que se trata?”¹⁷⁷ (p. 164). Pierre, após sorrir para Ève, diz ao jovem casal que poderão ter informações no beco Laguénésie. Como o jovem casal diz que não consegue encontrar o lugar, Ève indica-lhes o estabelecimento chique, e sugere: “Vão dançar juntos. E se vocês não estiverem enganados, num instante ele estará aí...”¹⁷⁸ (p. 164). Eles suspeitam da resposta, questionando se Ève está falando sério, se eles poderiam mesmo ter uma chance de recomeçar a vida. Pierre e Ève se entreolham. Ele responde: “Tentem”¹⁷⁹ (p. 165). Ève responde: “Tentem mesmo assim”¹⁸⁰ (p. 165). Então, com um gesto de adeus, Pierre e Ève se separam, “e lá embaixo, sobre a pista desolada, os dois jovens se enlaçam e começam a dançar para tentar reviver...”¹⁸¹ (p. 165). A narrativa termina.

¹⁷⁴ “Comme frappé par les balles, Ève glisse le long du mur, et tombe...” (SARTRE, 1996, p. 159).

¹⁷⁵ “Non, réplique Ève, non, nous n’avons pas... Les jeux sont faits, voyez-vous. On ne reprend pas son coup” (SARTRE, 1996, p. 162).

¹⁷⁶ “Nous venons de nous apercevoir que nous étions faits l’un pour l’autre...” (SARTRE, 1996, p. 164).

¹⁷⁷ “Et nous ne nous sommes pas rencontrés sur terre [...]. On nous a parlé de l’article 140. Est-ce que vous êtes au courant ?” (SARTRE, 1996, p. 164).

¹⁷⁸ “Allez danser ensemble. Et si vous ne vous êtes pas trompés, tout d’un coup, elle sera là...” (SARTRE, 1996, p. 164).

¹⁷⁹ “Essayez.” (SARTRE, 1996, p. 165).

¹⁸⁰ “Essayez tout de même.” (SARTRE, 1996, p. 165).

¹⁸¹ “Et là-bas, sur la piste désolée, les deux jeunes gens s’enlacent et commencent à danser pour essayer de revivre...” (SARTRE, 1996, p. 165).

Sabemos que Sartre soube aliar literatura e filosofia como modo de complementação de suas ideias, explorando com uma aquilo de que a outra não era capaz ou para o que apresentava insuficiência e vice-versa. Afora as considerações que poderíamos tecer a respeito dos aspectos filosóficos, nosso esforço, como é sabido, se volta para os aspectos literários da obra, de modo que os princípios da filosofia da existência, presentes no texto, não serão tratados nesta dissertação. Isso significa que não abordaremos questões como o fato de o homem ser livre e não dever ser escravizado por seu passado (aspecto tratado em muitas das obras do autor, como no romance *A idade da razão*), devendo, antes, exercer a liberdade de ação que lhe pertence enquanto consciência não determinada.

As questões filosóficas não se dissociam do caráter próprio que imprime Sartre às suas obras literárias, e podemos acompanhar, com isso, a tentativa de dialogar com o leitor para que este se reconheça, se identifique diante da fábula, seja lançado na cidade ocupada para sentir-se, como as personagens, livre e ao mesmo tempo ligado fortemente a forças contrárias que deve enfrentar caso queira alcançar qualquer espécie de transformação, como a tentativa de salvação das personagens. O que fica evidente em *Os dados estão lançados* é o tratamento dado a questões filosóficas como a responsabilidade da escolha, a liberdade humana frente às adversidades que a situação histórica lhe impõe, e que nenhum recomeço daria certo sem uma mudança de atitude:

seria necessário a Ève e a Pierre, nas circunstâncias críticas em que se situa o drama, uma imensa generosidade para atravessar esse fosso, e sem dúvida Pierre jamais cessaria de acusar de traição sua própria generosidade; a relação deles é defeituosa desde o início, eles têm o sentimento de serem feitos um para o outro mas, no mundo em que eles têm que viver esse sentimento, tudo está disposto para que eles se percam sempre¹⁸² (JEANSON, 1990, p. 28-29).

Dos aspectos formais que aqui evidenciamos, podemos notar a aparente contradição que há entre a importância secundária das questões de estilo e a elaboração estética de *Os dados estão lançados*. Contradição aparente porque, como já salientamos, Sartre não afirmou que as questões propriamente estéticas devessem ser descartadas em favor do conteúdo das narrativas, mas que este deveria estar em primeiro plano. A valorização do conteúdo sobre a forma não a desconsidera por completo, pois os recursos técnicos a serem empregados são, em grande medida, elementos que fortalecem o que se tenciona comunicar, sem, é claro,

¹⁸² “il faudrait a Ève et à Pierre, dans les circonstances critiques où se situe le drame, une immense générosité pour franchir ce fossé, et sans doute Pierre ne cesserait-il jamais d’accuser de trahison sa propre générosité ; leur relation est truquée dès l’origine, ils ont le sentiment d’être faits l’un pour l’autre mais, dans le monde où ils ont à vivre ce sentiment, tout est disposé pour qu’ils se manquent toujours” (JEANSON, 1990, p. 28-29).

deixar obscura a mensagem que se deseja passar — caso da simultaneidade da narrativa, da posição neutra do narrador, da liberdade das personagens.

Ainda que os recursos técnicos de composição da narrativa romanesca não se encontrem sistematizados na obra de Sartre, eles podem ser encontrados dispersos em seus trabalhos teóricos, mas não apenas aí: Sartre não só teorizou sobre a literatura, como vimos, mas lançou críticas sobre obras de sua época, tais como *O som e a fúria* e *Sartoris*, de William Faulkner, *A conspiração*, de Paul Nizan, *Desespero*, de Vladimir Nabokov, e *O estrangeiro*, de Albert Camus. Como crítico, Sartre deteve-se na problemática formal do tempo, do foco narrativo, da liberdade das personagens, expondo, nas obras criticadas, erros e acertos que, segundo suas ideias, teriam ocorrido, traçando o que deveria ser um verdadeiro romance:

Sartre encontra na análise de seus autores preferidos, todos estranhos ao panteão escolar, uma oportunidade, um pouco acadêmica, de recensear e de assimilar as técnicas constitutivas de uma “tarimba” de escritor de vanguarda integrando as contribuições de Céline, Joyce, Kafka e Faulkner em uma forma literária imediatamente reconhecida, e com toda a razão, como muito “clássica” [...] o discurso crítico permite conferir ares de um atestado de analista à imposição de uma nova definição do escritor e da forma romanesca (BOURDIEU, 1996, p. 239).

Tratando de Faulkner, por exemplo, admite Sartre que “uma técnica romanesca sempre retorna à metafísica do romancista. A tarefa do crítico é de realçar esta antes de apreciar aquela”¹⁸³ (SARTRE, 1947c, p. 66). Essa metafísica a que Sartre se refere vem ao encontro do modo a partir do qual os escritores veem e entendem seu mundo, que se revela, pois, nos aspectos teóricos que cada escritor considera ao escrever — alguns implicitamente, caso não escrevam obras teóricas, alguns explicitamente, como Sartre o fez. O que vemos em *Os dados estão lançados*, portanto, é a manifestação da visão de mundo de Sartre, refletida pela preocupação de buscar, pela forma literária, uma expressão capaz de lidar com a complexidade do ser humano e de seu mundo, pela preocupação de se apresentar, enquanto escritor, como alguém que ordena o mundo segundo suas teses, situado no campo de sua experiência vivida. Ao dar importância à metafísica do escritor,

Sartre não parte em guerra somente contra uma escrita que ele julga desatualizada, mas contra uma visão do homem e do mundo que ele queria abolir. A realidade da tomada do poder, se

¹⁸³ “une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier. La tâche du critique est de dégager celle-ci avant d’apprécier celle-là” (SARTRE, 1947, p. 66).

houvesse uma estratégia nesse sentido, se situa nos fundamentos da moral e da antropologia¹⁸⁴ (DEGUY, 2010, p. 131).

Pois, afinal, os escritores, lidam com valores e significados humanos dos quais devem tomar parte, sem se excluïrem das questões de seu tempo. A escrita romanesca, então, com seus pontos de vista multifacetados, sua narrativa aberta, seu foco ao rés do chão, suas personagens demasiado humanas e opacas, precisa ser concebida como um objeto total, que não deva nada para o mundo ao qual diz respeito, sem subtrair de sua equação a incógnita mais importante e mais cara que é o próprio homem livre: “o objeto total que figura em um romance é um objeto *humano* e que não é nada sem suas significações humanas”¹⁸⁵ (SARTRE, 1972b, p. 20). Apesar de a história que acompanhamos há pouco desembocar em um desfecho que escapa ao final feliz e, de certo modo, nos frustra, a literatura sartriana não busca, no entanto, o estabelecimento do desespero, da angústia, pois engajar a literatura não é dar a ler histórias diante das quais devamos nos resignar, mas elementos narrativos a partir dos quais possamos encontrar, pelo enfrentamento dos fatos narrados, a substância concreta a partir da qual eles partiram, um horizonte que seria possível mudar.

¹⁸⁴ “Sartre ne part pas en guerre seulement contre une écriture qu’il juge périmée, mais contre une vision de l’homme et du monde qu’il voudrait abolir. La réalité de la prise du pouvoir, s’il y eut bien une stratégie en ce sens, se situe aux fondements de la morale et de l’anthropologie” (DEGUY, 2010, p. 131).

¹⁸⁵ “l’objet total qui figure dans un roman, c’est un objet *humain* et qui n’est rien sans ses significations humaines” (SARTRE, 1972, p. 20).

7 Com a morte na alma

Analisemos, agora, *Com a morte na alma*, romance publicado em 1949 e terceiro volume de *Os caminhos da liberdade*, trilogia da qual também fazem parte *A idade da razão* (1945) e *Sursis* (1945) e que constitui a criação romanesca mais madura do autor, que posteriormente abandona o romance — e, com ele, certo apego a um didatismo perigoso — para se dedicar apenas ao teatro. Tal trilogia — que, teoricamente, seria uma quadrilogia, posto que havia a previsão de um quarto volume, nunca publicado, com exceção de poucos fragmentos, chamado *La dernière chance*, a tratar da resistência francesa no período de ocupação nazista — foi concebida para mostrar os efeitos da Segunda Guerra Mundial e a mudança promovida nas vidas de suas personagens, procurando retratá-las enquanto coletividade, isto é, ligadas umas às outras por suas ações. Concebem-se, nos três livros, “a imensa culpabilidade humana, pois todos os males do mundo acontecem através do homem e todo conhecimento do mundo o inculpa; tal é o *leitmotiv* de *Caminhos da liberdade*” (CAMPBELL apud SILVA, 2004, p. 129-130).

Passando em revista a trilogia para fins de contextualização da terceira parte que aqui nos interessa, no primeiro volume, *A idade da razão*, Sartre trata dos anos pré-Segunda Guerra Mundial utilizando técnicas narrativas mais tradicionais, como a construção de personagens com preocupações individuais reforçadas por monólogos interiores. Na Paris dos anos 1930, acompanhamos três dias da vida de Mathieu Delarue, um professor de filosofia, a buscar dinheiro para que sua amante, acidentalmente grávida, faça um aborto. A partir das percepções e ações das personagens envolvidas, diante do problema do aborto, conseguimos conceber uma imagem do protagonista. O que as personagens entendem pela liberdade e o que fazem com ela é uma retomada de muitas questões tratadas filosoficamente por Sartre em outros textos, de modo que o conceito de liberdade coloca-se no centro da discussão do romance, posto que Mathieu e as demais personagens são forçados a tomar decisões significativas para suas vidas no período entreguerras. Mathieu, no entanto, recusa a todo custo comprometer-se com qualquer coisa: com um filho, com o casamento.

No segundo volume, *Sursis*, cuja técnica narrativa muda drasticamente ao apresentar uma multiplicidade de situações simultâneas em pontos diferentes do planeta, vemos o cotidiano da França durante os oito dias que antecederam a assinatura do Acordo de Munique, em setembro de 1938, a partir do qual os governos da França, da Grã-Bretanha e da Itália concordaram em entregar a Tchecoslováquia às ambições expansionistas da Alemanha de

Hitler. Temos, na história narrada, o colapso da ilusão das personagens em terem suas histórias individuais ordenadamente protegidas pela calma enganosa dos momentos que antecederam à guerra, destacando uma situação cujas consequências globais forçam várias personagens a verem a si mesmas em um contexto coletivo que perturba o seu senso de autonomia individual.

Já no terceiro volume, *Com a morte na alma*, como veremos mais detidamente em breve, o autor trata da derrota francesa, e a personagem principal, Mathieu Delarue, crê em uma liberdade individualista que, tomada pelo turbilhão da história, é descoberta como inútil. Entramos em contato com um grupo de franceses, soldados ou não, cuja apatia antes da guerra os fez finalmente abrirem mão de uma posição solipsista e se perceberem diante de um problema coletivo para o qual deveriam encontrar uma saída também coletiva, sobretudo a visão de que se situam historicamente, sofrendo as mesmas tristezas e se afetando mutuamente: “o autor pretende representar as possibilidades de ação, livre e responsável, na iminência da situação limite da guerra — e já na própria guerra, em *La mort dans l'âme*” (ROMANO, 2002, p. 27).

Para tanto, há, na trilogia, um imperativo duplo, estético e ético, projetado para induzir nas personagens e nos leitores um sentido de coletividade e de historicidade: estético pelo uso de recursos narrativos como a tomada de subjetividades diversas em meio às suas situações particulares e ao mesmo tempo históricas; ético pelo tratamento dado ao corpo da história narrada, à guerra, à derrota, à tomada de uma percepção de pertencimento a uma coletividade culturalmente estabelecida. Diante do problema técnico encontrado por Sartre na escrita da trilogia, temos um exemplo de que a literatura engajada não é sinônimo de desprezo pelos aspectos formais da obra literária. Ora, diante da necessidade de encontrar um meio para intensificar a consciência de grupo das personagens, consciência de que fazem parte da história e que a fazem enquanto são feitos por ela — isso, é claro, para que o leitor também perceba tais aspectos —, Sartre lançou mão de uma técnica narrativa cujas características principais são a simultaneidade dos episódios narrados e a orquestração das consciências das personagens, concebendo uma “sinfonia” comum a partir da qual a guerra era tratada. Com isso, o autor pôde não apenas suprimir intermediários entre as consciências a experienciarem o que experienciaram, como, também, esboçar um quadro mais completo, por meio da subjetividade das personagens, do todo objetivo que foi a guerra. Constata-se, pois, que as obras da trilogia “são romances que inventam uma forma romanesca [...]. Há um grau de realização nessa circulação de pontos de vista, nesse perspectivismo, nessa recusa da narração

tradicional e soberana, absolutamente perfeita em *Os caminhos da liberdade*¹⁸⁶ (LÉVY, 2005, p. 149-150).

É importante notar que a partir da trilogia temos uma mudança importante nas obras literárias de Sartre, que sai de uma posição individualista, niilista até (como vemos em obras como *A náusea*) em direção a uma perspectiva coletivista, de moralidade e compromisso, de responsabilidade, de ação coletiva (que levou Sartre a ser membro do Partido Comunista Francês, de 1952 a 1956), pois a liberdade, como a trilogia estabelece, não é propriedade nem privilégio de alguns poucos, não está no homem como uma propriedade inerte e meramente abstrata, mas é, antes, a própria essência humana, não havendo distância entre o ser do homem e sua liberdade, pois as duas coisas são, na verdade, uma só:

De certa maneira, temos aqui uma prefiguração de toda a obra de Sartre, que se poderia muito validamente apresentar, com efeito, sob o signo da passagem da juventude à idade adulta, do estado de inocência e de morna intimidade com o mundo ao angustiante abandono do homem responsável, engajado no mundo e, no entanto, separado de si por toda a espessura do mundo. [...] Mathieu também, em *Os caminhos da liberdade*, completará seu ato: ele engajará sua liberdade, ele escapará — *in extremis* — dessa sorte de maldição que era uma liberdade “para nada”, uma liberdade “no ar”, deslizando indefinidamente na superfície do mundo sem poder penetrá-lo nem mesmo marcá-lo¹⁸⁷ (JEANSON, 1990, p. 16; grifo do autor).

Apesar de tentar estabelecer a trilogia como um modelo para o que o autor chamava de “literatura engajada”, a série de romances fracassou como quadrilogia porque a obsessão pelo tempo na narrativa levava Sartre a fazer com que os eventos narrados em seus romances coincidisse com o que ocorria na França no momento da publicação. Desse modo, as personagens e o público leitor da época seriam confrontados com os mesmos acontecimentos — narrados e vividos quase que ao mesmo tempo. A literatura engajada, a ter como alvo o homem de sua época, tentou apagar ao máximo o descompasso entre os fatos narrados e os fatos propriamente ditos. Diante da história narrada, teríamos, em teoria, no quarto volume da série, as consequências do fim da guerra na França, o período de ocupação e resistência, o período de libertação de Paris.

¹⁸⁶ “Ce sont des romans très libres, d’une grande modernité, ce sont des romans qui inventent une forme romanesque [...]. Il y a un degré d’accomplissement dans cette circulation des points de vue, dans ce perspectivisme, dans ce refus de la narration traditionnelle et souveraine, absolument parfait dans les *Chemins de la liberté*” (LÉVY, 2005, p. 149-150).

¹⁸⁷ “D’une certaine manière, nous tenons ici une préfiguration de toute l’œuvre de Sartre, qu’on pourrait assez valablement présenter, en effet, sous le signe du passage de la jeunesse à l’âge adulte, de l’état d’innocence et de chaude intimité avec le monde à l’angoissante déréliction de l’homme responsable, engagé dans le monde et cependant séparé de soi par toute l’épaisseur du monde. [...] Mathieu lui aussi, dans *Les chemins de la liberté*, accomplira son acte : il engagera sa liberté, il échappera — *in extremis* — à cette sorte de malédiction qui en faisait une liberté « pour rien », une liberté « en l’air », glissant indéfiniment à la surface du monde sans pouvoir le pénétrer ni même le marquer” (JEANSON, 1990, p. 16; grifo do autor).

Mas a condenação ao fracasso da série se deu quando Sartre se viu incapaz de mantê-la atual — isto é, *pari passu* com o tempo empírico. Como ressalta o próprio escritor, “quando fazemos literatura engajada, não nos preocupamos com problemas que já não terão sentido em vinte anos e que dizem respeito à sociedade atual” (SARTRE apud BEAUVOIR, 1982, p. 235) — argumento que, contudo, não considera que, tão importante quanto a atualidade dos temas e eventos é a qualidade literária daquilo que se narra. Apesar de incompleto segundo seu projeto original, os romances de *Os caminhos da liberdade* não devem ser rejeitados

como vãos e insensatos. Se alguém fala e para de repente no meio da frase, será necessário agir como se ele não tivesse dito nada? O que está dito está dito, e do mais encarrega-se o silêncio que de repente se impõe. Apesar disso, é uma tarefa talvez injusta, em todo caso ingrata, apreciar uma palavra à luz do que ela não diz, de avaliar um empreendimento pelo fato de ele não ter atingido o alvo que se propunha (LECLERC, 1968, p. 90).

Além disso, como em qualquer obra literária de Sartre (e como vimos em *Os dados estão lançados*), os aspectos filosóficos se fazem presentes, estabelecendo os romances como momentos de reflexão sobre os problemas ontológicos e históricos que se impõem ao homem. O caminho a se trilhar, do individualismo ao senso de historicidade e coletividade, em busca de uma liberdade concreta, e não abstrata, colocam-se no horizonte da trilogia, e a filosofia, portanto, não se oculta das páginas dos romances, pois, como já evidenciamos no capítulo 2, “a obra romanesca é, para Sartre, não um modo de exposição, nem um meio de persuasão, mas um campo de experiência, uma possibilidade de descoberta”¹⁸⁸ (BLANCHOT, 1949, p. 192).

Do mesmo modo que ocorreu com *Os dados estão lançados*, *Com a morte na alma* recebeu de seus críticos, na época de sua publicação, elogios a respeito de sua excelência enquanto veículo expositivo das ideias filosóficas de Sartre (GLAUDE, 1951), embora não tenham sido sublinhados seus aspectos literários. Esse fenômeno, que podemos encontrar ainda hoje (daí nosso esforço em resgatar, com este estudo, as características do trabalho literário do autor), costuma deixar em segundo plano o esforço de Sartre em conceber novos meios composição da narrativa, obnubilados, nos estudos críticos, pelos aspectos existencialistas que, sem dúvida, estão presentes nos textos literários e fortalecem, em grande parte, o alcance crítico das histórias, mas que não resumem a literatura do autor.

¹⁸⁸ “l’œuvre romanesque est-elle pour lui, non pas un mode d’exposition, ni un moyen de persuasion, mais un champ d’expérience, une possibilité de découverte” (BLANCHOT, 1949, p. 192).

Acompanhemos, então, a experiência narrativa de *Com a morte na alma*, romance que se passa em 1940, ano em que ocorre a derrota da França na Segunda Guerra Mundial, com a invasão nazista de seu território e a tomada de Paris. Juntamente com os fatos históricos, seguimos os sentimentos de angústia de um grupo de franceses diante da ocupação alemã, outrora apáticos com a guerra, mas que, enfim, conquistam a consciência da dignidade humana, paradoxalmente no momento em que a perderam, e da solidariedade com outros homens e povos oprimidos. A história se divide em duas partes, sendo a primeira delimitada por marcações temporais explícitas: “Nova Iorque, 9 horas da manhã. Sábado, 15 de junho de 1940” (p. 9), “Marselha, 14 horas”¹⁸⁹ (p. 51). A narrativa tem início em Nova Iorque, quando Gomez (personagem cuja relevância fica mais explícita nos dois outros livros que compõem *Os caminhos da liberdade*, quando está com sua mulher, Sarah, na Europa) acorda:

ele colocou suas calças, se aproximou da janela e puxou as cortinas: na rua a luz, branca como uma catástrofe; ainda treze horas de luz. Ele olhou a rua com angústia e cólera. A *mesma* catástrofe: lá, sobre a gorda terra negra, sob a fumaça, sangue e gritos; aqui, entre as casas de tijolo vermelho, apenas luz e suores. Mas era a *mesma* catástrofe¹⁹⁰ (p. 9-10; grifos do autor).

Seu amigo Ritchie chega, e eles conversam: “esse calor é um assassinato”¹⁹¹ (p. 10). Encontramos, logo de imediato, uma referência implícita à Segunda Guerra Mundial, que ainda não chegara aos Estados Unidos, mas que se personificava em Gomez, que tinha com ela um envolvimento indireto: ele era europeu e sua família estava na Europa. A catástrofe de sangue, suor e calor da Europa em plena guerra é vista por Gomez naquele outro inferno, também quente, também inquieto, também incômodo de Nova Iorque. Mas Ritchie, que não vivenciara a guerra como Gomez — que lutara na Espanha quando o ditador Francisco Franco tomara o poder com o auxílio das forças nazistas —, vê-se apartado dela, alienado, seguro, distante de qualquer perigo. Temos, então uma série de elementos que contribuem para situar a narrativa em um tempo preciso, o que permite o resgate de uma série de elementos relacionados à situação histórico-política do mundo. Esta é, escusado dizer, uma característica da literatura engajada, que não deixa de evidenciar lugares e momentos precisos,

¹⁸⁹ “New York, 9 heures A. M. Samedi 15 juin 1940”, “Marseille, 14 heures”. Observação: as citações deste capítulo que apresentarem apenas o número de página referem-se ao livro em análise (*La mort dans l'âme*); do contrário, as citações apresentarão entrada completa.

¹⁹⁰ “Il enfila son pantalon, s’approche de la fenêtre et tira les rideaux : dans la rue la lumière, blanche comme une catastrophe ; encore treize heures de lumière. Il regarde la chaussée avec angoisse et colère. La *même* catastrophe : là-bas, sur la grasse terre noire, sous la fumée, du sang et des cris ; ici, entre les maisonnettes de brique rouge, de la lumière, tout juste de la lumière e des suées. Mais c’était la *même* catastrophe” (SARTRE, 1949a, p. 9-10).

¹⁹¹ “Cette chaleur : c’est un meurtre” (SARTRE, 1949a, p. 10).

concatenando a experiência dos leitores contemporâneos ou o conhecimento histórico dos leitores posteriores, como nós.

Com um jornal, Ritchie demonstra interesse nos acontecimentos locais (o encontro de políticos americanos, o beisebol), mas Gomez tem curiosidade para ver o que está na primeira página, apesar de se sentir receoso em verificar as notícias principais. Enfim, questiona sobre Paris: “acabado, liquidado, diz Ritchie calmamente. Eles [os alemães] entraram nessa noite”¹⁹² (p. 11). Ao saírem do apartamento abafado, Ritchie pergunta: “Sua mulher e seu filho estão em Paris?”¹⁹³ (p. 12), e Gomez diz esperar que não; mostra-se preocupado, mas desconversa quando perguntado se se preocupa com a queda de Paris, sobre a qual admite: “nesse ritmo, em três meses será a paz nazista”¹⁹⁴ (p. 13). No ônibus, sentado à frente, um homem lê um jornal, e Gomez espia as notícias:

La Guardia recebe o governador do Delaware; Loretta Young; incêndio no Illinois; Ray Milland; meu marido me amou no dia em que eu usei o desodorante Pitts; compre Chrisargyl, o laxante das luas de mel; um homem de pijama sorria à sua esposa; La Guardia sorria para o governador do Delaware; “Sem bolo para as crianças”, declara Buddy Smith. Eles liam; as largas páginas brancas e negras lhes falavam deles mesmos, de suas preocupações, de seus prazeres; eles sabiam quem era Buddy Smith e Gomez não o sabia; eles se voltavam para o chão, para o ombro do condutor, as grandes letras da manchete: “Tomada de Paris”, ou então “Montmartre em chamas”. Eles liam e os jornais gritavam entre suas mãos, inescutáveis. Gomez se sentiu velho e cansado. Paris estava longe; ele estava sozinho a se preocupar, no meio de cento e cinquenta milhões de homens; não era mais que uma pequena preocupação pessoal, pouco mais importante que a sede que lhe queimava a garganta¹⁹⁵ (p. 14-15).

Gomez, ao pedir o jornal e ler que os alemães haviam ocupado Paris, percebe-se próximo a três homens negros que conversam, mas que riem alheios a tudo. Eles evidenciam também um dado importante, afinal o bate-papo que travavam próximos a Gomez deixa transparecer que, do mesmo modo que ignoram o motivo pelo qual o espanhol lamenta a situação, ignoram sua própria situação nos Estados Unidos da década de quarenta, quando ainda havia fortes problemas de discriminação racial e cuja mudança só viria, mais tarde,

¹⁹² “Finì, liquidé, dit Ritchie paisiblement. Ils y sont entrés cette nuit” (SARTRE, 1949a, p. 11).

¹⁹³ “Ta femme et ton fils sont à Paris ?” (SARTRE, 1949a, p. 12).

¹⁹⁴ “À ce train-là, dans trois mois ce sera la paix nazie” (SARTRE, 1949a, p. 13).

¹⁹⁵ “La Guardia reçoit le gouverneur du Delaware ; Loretta Young ; incendie dans l’Illinois ; Ray Milland ; mon mari m’a aimée du jour où j’ai usé du désodorisant Pitts ; achetez Chrisargyl, le laxatif des lunes de miel ; un homme en pyjama souriait à sa jeune épouse ; La Guardia souriait au gouverneur du Delaware ; « Pas de cake pour les mineurs » déclare Buddy Smith. Ils lisaient ; les larges pages blanches et noires leur parlaient d’eux-mêmes, de leurs soucis, de leurs plaisirs ; ils savaient qui était Buddy Smith et Gomez ne le savait pas ; ils tournaient vers le sol, vers le dos du conducteur, les grosses lettres de la une : « Prise de Paris », ou bien « Montmartre en flammes ». Ils lisaient et les journaux criaient entre leurs mains, inécoutés. Gomez se sentit vieux et las. Paris était loin ; il était seul à s’en soucier, au milieu de cent cinquante millions d’hommes ; ce n’était plus qu’une petite préoccupation personnelle, à peine plus importante que la soif qui lui brûlait la gorge” (SARTRE, 1949a, p. 14-15).

exatamente por meio de uma posição lúcida e combativa. Temos, então, já nas primeiras cenas do romance, questões socioculturais prementes à época — e, diríamos, ainda hoje —: “Gomez teve vergonha, como se ele tivesse gritado. Os negros sorriam, a jovem sorria, o cobrador sorria, *not to grin is a sin*. [...] Sobre os cartazes, sobre a capa das revistas, a América sorria”¹⁹⁶ (p. 16). Um sorriso a transparecer calma, mas até onde pode ir a convivência com os trâmites sociopolíticos que moldam nosso próprio futuro, o futuro dos negros que riam, o futuro de Ritchie, o futuro da esposa e do filho de Gomez?

Vemos também, no excerto acima, uma série de alusões a fatos, a pessoas, a propagandas que exemplificavam o cotidiano daquele povo naquela época, desde os pequenos fatos corriqueiros até as grandes questões. Gomez, no entanto, se sente ignorante diante daquilo, sem saber quem é Buddy Smith ou qual é a eficiência do desodorante Pitts. Ora, aquilo não fora escrito para ele, um estrangeiro, e, do mesmo modo, um leitor do romance de Sartre, que não tivesse vivenciado a guerra, como nós, poderia se sentir, também, um estrangeiro diante do relato, ou ao menos não seria impelido com a mesma urgência a agir contra determinada situação. Para lidar com a multiplicidade de consciências leitoras, Sartre teve, afinal, que jogar com uma multiplicidade de perspectivas, de consciências variadas e contrastantes entre si, capazes de, cada uma, dar a visão de um ângulo da realidade para que, juntando todas, pudéssemos ter uma visão menos incompleta do todo — técnica esta que vai ao encontro da polifonia romanesca, tal como explicitou Mikhail Bakhtin, isto é, uma encenação de variadas e diferentes vozes que permitem o trabalho formal do tempo narrativo e de dados como posições sociais distintas.

Se Gomez, enquanto estrangeiro, não captava o significado daquelas notícias, como poderiam fazer os negros que riam, ele captava, ao menos, o significado das notícias sobre a guerra na Europa, que os negros ou Ritchie não poderiam entender com a profundidade necessária. Seria preciso, então, que a situação da guerra se apresentasse como uma totalidade fragmentada em diversas consciências, para que o leitor as pudesse reunir e formar um quadro completo. Para Silva,

o acontecimento, embora só apareça por via da subjetividade, transcende infinitamente todas as subjetividades. É essa relação complicada que impede a narrativa de privilegiar um ou outro. O autêntico realismo deve dispensar as mediações entre o leitor e a consciência da personagem; deve fazê-lo coincidir com o evento e com o tempo dessa consciência. Ao mesmo tempo, como um evento ultrapassa aquela consciência e todas as consciências, porque

¹⁹⁶ “Gomez eut honte, comme s’il avait crié. Les nègres souriaient, la jeune femme souriait, le receveur souriait, *not to grin is a sin*. [...] Sur les affiches, sur la couverture des magazines, l’Amérique souriait” (SARTRE, 1949a, p. 16).

se revela de formas diversas a cada uma delas, seria preciso fazer o leitor entrar em todas as consciências, coincidindo com a temporalidade de cada uma e ao mesmo tempo superando a todas. Tarefa tecnicamente difícil se se renunciou ao ponto de vista da testemunha onisciente. Mas é a única maneira de restituir à literatura a sua historicidade [...], a partir de um compromisso com todos os homens historicamente engajados na mesma adversidade. Veja-se que problemas técnicos de narrativa não são neutros. As mudanças de procedimento a que a narrativa contemporânea foi conduzida representam um esforço para tornar mais efetivo o apelo à liberdade do outro, para fazer que a experiência de leitura não contradiga a experiência histórica (SILVA, 2004, p. 218-219).

Como Sartre esclareceu, o erro do realismo e do naturalismo do século XIX diz respeito à tentativa de apresentar seu objeto como contemplação pura, pintura fiel, porém imparcial, da realidade, o que destoa do comprometimento que o autor tem com o que escreve, com as injustiças que narra, e, do mesmo modo, o leitor, que não pode se colocar passivamente diante da injustiça que lê — afinal, é responsável por elas, isto é, tanto por sua existência no romance (pois é ele, enquanto consciência leitora, que faz viver o significado das manchas negras sobre o papel), como por sua existência na realidade. É por isso que, como o autor esclarece, é necessário escrever para os seus contemporâneos, exatamente porque o autor e os leitores, seres situados em determinado momento histórico, devem ter claro para si mesmos o que é o mundo, o que nele ocorre, e que aquilo que o mundo é e tudo o que nele ocorre diz respeito às ações de todos, que estão, queiram ou não, engajados em uma mesma realidade.

Reiteremos a preocupação técnica com a qual Sartre precisou lidar para que os eventos narrados mantivessem frescor e poder iguais aos que a realidade fornecia. Engajar a literatura seria, precisamente, isto: tratar de temas e eventos que incitem a reflexão, e fazê-lo aliando-se a uma técnica elaborada que é usada como instrumento de reforço da mensagem. Um uso técnico que não tornasse obscuro o conteúdo, o que realmente importa em uma obra literária, mas que o mantivesse acessível e apto para ser pensado e sentido pelo leitor que, ao abrir o livro, se deparasse com as questões e os eventos e se percebesse essencial para a existência do livro, para a compreensão de seu conteúdo e para o compromisso com a mudança daquilo que lê.

um romance é um espelho: todo mundo o diz. Mas o que é ler um romance? Creio que é saltar no espelho. De repente, encontra-se do outro lado do espelho, no meio de pessoas e de objetos que têm um ar familiar. Mas é apenas um ar que eles têm, de fato nós nunca os vimos. E as coisas de nosso mundo, por seu turno, estão fora e tornam-se reflexos. Você fecha o livro, você pisa sobre a extremidade do espelho e retorna neste honesto mundo, e você encontra imóveis, jardins, pessoas que nada têm a lhe dizer; o espelho que se re-formou atrás de você os reflete pacificamente. [...] Veja, no entanto, o curioso empreendimento: trata-se de nos mostrar este mundo, o nosso. De mostrá-lo apenas, sem explicações nem comentários. Sem revelações

sobre as maquinações da polícia, o imperialismo dos reis do petróleo, o Ku-Klux-Klan, nem de pinturas cruéis da miséria. Tudo o que ele quer nos fazer ver nós já vimos e, ao que parece primeiramente, precisamente como ele quer nos fazer ver. Nós reconhecemos de imediato a abundância triste dessas vidas sem tragédia; são as nossas, essas mil aventuras delineadas, perdidas, logo esquecidas, sempre recomeçadas, que escorrem sem marcar, sem jamais engajar, até o dia em que uma delas, parecida com as outras, subitamente, como por falta de jeito e trapaceando, indigna um homem para sempre, negligentemente enguiça a mecânica¹⁹⁷ (SARTRE, 1947c, p. 14-15).

Falar para seus contemporâneos, abraçar sua época, é uma necessidade para o escritor engajado, que tem em seu tempo uma chance única de considerar os problemas que lhe doem na carne, e suas palavras, tanto como seus silêncios, repercutem. Tudo é histórico, mesmo a vida distante de um europeu na América, que, ao contrário de Ritchie, não tenta negar sua historicidade, mas, por já ter sentido seus efeitos na guerra espanhola, compreende as reverberações de seus atos e sabe que tem uma função no todo da história, que é, afinal, um homem livre — aspecto, este, importante no romance, a admitir em sua constituição a liberdade de suas personagens e, ao mesmo tempo, as situações adversas com as quais elas devem lutar, personagens que são humanas, entre o bem e o mal, sem idealizações. Não por acaso, temos contato com personagens que, no curso da história, percebemos não serem heróis gloriosos, típicos das epopeias, mas, antes, homens e mulheres comuns, problemáticos e diante de problemas ordinários, a buscarem trabalho, lazer, a lidarem com problemas familiares e amarguras cotidianas. É exatamente diante dos hábitos de suas vidas que se encontra, oculta, sua reverberação histórica.

Ao descerem do ônibus, Ritchie comenta com Gomez que são dez horas. Na França, três horas (pelo fuso horário), e a narrativa tem uma mudança: nesse instante, passamos a acompanhar o que ocorre em solo francês. Esse recurso, que aparece ao longo de toda a primeira parte, é importante por lidar com a questão do tempo das personagens, encadeadas em um mesmo momento e cujas ações fazem vibrar a corrente como um todo. É nesse sentido

¹⁹⁷ “Un roman, c’est un miroir : tout le monde le dit. Mais qu’est-ce que lire un roman ? Je crois que c’est sauter dans le miroir. Tout d’un coup on se trouve de l’autre côté de la glace au milieu de gens et d’objets qui ont l’air familiers. Mais c’est tout juste un air qu’ils ont, en fait nous ne les avons jamais vus. Et les choses de notre monde, à leur tour, sont dehors et deviennent des reflets. Vous fermez le livre, vous enjambez le rebord de la glace et rentrez dans cet honnête monde-ci, et vous retrouvez des immeubles, des jardins, des gens qui n’ont rien à vous dire; le miroir qui s’est reformé derrière vous les reflète paisiblement. [...] Voyez pourtant la curieuse entreprise : il s’agit de nous montrer ce monde-ci, le nôtre. De le montrer seulement, sans explications ni commentaires. Pas de révélations sur les machinations de la police, l’impérialisme des rois du pétrole, le Ku-Klux-Klan, ni de peintures cruelles de la misère. Tout ce qu’il veut nous faire voir nous l’avons déjà vu et, à ce qu’il semble d’abord, précisément comme il veut nous le faire voir. Nous reconnaissons tout de suite l’abondance triste de ces vies sans tragique; ce sont les nôtres, ces mille aventures ébauchées, manquées, aussitôt oubliées, toujours recommencées, qui glissent sans marquer, sans jamais engager, jusqu’au jour où l’une d’elles, toute pareille aux autres, tout à coup, comme par maladresse et en trichant, écoeure un homme pour toujours, négligemment détraque une mécanique” (SARTRE, 1947, p. 14-15).

que Sartre reivindica ser um escritor metafísico, esforçando-se para abraçar de dentro a condição humana em sua totalidade:

para nós, o que os homens têm em comum não é uma natureza, é uma condição metafísica e, sobre isso, entendemos a união de restrições que os limita *a priori*, a necessidade de nascer e de morrer, aquela de ser finito e de existir no mundo em meio aos homens. De resto, eles constituem totalidades indecomponíveis, cujas ideias, humores e atos são estruturas secundárias e dependentes, e cuja característica essencial é de estarem situados, e diferem entre eles como suas situações diferem entre elas. A unidade desses todos significantes é o sentido que eles manifestam. Que ele escreva ou trabalhe, que ele escolha uma mulher ou uma gravata, o homem manifesta sempre: ele manifesta seu meio profissional, sua família, sua classe e, finalmente, como ele está situado em relação ao mundo inteiro, é o mundo que ele manifesta. Um homem é toda a terra. Ele está presente em todo lugar, ele age em todo lugar, ele é responsável por tudo e é em todo lugar, em Paris, em Potsdam, em Vladivostok, que seu destino é jogado¹⁹⁸ (SARTRE, 1948, p. 22-23).

A significação da prosa, ao corresponder a um apelo, indica que as palavras em um romance remetem para além de si mesmas, sendo o leitor, livre que é, o responsável por transcender o dado, ir além do que lê, perceber-se em uma sociedade alienada e, também, como responsável por ela. Para tanto, seria necessário “substituir à cronologia linear das narrativas clássicas uma polifonia romanesca que pudesse tomar conta *ao mesmo tempo* de uma série de eventos e de estados de consciência *no momento mesmo em que se produzem*”¹⁹⁹ (BOISDEFFRE, 1963, p. 271; grifos do autor), isto é, suprimir a unidade de espaço, a unidade psicológica do narrador e a unidade de tempo:

vive-se no tempo, conta-se no tempo. O romance se passa no presente, como a vida. O perfeito não é romanesco senão em aparência; é necessário tê-lo por um presente com recuo estético, por um artifício de mise-en-scène. No romance os dados não estão lançados, pois o homem romanesco é livre. Eles se fazem sob nossos olhos; nossa impaciência, nossa ignorância, nossa expectativa são as mesmas que do herói²⁰⁰ (SARTRE, 1947c, p. 15-16).

¹⁹⁸ “Pour nous, ce que les hommes ont en commun, ce n’est pas une nature, c’est une condition métaphysique et par là, nous entendons l’ensemble des contraintes qui les limitent a priori, la nécessité de naître et de mourir, celle d’être fini et d’exister dans le monde au milieu d’autres hommes. Pour le reste, ils constituent des totalités indécomposables, dont les idées, le humeurs et les actes sont des structures secondaires et dépendantes, et dont le caractère essentiel est d’être situées et ils diffèrent entre eux comme leurs situations diffèrent entre elles. L’unité de ces tous signifiants est le sens qu’ils manifestent. Qu’il écrive ou travaille à la chaîne, qu’il choisisse une femme ou une cravate, l’homme manifeste toujours : il manifeste son milieu professionnel, sa famille, sa classe et, finalement, comme il est situé par rapport au monde entier, c’est le monde qu’il manifeste. Un homme, c’est toute la terre. Il est présent partout, il agit partout, il est responsable de tout et c’est en tout lieu, à Paris, à Potsdam, à Vladivostok, que son destin se joue” (SARTRE, 1948, p. 22-23).

¹⁹⁹ “substituer à la chronologie linéaire des récits classiques une polyphonie romanesque qui puisse rendre compte à la fois d’une série d’événements et d’états de conscience *au moment même* où ils se produisent” (BOISDEFFRE, 1963, p. 271; grifos do autor).

²⁰⁰ “On vit dans le temps, on compte dans le temps. Le roman se déroule au présent, comme la vie. Le parfait n’est romanesque qu’en apparence ; il faut le tenir pour un présent avec recul esthétique, pour un artifice de mise en scène. Dans le roman les jeux ne sont pas faits, car l’homme romanesque est libre. Ils se font sous nos yeux; notre impatience, notre ignorance, notre attente sont les mêmes que celles du héros” (SARTRE, 1947, p. 15-16).

Como salienta Silva,

Se a realidade humana é situada, a narrativa deve descrever as *situações* ali consideradas, o que significa que a *situação do narrador* não pode aspirar ao privilégio da exclusividade. A realidade humana é uma pluralidade situacional: a “realidade objetiva” só se oferece ao leitor quando este se torna contemporâneo dessa pluralidade de situações; para cada consciência, a realidade é aquilo que se oferece imediatamente a essa consciência em situação. [...] Tornar o leitor contemporâneo dessa pluralidade equivale à supressão da *unidade de tempo*; apresentar simultaneamente a pluralidade de vivências de um mesmo acontecimento a partir da pluralidade situacional equivale a suprimir a *unidade de lugar* (SILVA, 2004, p. 125-126).

Voltemos à história. Na França, a esposa de Gomez, Sarah, e seu filho Pablo, estão em meio a um caos de buzinas, apitos, motores a roncar. Em uma estrada engarrafada, fogem de Melon (comuna próxima a Paris) rumo a Gien, no carro de um homem pago para levá-los. O carro, todavia, sofre uma pane seca e para no meio da estrada: “atrás deles, as buzinas, os assobios, as sirenes: um gorjeio de pássaros de ferro, o canto do ódio”²⁰¹ (p. 16). Todos descem. Tomada pelo calor, Sarah ajuda a empurrar o carro. Conseguem tirar o veículo da via e o fluxo é retomado, depois do que o homem cruza os braços, dizendo que não iria mais longe devido ao engarrafamento. Sarah argumenta: “se você ficar aqui sabe o que acontecerá? Os alemães deportarão todos os homens válidos”²⁰² (p. 17). Diante da situação, a vinte e quatro quilômetros de Gien, Sarah resolve pegar sua valise e chama Pablo para terminarem o caminho a pé. Mas o homem barra a passagem da mulher, cobrando dela o restante do dinheiro que haviam combinado.

Ao escolher uma perspectiva de enfoque do mundo a partir de um foco narrativo oscilante no romance, Sartre estabeleceu um tecido dialógico de vozes, de ações, de consciências que se alternam em diálogos e situações. Notamos, com isso, que a guerra não ocorre nos gabinetes, estando nas mãos de oficiais de alta patente, mas é representada por meio de personagens que a sentem em sua vida, a fugirem dos conflitos com seus filhos, a ouvirem com apreensão o rádio, a sentirem fome e sede pelo racionamento de víveres, em suma, a agirem e a reagirem diante de situações corriqueiras, representando-se o acontecimento da guerra por meio de seus efeitos nos pensamentos e nas ações das personagens. Dentre outros, é o caso de Sarah e de seu filho, agora tomados pelo desespero. Quando, enfim, ela cede, puxa seu filho para longe: “Eles se sentaram na grama. Os insetos

²⁰¹ “Derrière eux, les klaxons, les sifflets, les sirenes : un ramage d’oiseaux de fer, le chant de la haine” (SARTRE, 1949a, p. 16).

²⁰² “Si vous restez ici, vous savez ce qui vous arrivera ? Les Allemands déporteront tous les hommes valides” (SARTRE, 1949a, p. 17).

rastejavam diante deles, enormes, lentos, misteriosos; ele lhes virou as costas, ainda segurava na mão seus cem francos inúteis; os automóveis rangiam como lagostas. Os homens transformaram-se em insetos. Ela tinha medo”²⁰³ (p. 21).

Sarah encontra coragem e segue para vencer os vinte e quatro quilômetros restantes: “Gien, vinte e quatro quilômetros. Depois de Gien, Nevers, Limoges, Bordeaux, Hendaye. Em Hendaye, os consulados, as abordagens, as esperas humilhantes nos escritórios. Seria muita sorte de ela encontrasse um navio para Nova Iorque. E em Nova Iorque? Gomez não tem um tostão, talvez ele viva com uma mulher; isso seria maldade e vergonha até o fim”²⁰⁴ (p. 21). Ao ver a procissão de gente em desespero, Pablo, em determinado momento, começa a rir: “é como no enterro, ele explicou”²⁰⁵ (p. 22). Sarah se depara com uma velha esgotada, caída na via, sem aguentar a mala que leva, mas a velha recusa ajuda asperamente: “Sarah suspirou e se calou. Sua bondade não utilizada a enchia como um gás. [...] Eles não querem que os amem, eles não têm o hábito”²⁰⁶ (p. 23). Ela pega Pablo nos braços e continua a caminhar.

O trabalho com personagens socialmente diversificadas, cidadãos, bons ou ruins, soldados, mães e filhos, tipógrafos, funcionários de metrô etc. faz do romance algo que se aproxima de uma visão mais real do mundo, que, claro, também diz respeito aos generais, aos ricos banqueiros, mas que é constituído, sobretudo, por quem está ao rés do chão, evitando-se, desse modo, criar personagens que sejam inautênticas — ou seja, dissimuladoras da realidade imediata — dentro do âmbito trivial que é a vida ordinária: “a inautenticidade não é romanesca. Os romancistas se esforçam, ao contrário, para nos persuadir de que o mundo é feito de indivíduos insubstituíveis, todos excelentes, mesmo os maus, todos apaixonados, todos particulares”²⁰⁷ (SARTRE, 1964b, p. 13). As personagens de Sartre limitam-se ao homem comum, flagrado em meio aos seus próprios problemas; por isso, antes de ligá-las a realidades absolutas que suplantem sua situação imediata diante de um sentimento cósmico e idealizado, Sartre as concebe como seres que, a partir da imanência ontológica da liberdade (pois o homem é liberdade, isto é, não é outra coisa senão a possibilidade livre de ser),

²⁰³ “Ils s’assirent dans l’herbe. Les insectes rampaient devant eux, énormes, lents, mystérieux ; il leur tournait le dos, il serrait encore dans sa main ses cent francs inutiles ; les autos grinçaient comme des homards, chantaient comme des grillons. Les hommes ont été changés en insectes. Elle avait peur” (SARTRE, 1949a, p. 21).

²⁰⁴ “Gien, vingt-quatre kilomètres. Après Gien, Nevers, Limoges, Bordeaux, Hendaye. À Hendaye, les consulats, les démarches, les attentes humiliantes dans les bureaux. Ce serait beaucoup de chance si elle trouvait un bateau pour New-York. Et à New-York ? Gomez n’a pas le sou, peut-être qu’il vit avec une femme ; ce sera le malheur et la honte jusqu’au bout” (SARTRE, 1949a, p. 21).

²⁰⁵ “C’est comme à l’enterrement, expliqua-t-il” (SARTRE, 1949a, p. 22).

²⁰⁶ “Sarah soupira et se tut. Sa bonté inemployée la gonflait comme un gaz. [...] Ils ne veulent pas qu’on les aime, ils n’ont pas l’habitude” (SARTRE, 1949a, p. 23).

²⁰⁷ “L’inauthenticité n’est pas romanesque. Les romanciers s’efforcent au contraire de nous persuader que le monde est fait d’individus irremplaçables, tous exquis, même les méchants, tous passionnés, tous particuliers” (SARTRE, 1964b, p. 13).

chegam à transcendência dessa mesma liberdade (quando em meio às adversidades de dadas situações, que diminuem o alcance da liberdade que o homem é), articulando, portanto, o absoluto com a relatividade histórica. É das personagens que se parte, de seus problemas, de seus interesses, para que isso seja o dado necessário a fim de se mostrar algo de universalidade, mas sempre com base na concretude desse universal. Portanto, Sartre

Concebe o homem como autônomo e único elemento interessante, único “dado” para a reflexão filosófica, separado do resto das coisas reais ou hipotéticas. [...] Sartre se proíbe mesmo, no domínio estritamente humano que se impôs, de comprar-se em certas facilidades, como seria a busca do pitoresco dos seres ou o gosto romanesco de aventuras. Há poucos acontecimentos nas histórias que ele conta, e estes são sempre *acontecimentos psicológicos e morais*. Suas histórias não procuram prender a atenção ou entusiasmar, não se dirigem nunca à imaginação; elas propõem fatos de observação psicológica e problemas da conduta humana (ALBÉRÈS, 1958, p. 13).

Ora, é exatamente o que temos em *Com a morte na alma*: a guerra, as atrocidades, a fuga dos civis, um vilarejo que ainda resiste à força alemã, uma consciência distante desse vilarejo, a rotina dos campos de prisioneiros, dos comboios ferroviários; com exceção das cenas de confronto armado, nada disso empolga como empolgariam uma perseguição policial ou outro recurso capaz de chamar a atenção mais pelo grito do que pelo sussurro de uma palavra bem colocada: são cenas que se colocam como possibilidades de refletirmos sobre as condutas dos indivíduos diante de problemas que os obrigam a tomar decisões. Antes de tratar da História dos grandes homens, temos a história dos homens, que se veem não entre a força sobre-humana, a necessidade, a certeza, mas entre a fraqueza, a contingência, a dúvida.

Depois da cena de Sarah a fugir, uma nova mudança de espaço ocorre. Voltamos a Nova Iorque, onde Ritchie comenta sobre o que se combinou na entrevista de emprego que marcara para Gomez. Apesar de ter conseguido uma ocupação remunerada no museu, visto que Gomez é crítico de arte, ele não se mostra satisfeito. Sua mente está na Europa. Gomez comenta que seu primeiro artigo deveria ser sobre Mondrian, e é avisado por Ritchie de que deve evitar questões incômodas para evitar chocar o povo americano:

Minha opinião, diz Ritchie, é que a arte não é feita para colocar questões incômodas. Suponha que alguém venha me perguntar se eu desejei minha mãe: eu cairia fora, a menos que seja um pesquisador científico. Nessas condições, eu não vejo por que autorizariam os pintores a me interrogarem publicamente sobre meus complexos. Eu sou como todo mundo, acrescentou ele com um tom conciliante, eu tenho meu problema. No dia em que me incomoda, eu não vou a um museu: eu telefonaria para o psicanalista²⁰⁸ (p. 27).

²⁰⁸ “Mon opinion, dit Ritchie, est que l’art n’est pas fait pour poser des questions gênantes. Suppose que quelqu’un vienne me demander si j’ai désiré ma mère : je le flanquerais dehors, à moins que ce ne soit un

Vemos, aqui, uma opinião contrária ao pensamento do próprio Sartre, que aborda no diálogo entre Gomez e Ritchie os limites e as funções da arte, se ela deve agradar ou não o leitor, se deve ser um mero instrumento de fuga dos incômodos da realidade ou se, pelo contrário, deve ser um meio de enfrentamento desses mesmos incômodos. Este último caso, como já acompanhamos, é o que defende o autor. A arte, prossegue Ritchie, deve ser para eles, americanos, algo feliz, mas Gomez replica, reverberando o tom sartriano que a arte deve tomar: “eu não estou feliz, diz Gomez, e eu seria um cretino se eu tentasse ser, quando todos os meus camaradas estão na prisão ou fuzilados”²⁰⁹ (p. 27). Nota-se, pois, a questão da responsabilidade que surge pelo compromisso que Gomez sente ter por seus iguais, mas que Ritchie parece dissimular (ou, em melhor hipótese, desconhecer). Dissimulando ou desconhecendo, o perigo está em ambas as posições, e é o que a literatura engajada, da qual o romance que estudamos aqui é um exemplo, tenta enfrentar e impedir. Diz-nos Albérès:

Refúgios de direitos sagrados recobrando realidades hipócritas, disfarces cheios de orgulho do homem fraco, os valores sociais, seguindo a própria ótica de nosso século, aparecem como uma falsificação cômoda à qual recorrem os que escondem de si mesmos que a vida exigiria deles, sem cessar, soluções novas e sobretudo uma responsabilidade rigorosamente individual. Porque aí estaria muito amiúde o que Sartre entende por “compromisso”: “Se todos estão embarcados isto não quer dizer que têm consciência plena; a maioria passa seu tempo dissimulando seu compromisso”: agarram-se então às convenções. E a literatura pode mostrar esta covardia uma vez que é uma conveniência amável, já que é apenas “o talento encadeado, voltado contra si mesmo, a arte de assegurar através de discursos harmoniosos e previstos, de mostrar, com o tom da boa companhia, que o mundo e o homem são medíocres, transparentes, sem surpresas, sem ameaças e interesse”. Eis aí o que Sartre exporá longamente em *Que é a literatura?*, quando desejará que a literatura tenha um sentido atual e novo entre os homens, em lugar de se consagrar apenas a jogos convencionais (ALBÉRÈS, 1958, p. 87).

Ritchie pede a Gomez que esqueça, por um momento, a Europa: “Nem um único instante! Diz Gomez. Nem um único instante!”²¹⁰ (p. 27). Quando passam a conversar sobre a arte, dado que Gomez acabara de conseguir um emprego de crítico de arte, ele afirma: “Se a pintura não é *tudo*, é uma brincadeira”²¹¹ (p. 29; grifo do autor). Vale lembrar que o que Gomez afirma sobre a pintura é semelhante ao que Sartre afirma sobre a literatura. Se, como vimos na teoria sartriana, o prosador nomeia o mundo, modificando-o conseqüentemente, isso

enquêteur scientifique. Dans ces conditions, je ne vois pas pourquoi on autoriserait les peintres à m’interroger publiquement sur mes complexes. Je suis comme tout le monde, ajoute-t-il d’un ton conciliant, j’ai mon problème. Seulement, le jour où il me tracasse, je ne vais pas au Musée : je téléphonerais au psychanalyste” (SARTRE, 1949a, p. 27).

²⁰⁹ “Je ne suis pas heureux, dit Gomez, et je serai un salaud si j’essayais de l’être, quand tous mes copains sont en prison ou fusillés” (SARTRE, 1949a, p. 27).

²¹⁰ “Pas um seul instant ! Dit Gomez. Pas un seul instant !” (SARTRE, 1949a, p. 27).

²¹¹ “Si la peinture n’est pas *tout*, c’est une rigolade” (SARTRE, 1949a, p. 29).

ocorre porque as palavras evidenciam os fatos, os objetos, fazem-nos existir para a consciência que as lê e retira dessas consciências a oportunidade de ignorá-los. A prosa não é passividade inofensiva, mas atividade ostensiva que se quer ação. Escrever é suplantar o dado, gerar uma intenção que recusa a passividade; lembremo-nos, portanto, do que escreve Sartre: “se a literatura não é *tudo*, ela não vale uma hora de pena. [...] Se cada frase escrita não ressoa em todos os níveis do homem e da sociedade, ela nada significa”²¹² (SARTRE, 1972b, p. 15). Como defende Sartre, ao escrever e nomear o mundo, ao retirar as coisas da obscuridade, o prosador engaja-se no mundo, modifica o que aponta com a palavra, desvenda situações para si e para seus leitores, concebendo uma consciência infeliz, desequilibrada, capaz de causar um sentimento de responsabilidade dos envolvidos (autor e leitor) diante das injustiças. Ao se separarem, Gomez perambula pela cidade, ao redor da massa de gente que caminha cegamente,

sorrisos e olhos, *not to grin is a sin*, olhos vagos ou precisos, rápidos ou lentos, todos mortos. Ele tentou continuar a comédia: verdadeiros homens; mas não: impossível! Tudo bateu em suas mãos, sua alegria se extinguiu; eles tinham olhos como nos retratos. Sabem que Paris foi tomada? O que pensam disso? Eles caminham no mesmo ritmo apressado, a espuma branca de seus olhares o roçavam na passagem. Esses não são os verdadeiros, ele pensou, são os sósias. Onde estão os verdadeiros? [...] Eu examinava Paris, a rua Royal está deserta, a praça da Concórdia está deserta, uma bandeira alemã flutua sobre a Câmara dos Deputados, um regimento da S.S. passa sob o Arco do Triunfo, o céu está pontilhado de aviões. Os muros de tijolo desabaram, a massa voltou sob a terra, Gomez andava sozinho em Paris. Em Paris, na verdade, a *única* verdade; no sangue, no ódio, no fracasso e na morte. “Imbecis dos franceses!”, ele murmurou fechando os punhos. “Eles não conseguiram segurar, eles arruinaram o campo como coelhos, eu o sabia, eu sabia que eles estavam perdidos”²¹³ (p. 31; grifos do autor).

Resolve entrar em um bar por causa do nome: “À la petite Coquette” (p. 31). Encontra ali um velho francês, e conversam. Em certo momento, Gomez pergunta ao velho se o povo lá fora pensa em Paris: “em um sentido, sim. Mas, você sabe, eles não pensam do mesmo modo que nós. Para o americano, pensar em qualquer coisa que o incomoda é fazer o que puder para

²¹² “Si la littérature n’est pas *tout*, elle ne vaut pas une heure de peine. [...] Si chaque phrase écrite ne résonne pas à tous les niveaux de l’homme et de la société, elle ne signifie rien” (SARTRE, 1972, p. 15).

²¹³ “des sourires et des yeux, *not to grin is a sin*, des yeux vagues ou précis, prestes ou lents, tous morts. Il essaya de continuer la comédie : de vrais hommes ; mais non : impossible ! Tout claqua dans ses mains, sa joie s’éteignit ; ils avaient des yeux comme sur les portraits. Est-ce qu’ils savent que Paris est pris ? Ets-ce qu’ils y pensent ? Ils marchaient tous à la même allure pressée, l’écume blanche de leurs regards le frôlait au passage. Ce ne sont pas les vrais, pensa-t-il, ce sont les sosies. Où sont les vrais ? [...] J’arpentais Paris, la rue Royale est déserte, la place de la Concorde est déserte, un drapeau allemand flotte sur la Chambre des Députés, un régiment de S. S. passe sous l’Arc de Triomphe, le ciel est piqué d’avions. Les murs de brique s’écroulèrent, la foule rentra sous terre, Gomez marchait seul dans Paris. Dans Paris, dans la vérité, la *seule* Vérité ; dans le sang, dans la haine, dans l’échec et dans la mort. « Salauds de Français ! » murmura-t-il en serrant les poings. « Ils n’ont pas su tenir le coup, ils ont foutu le camp comme des lapins, je le savais, je savais qu’ils étaient perdus »” (SARTRE, 1949a, p. 31).

não pensar nisso”²¹⁴ (p. 34). Ao ser questionado sobre sua nacionalidade, Gomez revela que é espanhol. É importante assinalar que o fato de Gomez não ser francês, malgrado sua preocupação com a queda de Paris, demonstra seu engajamento em uma causa maior que agora dizia respeito a Paris, mas que antes tinha levado a um destino parecido a sua terra natal. É essa identificação com outros povos, com outros problemas, fazendo-os também nossos, apagando a distância que existe entre nós e os outros, que faz de Gomez um homem engajado, que não se preocupa apenas com sua vida por se saber um ser histórico, social, encadeado a outras consciências, das quais precisa para ser humano e cujas ações ou inações podem alterar suas próprias vidas, pois é cada homem que faz a história.

Em seguida, temos um novo registro de data: “Domingo, 16 de junho”²¹⁵ (p. 37). É o segundo dia da narrativa. Conhecemos, então, outras personagens em um lugar distante de Nova Iorque. Um deles, Mathieu Delarue (“*de la rue*”, da rua), é acordado. Estão com ele Charlot, Nippert, Lubéron, Longin, Schwartz, Pinette e Pierné, a olharem no céu um avião alemão e a ouvirem explosões ao longe. São soldados no campo de batalha francês:

Eram oito que tinham perdido a guerra, cinco secretários, dois observadores, um meteorologista, deitados lado a lado em meio a alhos-poró e a cenouras. Eles tinham perdido a guerra como se perde seu tempo: sem perceberem. Oito: Schwartz, o encanador, Nippert, o bancário, Longin, o coletor, Lubéron, o vendedor, Charlot Wroclaw, sombrinhas e guarda-chuvas, Pinette, controlador de metrô, e dois professores: Mathieu e Pierné. Eles estavam entediados há nove meses, às vezes nas árvores, às vezes nas vinhas; um belo dia, uma voz de Bordeaux lhes anunciou a derrota e eles compreenderam que estavam errados²¹⁶ (p. 39).

É pela consciência dessas personagens no *front*, e das outras, situadas em outras localidades (Paris, Marselha, Nova Iorque), que *vemos* a guerra, não de um ponto de vista absoluto que tudo conhece, mas pela situação e consciência individual de cada uma, compondo-se, poderíamos dizer, um mosaico, um quebra-cabeças em que cada peça, cada subjetividade, dá-nos um aspecto dessa realidade imaginada, e que nos capacita a conceber um quadro menos incompleto daquele acontecimento a partir da junção de todas as que se apresentam na narrativa. Temos, então, o que deveria ser um romance para Sartre, como

²¹⁴ “En un sens, oui. Mais, vous savez, ils ne pensent pas de la même façon que nous. Pour l’Américain, penser à quelque chose qui l’embête, ça consiste à faire tout ce qu’il peut pour ne pas y penser” (SARTRE, 1949a, p. 34).

²¹⁵ “Dimanche 16 juin” (SARTRE, 1949a, p. 37).

²¹⁶ “Ils étaient huit qui avaient perdu la guerre, cinq secrétaires, deux observateurs, un météo, couchés côte à côte au milieu des poireaux et des carottes. Ils avaient perdu la guerre comme on perd son temps : sans s’en apercevoir. Huit : Schwartz le plombier, Nippert l’employé de banque, Longin le percepteur, Lubéron le démarcheur, Charlot Wroclaw, ombrelles et parapluies, Pinette, contrôleur à la T. C. R. P. et les deux professeurs : Mathieu et Pierné. Ils s’étaient ennuyés neuf mois, tantôt dans les sapins, tantôt dans les vignes ; un beau jour, une voix de Bordeaux leur avait annoncé leur défaite et ils avaient compris qu’ils étaient dans leur tort” (SARTRE, 1949a, p. 39).

explicita Deguy: “uma obra espessa que instala suas personagens na duração, que nos faz seguir a ação por meio de seus olhares, sem nos dizer elas mesmas o que elas sabem [...] e que desconfia antes de tudo de expor grandes leis morais ou psicológicas que dariam a chave dos seres”²¹⁷ (DEGUY, 2010, p. 130).

Pela visão das personagens, e pelo tempo que é delas, e não de um narrador onisciente, acompanhamos a história. Afinal, quando critica Mauriac, Sartre afirma que “o romancista não é Deus. [...] Um romance é uma ação contada de diferentes pontos de vista”²¹⁸ (SARTRE, 1947c, p. 42). E prossegue:

a introdução da verdade absoluta, ou ponto de vista de Deus, em um romance é um duplo erro técnico: primeiramente ela supõe um narrador evadido da ação e puramente contemplativo, o que não conviria com essa lei estética formulada por Valéry, segundo a qual um elemento qualquer de uma obra de arte deve sempre manter uma pluralidade de ligações com os outros elementos. Em segundo lugar, o absoluto é intemporal. Se você leva a história ao absoluto, a fita da duração se quebra. O romance desaparece sob seus olhos: ele não permanece senão uma lânguida verdade *sub specie aeternitatis*²¹⁹ (SARTRE, 1947c, p. 43).

Um salto na eternidade geraria, pois, uma separação entre o escritor e seu público leitor, pois este teria ignorada a sua situação, poderia esquecê-la enquanto acompanhasse a história, e, conseqüentemente, deixaria de lado os problemas que seu próprio contexto apresenta. Antes de ideias platônicas, imutáveis e atemporais, trata-se de falar sobre o que é histórico e mutável em virtude do comprometimento histórico e da ação livre. É o que temos com Mathieu e seus camaradas: diante de um acontecimento histórico, situado, desconhecido, há dois dias à espera de notícias para saberem o que deverão fazer. Preguiçosos, veem se aproximar seu tenente, que os repreende por estarem em posição facilmente visível pelos inimigos. Pela repreensão, aprontam-se rapidamente. Parecem não levar a sério a situação.

Ao argumentarem que a guerra acabara para eles, o tenente diz: “Ela não acabou. Vocês deviam ter vergonha por dizer que ela acabou enquanto há rapazinhos que se matam a trinta quilômetros daqui para nos cobrir. [...] vocês serão soldados e obedecerão a seus

²¹⁷ “un ouvrage épais qui installe ses personnages dans la durée, qui nous fait suivre l’action à travers leur regard, sans nous dire eux-mêmes davantage que ce qu’ils savent [...] et qui se méfie avant tout de l’exposé des grandes lois morales ou psychologiques qui donneraient la clef des êtres” (DEGUY, 2010, p. 130).

²¹⁸ “le romancier n’est point Dieu. [...] Un roman est une action racontée de différents points de vue” (SARTRE, 1947, p. 42).

²¹⁹ “l’introduction de la vérité absolue, ou point de vue de Dieu, dans un roman est une double erreur technique : tout d’abord elle suppose un récitant soustrait à l’action et purement contemplatif, ce qui ne saurait convenir avec cette loi esthétique formulée par Valéry, selon laquelle un élément quelconque d’une oeuvre d’art doit toujours entretenir une pluralité de rapports avec les autres éléments. En second lieu, l’absolu est intemporel. Si vous portez le récit à l’absolu, le ruban de la durée se casse net; le roman s’évanouit sous vos yeux : il ne demeure qu’une languissante vérité *sub specie aeternitatis*” (SARTRE, 1947, p. 43).

chefes”²²⁰ (p. 41). No que questiona, ironicamente, Schwartz: “Mesmo no campo de prisioneiros?”²²¹ (p. 41). Os homens conversam, alguns vão se lavar em uma fonte de água próxima, quando Mathieu pensa: “Foi necessário um acidente para nos fazer compreender que nós éramos acidentais”²²² (p. 46). Os camaradas conversam sobre a perda da guerra. Pedem a opinião de Mathieu, que está próximo, mas ele não consegue esboçar uma resposta que agrade a todos:

Ele pensou bruscamente: será preciso viver. Viver, colher no dia a dia os frutos mofados da derrota, rentabilizar em confusão de detalhes essa escolha total que ele recusava hoje. Mas, bom Deus! Eu não quero isso, eu, essa guerra, nem essa derrota; por qual ilusão me obrigam a assumi-los? Sentiu subir nele uma cólera de besta pega na armadilha e, levantando a cabeça, viu brilhar essa mesma dor em seus olhos. Gritar para o céu todos juntos: “Nós não fizemos nada com essas histórias! Nós somos inocentes!” Seu ímpeto caiu: certamente a inocência brilhava no sol matinal, poder-se-ia tocá-la sobre as folhas de grama. Mas ela mentia: a verdade era esse erro esquivo e comum, *nosso* erro. Fantasma da guerra, fantasma da derrota, culpa fantasma²²³ (p. 50; grifo do autor).

Até este momento — que, a propósito, se estende desde o primeiro volume de *Os caminhos da liberdade* —, Mathieu não aceita responsabilizar-se por sua situação ou pela situação de seus camaradas. Para ele, manter-se apartado era o resultado de sua resolução contrária a qualquer compromisso. A história, no entanto, aos poucos passou a mostrar-lhe as consequências de sua posição, e sua culpa, por mais que tentasse dissimular, brotava-lhe como *sua* culpa, *seu* erro, *suas* consequências — que, na verdade, era também uma consequência para todos. Diz-nos Albérès que

O homem está ligado ao destino de sua época e, pela sua própria existência, aí representa um papel. Seus atos individuais repercutem sobre todos e, se deixa de agir, esta sua ausência de ação repercute também sobre tudo. Esta interdependência, de fato, Mathieu descobri-la-á na derrota, na queda de junho de 1940, num grande sentimento de impotência e cólera; queria abstrair-se da vida social, política, mundial, mas esta abstenção é impossível (ALBÉRÈS, 1958, p. 97-99).

²²⁰ “Elle n’est pas finie. Vous devriez avoir honte de dire qu’elle est finie, quand il y a des petits gars qui se font tuer à trente kilomètres d’ici pour nous couvrir. [...] vous serez de soldats et vous obéirez à voz chefs” (SARTRE, 1949a, p. 41).

²²¹ “Même dans les camps de prisonniers ?” (SARTRE, 1949a, p. 41).

²²² “Il a suffi d’un accident pour nous faire comprendre que nous étions accidentels” (SARTRE, 1949a, p. 46).

²²³ “Il pensa brusquement : il faudra vivre. Vive, cueillir au jour le jour les fruits moisis de la défaite, monnayer en déroutes de détail ce choix total qu’il refusait aujourd’hui. Mais, bon Dieu ! je n’en voulais pas, moi, de cette guerre, ni de cette défaite ; par quel truquage m’oblige-t-on à les assumer ? Il sentit monter en lui une colère de bête prise au piège et, levant la tête, il vit briller cette même dolère dans leurs yeux. Crier vers le ciel tous ensemble : « Nous n’avons rien à faire avec ces histoires ! Nous sommes innocents ! » Son élan retomba : bien sûr l’innocence rayonnait dans le soleil matinal, on pouvait la toucher sur les feuilles d’herbe. Mais elle mentait : le vrai, c’était cette faute insaisissable et commune, *notre* faute. Fantôme de guerre, fantôme de défaite, culpabilité fantôme” (SARTRE, 1949a, p. 50; grifo do autor).

Ao conceber um texto literário engajado, o prosador, ao escolher um modo de ação que Sartre denominou de “ação por desvelamento”, compromete-se enquanto mediador entre a história e o público; sua obra não é um desabafo, tampouco uma artimanha que sirva tão somente para fazer seus leitores chorarem ou rirem, mas, antes, um meio pelo qual seus leitores possam pensar criticamente, tomar consciência de algo, descobrindo por si mesmos e para si mesmos que, pela liberdade que são, mudanças são plausíveis — o que Mathieu, até então, negava hipocritamente. A exigência de Sartre, diante do universo romanesco, se coloca na tentativa de que o autor não se coloque apartado da história, mas nela, situado e situando, ou seja, intenta-se conceber uma narrativa que mantenha a frescura dos eventos, seu curso próprio, opaco, imprevisível, estando o leitor em meio às consciências e inquietudes das personagens, buscando, pois,

apresentar criaturas cuja realidade seria o tecido emaranhado e contraditório de apreciações que cada um teria sobre todos — aí compreendido sobre ela mesma — e todas sobre cada uma, e que não pudessem jamais decidir de dentro se as mudanças de seus destinos viessem de seus esforços, de suas faltas ou do curso do universo²²⁴ (SARTRE, 1948, p. 252-253).

Com nova mudança de espaço, em “Marselha, 14 horas”²²⁵ (p. 51), acompanhamos Boris, um soldado que repousa em uma enfermaria. Seu amigo Francillon aproxima-se e, ao ver um livro próximo, lê a capa. Trata-se de *Guerra e paz*, de Leon Tolstoi, e Boris lhe explica: “é um romance sobre a guerra”²²⁶ (p. 53). Francillon questiona se se trata da de 1914: “não, uma outra, mas é sempre a mesma”²²⁷ (p. 53). Chega então Ivich, irmã de Boris, que o leva para dar um passeio. Em um café, conversam. Acompanhamos o diálogo, que diz respeito a pequenos fatos de suas vidas, a naturalização de ambos, antes russos, agora franceses, os problemas familiares, as questões matrimoniais. Note-se que não temos, em qualquer diálogo do romance, a imposição de um narrador que, para acelerar as cenas, resume as conversas em poucas frases; pelo contrário, acompanhamos os interlocutores, o que têm a dizer um para o outro, no desenrolar natural das situações. A esse respeito, em crítica ao livro *La fin de la nuit*, de Mauriac, Sartre salienta que

²²⁴ “présenter des créatures dont la réalité serait le tissu embrouillé et contradictoire des appréciations que chacune porterait sur toutes – y compris sur elle-même – et toutes sur chacune et qui ne pourraient jamais décider du dedans si les changements de leurs destins venaient de leurs efforts, de leurs fautes ou du cours de l’univers” (SARTRE, 1948, p. 252-253).

²²⁵ “Marseille, 14 heures” (SARTRE, 1949a, p. 51).

²²⁶ “C’est un roman sur la guerre” (SARTRE, 1949a, p. 53).

²²⁷ “Non. Une autre. Mais c’est toujours pareil” (SARTRE, 1949a, p. 53).

não há, talvez, em todo o livro erro mais grave que essa mesquinhez. Cortando os diálogos de suas personagens, no momento preciso em que elas começam a me interessar, Mauriac — como ele não o vê? — me lança bruscamente fora de seu tempo, fora de sua história. Pois eles não param esses diálogos; eu sei que eles continuam em alguma parte; simplesmente me foi retirado o direito de assisti-los. Sem dúvida, ele chamaria essas paradas bruscas, seguidas de partidas bruscas, de “atalhos”. Para mim, eu os nomearia antes de panes. Certamente são necessários, de tempos em tempos, “atalhos”, mas isso não quer dizer que se deva esvaziar bruscamente a narrativa de sua duração. Em um romance, é preciso se calar ou dizer tudo, sobretudo nada omitir, nada “saltar”²²⁸ (SARTRE, 1947c, p. 48-49).

Isso nos leva a acompanhar, por vezes, situações que não parecem ter relação com a história como um todo, mas que se colocam exatamente porque sua retirada faria transparecer uma artificialidade negativa à verossimilhança da narrativa e de seu tempo natural. Por exemplo, Ivich se irrita com o café de péssima qualidade, e o garçom lhe pergunta, com ironia: “você gostaria de um moka? Você não sabe talvez que há a guerra?”²²⁹ (p. 59). Isso serve de pretexto para que os irmãos passem a discutir sobre a guerra. Naturalizados, ela repudia a França, mas ele tenta entender os franceses. Discutem sobre a vida, sobre o futuro.

Novamente, muda-se o espaço: “três horas em Padoux”²³⁰ (p. 64). Voltamos a Mathieu e a seus camaradas. Fuligem rodopia pelo ar com a queima de documentos secretos que ocorria ali perto. Então, Lubéron se aproxima. Conta-lhes sobre o armistício assinado, sobre o fim da guerra. Diante da notícia, Mathieu

olhava seus camaradas, seu olhar perecível encontrou neles o olhar eterno e petrificante da história: pela primeira vez a grandeza tinha descido sobre suas cabeças: eles *eram* os soldados fabulosos de uma guerra perdida. Transformados em estátuas! Meu Deus, eu li, eu bocejei, eu agitava o sino de meus problemas, eu não me decidia em escolher e, na verdade, eu já tinha escolhido, eu tinha escolhido essa guerra, essa derrota e eu era esperado no coração desse dia. Tudo está por refazer, não há nada a fazer: os dois pensamentos entravam um no outro e se aboliavam juntos, sobrava a calma superfície do Nada²³¹ (p. 69; grifo do autor).

²²⁸ “Il n’est peut-être pas, dans tout le livre d’erreur plus grave que ces lésineries. En coupant court aux dialogues de ses personnages, au moment précis où ils commencent à m’intéresser, M. Mauriac – comment ne le voit-il pas ? – me rejette brusquement hors de leur temps, hors de leur histoire. Car ils ne s’arrêtent pas, ces dialogues; je sais qu’ils continuent quelque part; simplement on m’a retiré le droit d’y assister. Sans doute appellerait-il ces brusques arrêts, suivis de brusques départs, des « raccourcis ». Pour moi, je les nommerais plutôt des panes. Certes il faut, de temps en temps, « raccourcir », mais cela ne veut point dire qu’on doive vider brusquement le récit de sa durée. Dans un roman il faut se taire ou tout dire, surtout ne rien omettre, ne rien « sauter »” (SARTRE, 1947, p. 48-49).

²²⁹ “Vous voudriez un moka ? Vous ne savez peut-être pas qu’il y a la guerre ?” (SARTRE, 1949a, p. 59).

²³⁰ “Trois heures à Padoux” (SARTRE, 1949a, p. 64).

²³¹ “il regarda ses camarades, son regard périssable rencontra sur eux le regard éternel et médusant de l’histoire : pour la première fois la grandeur était descendue sur leurs têtes : ils *étaient* les soldats fabuleux d’une guerre perdue. Statufiés ! Mon Dieu, j’ai lu, j’ai bâillé, j’agitais le grelot de mes problèmes, je ne me décidais pas à choisir et pour de vrai j’avais déjà choisi, j’avais choisi cette guerre, cette défaite et j’étais attendu au cœur de cette journée. Tout est à refaire, il n’y a plus rien à faire : les deux pensées entrèrent l’une dans l’autre et s’abolirent ensemble, resta la calme surface du Néant” (SARTRE, 1949a, p. 69; grifo do autor).

Mathieu, aos poucos, passa a se dar conta da realidade que dissimulara, de sua responsabilidade por suas escolhas, ou, no caso, por sua escolha em não escolher, cujos resultados estavam à sua frente: a derrota, a fraqueza, as dores, as vergonhas e, sobretudo, a possibilidade perdida de que poderia ter ajudado a evitar que a guerra tivesse início. Poderia, assim como todos os demais, caso se imiscuísse nos problemas que lhe diziam respeito, malgrado sua crença no contrário. Mathieu e seus camaradas discutem sobre a notícia, tornando evidente que ainda não estavam conscientes, ou não queriam estar conscientes, do quinhão de responsabilidade próprio a cada um deles, e a consequente parte de culpa que eles também tinham:

Mathieu os observava com estupor. Todos! Todos! Eles desfilavam: Schwartz mudava, Nippert se agarrava no sono, Pinette na cólera, Pierné na inocência; enfiado no instante, Lubéron comia, enchia todos os seus buracos com comida; Longin tinha deixado o século. Cada um deles, apressadamente, havia composto a atitude que lhe permitia viver²³² (p. 72).

Enojado pela cena, Mathieu se distancia, vai para um riacho próximo e é seguido por Pinette. Entendem-se. Pinette comenta que não dera nem um único tiro de fuzil. Tenta remoer a derrota, o fim da guerra, e Mathieu comenta: “Eis quinze anos que a vemos chegar. Seria necessário tomá-la a tempo para evitá-la ou para ganhá-la”²³³ (p. 75). Pinette comenta que não tinha tempo de se ocupar com a política, e ouve de Mathieu um comentário cáustico: “É assim que se perde uma guerra”²³⁴ (p. 76). Pinette revolta-se, e Mathieu pensa: “Essa guerra, eu também, no início, acreditava que era uma doença. Que besteira! Sou eu, é Pinette, é Longin. Para cada um de nós, é ele mesmo; ela é feita à nossa imagem e cada um tem a guerra que merece. [...] Afundar em um ato desconhecido em uma floresta. Um ato. Um ato que engaja e que jamais se compreende completamente”²³⁵ (p. 76-77). Mathieu e Pinette afastam-se do riacho. Cruzam com um camarada, que ri: “Vocês caíram como patos”²³⁶ (p. 78). Ficam sabendo, então, que a história do armistício que Lubéron contara era uma brincadeira.

²³² “Mathieu les regardait avec stupeur. Tous ! Tous ! Ils se défilèrent : Schwartz muait, Nippert se cramponnait, au sommeil, Pinette à la colère, Pierné à l’innocence ; terré dans l’instant, Lubéron bouffait, bouchait tous ses trous avec de la bouffe ; Longin avait quitté le siècle. Chacun d’eux, hâtivement, s’était composé l’attitude qui lui permettait de vivre” (SARTRE, 1949a, p. 72).

²³³ “Voilà quinze ans qu’on la voit venir. Il fallait s’y prendre à temps pour l’éviter ou pour la gagner” (SARTRE, 1949a, p. 75).

²³⁴ “C’est comme ça qu’on se perd une guerre” (SARTRE, 1949a, p. 76).

²³⁵ “Cette guerre, moi aussi, au début, je croyais que c’était une maladie. Quelle connerie ! C’est moi, c’est Pinette, c’est Longin. Pour chacun de nous, c’est lui-même ; elle est faite à notre image et l’on a la guerre qu’on mérite. [...] S’enfoncer dans un acte inconnu comme dans une forêt. Un acte. Un acte qui engage et qu’on ne comprend jamais tout à fait” (SARTRE, 1949a, p. 76-77).

²³⁶ “Vous avez marché comme des tambours” (SARTRE, 1949a, p. 78).

Pelo diálogo de Pinette e Mathieu, notamos as reverberações que ocorrem com a notícia, ainda que falsa, do armistício. Em meio à narrativa, as questões históricas aparecem à frente das personagens e geram, nelas, vacilações que dificultam a sua tomada de posição. Essa tensão, a tensão da época, a tensão no romance, a tensão na personagem, articula-o, pois, na sua história e na História. Mathieu não existe a-historicamente, além do que sua historicidade se coaduna com o que relatou Sartre em *Que é a literatura?* ao tratar dos escritores de seu tempo, envolvidos pelos acontecimentos que, desde 1930, passaram a reverberar pelo mundo e abriram os olhos de sua geração quanto a estarem situados, quanto a serem históricos. Com a guerra e a ocupação alemã da França, Sartre se deparou com a condição humana e a transpôs para seu romance, concebendo uma literatura que tratasse de situações extremas — uma “*littérature des grandes circonstances*”, com personagens em meio a fatos e situações negativos, golpes, guerras, massacres, torturas, com o que, enfim, a história normalmente nos brinda —, para dar conta de tratá-las à sua altura e urgência. É esse o momento de Mathieu, que também descobre, com muito custo, sua historicidade, sua responsabilidade, a reverberação de suas escolhas.

Nova mudança de espaço. Às quatro horas, em Paris, a personagem Daniel perambula pela cidade esvaziada. Nos bulevares, nas ruas, nas praças, não há pessoas. Vez ou outra cruza com caravanas a saírem da cidade: “Paris não estava vazia propriamente falando: ela se povoava com pequenas debandadas que esguichavam em todos os sentidos e ressoavam logo sob essa luz de eternidade. ‘A cidade está oca’, pensou Daniel”²³⁷ (p. 80). Percebe o burburinho das tropas alemãs em seus carros camuflados em direção ao Sena. Não teme os alemães, mesmo quando um tanque passa por ele e um soldado lhe joga um maço de cigarros. Subitamente, sem marcação alguma, a narrativa muda de espaço. De um parágrafo a outro, sem aviso, lemos: “voo estridente, merda, merda, manejem o trem, a rua se esvaziou, um ruído de panelas a preenche até a borda, um relâmpago de aço arou o céu”²³⁸ (p. 83). Estamos novamente diante de Mathieu e de seus camaradas.

Essa mudança abrupta que passa de uma consciência a outra, sem aviso (nesse caso, apenas com a mudança de parágrafo), lança o leitor em meio a um turbilhão de perspectivas pessoais, de gostos, de visões que o fazem conceber uma conexão entre os fatos e as personagens, aproximando-as para que seja mantido um contraste a enriquecer os próprios

²³⁷ “Paris n’était pas vide à proprement parler : il se peuplait de petites déroutés-minutes qui jaillissaient dans tous les sens et se résorbaient aussitôt sous cette lumière d’éternité. « La ville est creuse », pensa Daniel” (SARTRE, 1949a, p. 80).

²³⁸ “Envol criard, merde, merde, maniez-vous le train, la rue se vida, un bruit de casseroles la remplit à ras bords, un éclair d’acier laboura le ciel” (SARTRE, 1949a, p. 83).

contrastes que a guerra funda: ricos e pobres, mortos e vivos, fracasso e vitória, alheamento e compromisso. Esse corte mais brusco aproxima com violência Daniel, que está na Paris ocupada, e, distante dali, Mathieu. Este está na guerra propriamente falando, mas Daniel havia conseguido fugir do campo de batalha. A contraposição das duas personagens, feita sem mediação de narrador, faz com que o leitor as reúna, mesmo que espacialmente distantes uma da outra, para compará-las quanto às suas atitudes, quanto às suas ações frente à guerra. Sobre as personagens, salienta Lévy:

essas personagens sem “interioridade” nem “programa” cujo “caráter” se constrói ao fim e ao cabo da narrativa e sobre as quais não se sabe jamais o que *são* antes que elas *ajam*. [...] criaturas de charme estranho, absolutamente singular na paisagem literária da época, às vezes totalmente opacas, às vezes, ao contrário, transparentes, mas sempre confusas, se inventando sem cessar, improvisando seu ser, artistas de si, livres, que são as personagens de *Chemins*²³⁹ (LÉVY, 2000, p. 70; grifos do autor).

Quando a narrativa entra no terceiro dia, é “segunda-feira, 17 de junho”²⁴⁰ (p. 97). A manhã chega, e, com ela, a retirada dos oficiais de alta patente. Os soldados, por isso, ficam hierarquicamente desamparados: “passeiam com passos lentos, sozinhos ou em pequenos grupos: eles não sabiam o que fazer com sua liberdade”²⁴¹ (p. 98). Depois, Mathieu entra na prefeitura para ajudar Longin. Soldados haviam encontrado vinho, e os presentes estavam todos bêbados. Mathieu vê a situação desprezível dos homens que se embriagam e tentam se divertir. Uns cantam, outros vomitam. Cruza, posteriormente, com um passante; comentam rapidamente sobre o tempo, e apenas isso: “Eles não tinham outra coisa a dizer e o caminhante se foi. Mathieu o seguiu com o olhar; foi necessário que os homens tivessem perdido tudo, mesmo a esperança, para que se lesse em seus olhos que o homem pudesse ganhar?”²⁴² (p. 139). De volta ao vilarejo, encontra Charlot, pensativo. Ainda que quisesse, este não conseguia explicar sua angústia a Mathieu: “seria necessário que você fosse judeu, ele diz. Do contrário, você não pode compreender. Ele colocou a mão sobre o joelho de

²³⁹ “Ces personnages sans « intériorité » ni « programme » dont le « caractère » se bâtit au fur et à mesure du récit et dont on ne sait jamais ce qu’ils *sont* avant qu’ils aient *agi*. [...] créatures au charme étrange, absolument singulier dans le paysage littéraire de l’époque, parfois totalement opaques, parfois, au contraire, transparentes, mais toujours déroutantes, s’inventant sans cesse, improvisant leur être, artistes de soi, libres, que sont les personnages des *Chemins*” (LÉVY, 2000, p. 70; grifos do autor).

²⁴⁰ “Lundi 17 juin” (SARTRE, 1949a, p. 97).

²⁴¹ “Des soldats se promenaient à pas lents, seuls ou par petits groupes : ils ne savaient que faire de leur liberté” (SARTRE, 1949a, p. 98).

²⁴² “Ils n’avaient rien d’autre à se dire et le promeneur s’en alla. Mathieu le suivit du regard ; faut-il donc que les hommes aient tout perdu, même l’espoir, pour qu’on lise dans leurs yeux que l’homme pourrait gagner ?” (SARTRE, 1949a, p. 139).

Mathieu e lhe disse com um tom de desculpa: ‘Não sou eu que tenho medo, é minha raça dentro de mim. Não se pode fazer nada sobre isso’²⁴³ (p. 140).

Quando a narrativa volta a Paris, Daniel conversa com um jovem soldado desertor, Philippe, que queria se matar. Daniel o enfrenta, retoma o assunto de sua deserção: “É preciso amar os alemães [...]. Eis que chega o tempo dos assassinos”²⁴⁴ (p. 142). A intercalação das cenas de Daniel com as de Mathieu ocorrem bruscamente, criando um paralelismo, e ficamos a par da consciência das duas personagens, nutridos que somos pela perspectiva que cada um tem sobre a sua respectiva situação. Ora, como fez notar Albérès,

Sartre se encerra numa consciência determinada. A história toma assim uma certa *intimidade*, seu *andamento* identifica-se com o próprio andamento dos pensamentos do que a vive. Tudo é visto através da consciência individualizada [...] de Mathieu Delarue ou de Daniel Sereno, dos quais sentimos até o próprio cheiro, insípido ou acre. Este traço dá aos romances de Sartre seu caráter; o que seria em outro escritor narração objetiva, é nele inteiramente *impregnado do gosto particular da consciência humana que o vive*. Não assistimos apenas aos pequenos acontecimentos que Mathieu vive, mas os vemos com o mesmo gosto na garganta que tem o personagem, com o mesmo mofo que está no fundo de seu espírito. À realidade vista pelos olhos do personagem escolhido como herói, ajunta-se este halo afetivo que é característica do sujeito vivo. As cenas de rua vistas por Mathieu, nós as vemos como ele (ALBÉRÈS, 1958, p. 116; grifos do autor).

Voltamos a Mathieu, que, ao lado de Charlot e de alguns habitantes, vê a cidade de Roberville, distante, em chamas. Alguns soldados aparecem na estrada, perguntam onde estão os oficiais daquele destacamento e rumam para a prefeitura. Mathieu descobre que Pinette quer lutar com os soldados recém-chegados e, por isso, resolve conversar com ele para ouvir seus motivos. Quando ambos voltam à aldeia, procuram a escola, pois é onde estão guardados os fuzis. Após Pinette escolher um, Mathieu, que até então, à luz de suas ações, havia se mantido apartado o quanto podia da guerra e de seus camaradas, que tinha até então evitado toda espécie de compromisso com sua situação, que, momentos antes, na mesma cena, dissera “Eu acho isso imbecil”²⁴⁵ (p. 153) a respeito da guerra, das mortes por ela causadas, ao ser perguntado por Pinette o que ele estava fazendo, diante dos fuzis, respondeu: “Você vê [...]: estou pegando um fuzil”²⁴⁶ (p. 155).

É interessante notar que essa cena é um ponto importante não apenas de *Com a morte na alma*, mas de toda a trilogia *Os caminhos da liberdade*. Isso porque, como destacamos há

²⁴³ “Il faudrait que tu sois juif, dit-il. Autrement tu ne peux pas comprendre. Il posa la main sur le genou de Mathieu et lui dit sur un ton d’excuse : « C’est pas moi qui ai peur, c’est ma race au dedans de moi. On ne peut rien faire à ça »” (SARTRE, 1949a, p. 140).

²⁴⁴ “Il faut aimer les Allemands [...]. Voici venir le temps des assassins” (SARTRE, 1949a, p. 142).

²⁴⁵ “Je trouve ça con” (SARTRE, 1949a, p. 153).

²⁴⁶ “Tu vois [...] : je prend un fusil” (SARTRE, 1949a, p. 155).

pouco, nos dois primeiros livros Mathieu tenta se apartar das responsabilidades que vê à sua frente, age com má-fé, essa posição de convivência ou de ignorância consentida em respeito à situação humana: “Mathieu, antes que a guerra viesse afrontá-lo com situações-limite, passara seu tempo a recusar se engajar por temer alienar sua liberdade. Ele se condenou à inexistência”²⁴⁷ (JEANSON, 1990, p. 17). Nessa cena, no entanto, vemos uma mudança drástica no comportamento da personagem. Pela primeira vez, Mathieu age de modo a evidenciar sua mudança de posição em relação à guerra, à sua vida. É pelas ações das personagens, sobretudo, que podemos conhecê-las, que podemos saber algo a respeito de sua psicologia: “os Atos fazem o essencial do romance; prepara-os com cuidado e, em seguida, enquanto chegam, estão nus e polidos como o bronze, infinitamente simples, eles nos deslizam entre os dedos. Não há nada mais a dizer, seria suficiente os nomear”²⁴⁸ (SARTRE, 1947c, p. 9).

Posteriormente, Mathieu e Pinette subiram com um tenente no campanário da igreja do vilarejo. Ali conhecem Clapot, Chasseriau e Dandieu, que ficarão de guarda. Perguntados se já atiraram em homens, os recém-chegados respondem que nunca o fizeram. Eram onze horas da noite. Mathieu via os populares com suas malas a fugirem do vilarejo. A princípio, os soldados não foram bem-vindos, pois os três outros, experientes, não entendiam por que Mathieu e Pinette estavam ali, já que não tinham sido obrigados. Aos poucos se conhecem, conversam, comem juntos e vão sendo aceitos. Então, enquanto três vão dormir, Dandieu e Mathieu são escolhidos para o primeiro turno da guarda noturna. Na noite que se estende, Mathieu pensa:

Eu vou morrer por nada, e ele terá pena de mim. Um segundo e suas lembranças sussurravam como uma folhagem sob o vento. *Todas* as suas lembranças: eu amava a vida. Uma interrogação inquieta restava no fundo de sua garganta: eu tinha o direito de abandonar meus camaradas? Eu tenho o direito de morrer por nada? Ele se endireitou, se apoiou com as duas mãos no parapeito, balançou a cabeça com cólera. “[...] Tanto pior para aqueles lá debaixo, tanto pior para todo o mundo. Acabados os remorsos, as reservas, as restrições: ninguém é meu juiz, ninguém pensa em mim, ninguém se lembrará de mim, ninguém pode decidir por mim”. Ele decidiu e, então, seu coração escrupuloso e patético degradingolou de galho em galho [...]. Eu decido que a morte era o sentido de minha vida, que eu vivi para morrer; eu morro para testemunhar que é impossível viver; meus olhos extinguirão o mundo e o fecharão para sempre²⁴⁹ (p. 174-175; grifo do autor).

²⁴⁷ “Mathieu, avant que la guerre ne vînt l’affronter à des situations-limites, avait passé son temps à refuser de s’engager par crainte d’aliéner sa liberté. Il se condamnait à l’inexistence” (JEANSON, 1990, p. 17).

²⁴⁸ “les Actes font l’essentiel du roman; on les prepare avec soin et puis, lorsqu’ils arrivent, ils sont nus et polis comme du bronze, infiniment simples, ils nous glissent entre les doigts. On n’a plus rien à en dire, il suffirait de les nommer” (SARTRE, 1947, p. 9).

²⁴⁹ “je vais mourir pour rien, et il avait pitié de lui-même. Une seconde ses souvenirs bruissèrent comme une feuillage sous les vents. *Tous* ses souvenirs : j’aimais la vie. Une interrogation inquiète restait au fond de sa gorge : avais-je le droit de plaquer les copains ? ai-je le droit de mourir pour rien ? Il se redressa, il s’appuya des

No dia seguinte, terça-feira, 18 de junho, às seis horas da manhã, Mathieu, sonolento, ouve um galo cantar. Diz bom dia aos companheiros, mas eles estão calados. Um zumbido ao longe é o sinal da preocupação: a infantaria motorizada do exército nazista se aproxima. Clapot lembra a todos que há apenas uma ordem, qual seja, defender a escola e a prefeitura do vilarejo; fogo à vontade:

Um freio rangeu, portas bateram, Mathieu ouvia vozes e passos: ele caiu em uma repugnância que parecia sono: ele deveria lutar para ter os olhos abertos. Ele olhava a rua através de suas pálpebras semicerradas e se sentia complacente. Se descêsemos atirando com nossos fuzis, eles nos cercariam; eles nos diriam talvez: “Amigos franceses, a guerra acabou”. Os passos se aproximavam, eles não nos fizeram nada, eles não pensam em nós, eles não nos querem mal. Ele fechou os olhos completamente: o ódio ia jorrar até o céu. Eles verão meu cadáver, eles lhe darão pontapés. Ele não tinha medo de morrer, ela tinha medo do ódio²⁵⁰ (p. 184-185).

Então, tiros, explosões e vidros quebrados. Os alemães atacam com violência:

Mathieu saltou, seus olhos endureceram: de pé e denso, em um mundo de sólidos, ele tinha um inimigo na mira de seu fuzil e mirava tranquilamente seus rins. Teve um pequeno escárnio de superioridade: o famoso exército alemão, o exército de super-homens, o exército de gafanhotos, era esse pobre tipo, comovente por estar errado, que afundava no erro e na ignorância, que se ocupava com o zelo cômico de uma criança. Mathieu não se apressava, ele admirava seu homem, ele tinha todo seu tempo: o exército alemão é *vulnerável*. Ele atirou, o homem deu um salto engraçado sobre a barriga jogando os braços para frente: ele parecia aprender a nadar. Divertido, Mathieu atirou e o pobre homem deu duas ou três braçadas soltando sua granada que rolou sobre a rua sem explodir. No presente, ele ficou em silêncio, inofensivo e grotesco, perfurado. “Eu o acalmei, diz Mathieu a meia voz, eu o acalmei”. Ele olhava o morto, pensava: “Eles são como todo mundo!” E ele se sentia feliz. [...] A excitação de Mathieu caiu; ele se pôs a rir. Chasseriau espiava, Mathieu olhava seu morto e ria. Durante os anos, ele tentara agir em vão [...]. Mas, agora, não lhe roubaram nada. Ele apoiou no gatilho e, por uma vez, alguma coisa aconteceu. Qualquer coisa de definitivo, ele pensou rindo. Sua orelha estava crivada de detonações e de gritos, mas ele mal ouviu; ele olhava seu morto com satisfação [...]. *Seu* morto, *sua* obra, o traço de *sua* passagem sobre a terra. Veio-lhe o desejo

deux mains au parapet, il secoua la tête avec colère. « [...] Tant pis pour ceux d’en dessous, tant pis pour tout le monde. Finis les remords, les réserves, les restrictions : personne n’est mon juge, personne ne pense à moi, personne ne se souviendra de moi, personne ne peut décider pour moi. » Il décida, et, à l’instant, son cœur scrupuleux et pitoyable dégringola de branche en branche [...]. Je décide que la mort était le sens secret de ma vie, que j’ai vécu pour mourir ; je meurs pour témoigner qu’il est impossible de vivre ; mes yeux éteindront le monde et le fermeront pour toujours” (SARTRE, 1949a, p. 174-175; grifo do autor).

²⁵⁰ “Un frein crissa, des portières claquèrent, Mathieu entendit des voix et des pas : il tomba dans un écoeurement qui ressemblait au sommeil : il devait lutter pour tenir les yeux ouverts. Il regardait la route à travers ses paupières mi-closes et se sentait conciliant. Si nous descendions en jetant nos fusils, ils nous entoureraient ; ils nous diraient peut-être : « Amis français, la guerre est finie. » Les pas se rapprochaient, ils ne nous ont rien fait, ils ne pensent pas à nous, ils ne nous veulent pas de mal. Il ferma les yeux tout à fait : la haine allait gicler jusqu’au ciel. Ils verront mon cadavre, ils lui donneront des coups de pied. Il n’avait pas peur de mourir, il avait peur de la haine” (SARTRE, 1949a, p. 184-185).

de matar outros: era divertido e fácil; ele queria mergulhar a Alemanha no luto²⁵¹ (p. 186-187; grifos do autor).

Em instantes, feridos e mortos começam a aparecer, e o horror da guerra mostra sua face a Mathieu. Enquanto os homens resistem no campanário, Chasseriau olha para seu relógio e conta em voz alta: cinco, sete, dez minutos. O conflito se estende. Os alemães tomam a prefeitura e a escola. Doze minutos. A praça fica lotada de soldados alemães. O que fazer nessa situação? O que poderia querer Mathieu?

O que queria Mathieu era ver o mundo, o mundo verdadeiro, tal como Deus poderia vê-lo; vê-lo por fora dessa pequena consciência fragmentária que é a sua, e sobretudo ver-se a si mesmo, fora desta consciência avassaladora, enorme, que se impõe como a realidade de Mathieu, e que ainda é a sua. Mathieu queria estar consciente do mundo e de Mathieu, por fora da consciência de Mathieu. Aquilo que o próprio Mathieu não pode fazer, Sartre, e a seguir o leitor, tenta fazer por ele. É sob o peso e sob o olhar de todas as outras consciências que nos será talvez por fim permitido avaliar a Mathieu na sua justa medida. É à luz dos outros caminhos (o de Daniel, o de Boris, de Ivitch, de Brunet) que poderemos esperar apreender o significado do caminho de Mathieu. Isto é dizer que a técnica romanesca dos *Caminhos da Liberdade* é neste sentido inseparável da busca de Mathieu através do mundo (LECLERC, 1968, p. 93).

Um tiro de canhão destrói o telhado do campanário e uma viga o atinge:

Ele se aproximou do parapeito e pôs-se a atirar de pé. Era uma enorme revanche: cada tiro o vingava de um antigo escrúpulo. Um tiro em Lola que não ousei roubar, um tiro em Marcelle que eu devia 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 bloco, que tinha vontade de detestar e tentei compreender. Atirava, e as leis voavam para o ar, tu 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 queimava a prefeitura, queimava-lhe a cabeça: as balas assobiavam, livres como o ar, o mundo saltará, eu com ele, atirou, olhou o relógio: quatorze minutos e trinta segundos; não tinha mais nada a pedir senão um prazo de meio minuto; justamente o tempo de atirar naquele belo oficial tão orgulhoso que corria para a igreja; atirou sobre o belo oficial, em toda a Beleza da Terra,

²⁵¹ “Mathieu sauta sur ses pieds, [...] ses yeux durcirent : debout et dense, dans un monde de solides, il tenait un ennemi au bout du canon de son fusil et lui visait tranquillement les reins. Il eut un petit ricanement de supériorité : la fameuse armée allemande, l’armée de surhommes, l’armée de sauterelles, c’était ce pauvre type, attendrissant à force d’avoir tort, qui s’enfonçait dans l’erreur et dans l’ignorance, qui s’affairait avec le zèle comique d’un enfant. Mathieu ne se pressait pas, il reluquait son bonhomme, il avait tout son temps : l’armée allemande est *vulnérable*. Il tira, l’homme fit un drôle de bond sur le ventre en jetant les bras en avant : il avait l’air d’apprendre à nager. Amusé, Mathieu tira encore et le pauvre gars fit deux ou trois brasses en lâchant sa grenad qui roula sur la chaussée sans éclater. À présent il se tenait coi, inoffensif et grotesque, crevé. « Je l’ai calmé, dit Mathieu à mi-voix, je l’ai calmé. » Il regardait le mort, il pensait : « Ils sont comme tout le monde ! » Et il se sentait gaillard. [...] L’excitation de Mathieu tomba ; il se mit à rire. Chasseriau guettait, Mathieu regardait son mort et riait. Pendant des années, il avait tenté d’agir en vain [...]. Mais ce coup-ci, on ne lui avait rien volé du tout. Il avait appuyé sur la gâchette et, pour une fois, quelque chose était arrivé. Quelque chose de définitif, pensa-t-il en riant de plus belle. Son oreille était criblée de détonations et de cris, mais il les entendait à peine ; il regardait son mort avec satisfaction [...]. Son mort, son oeuvre, la trace de son passage sur la terre. Le désir lui vint d’en tuer d’autres : c’était amusant et facile ; il voulait plonger l’Allemagne dans le deuil” (SARTRE, 1949a, p. 186-187; grifos do autor).

na rua, nas flores, nos jardins, em tudo o que tinha amado. A Beleza deu um mergulho obscuro e Mathieu atirou de novo. Atirou: era puro, era todo-poderoso, era livre²⁵² (p. 193).

Quinze minutos se completam, e chega ao fim a primeira parte do romance. Com o início da segunda parte, notamos uma diferença formal significativa na narrativa. Não há, agora, marcações de tempo como havia na primeira parte, sendo a segunda parte formada, pelo contrário, por parágrafos extremamente longos — o primeiro, por exemplo, estendendo-se da página 197 à página 277. Em primeiro lugar, é importante tornar claro o que temos ressaltado com insistência, a saber, que, de acordo como o que temos na teoria literária sartriana, o engajamento da prosa não desconsidera por completo o nível formal da arte, pois, como exemplo, a segunda parte do romance assegura um reforço do que, no plano do conteúdo, acompanharemos.

Diante do que narra, Sartre aliou um aprimoramento técnico que garantisse o “como”, o que ressalta a busca de novas técnicas narrativas que deem conta da expressão do conteúdo. Por isso, uma possível hipótese diz respeito aos efeitos da tomada de consciência do protagonista, Mathieu, sobre sua liberdade, sua responsabilidade diante dos acontecimentos. Não sabemos se, após o confronto com o exército alemão, ele morreu, fugiu ou foi capturado. Seja como for, o leitor prossegue na narrativa, mas, agora, tendo consciência retrospectiva da vida relatada de Mathieu a partir de suas ações ou inações, descobrindo-o uma personagem redonda, capaz de surpreender com uma tomada súbita de posição a contrastar com seu alheamento outrora insistente.

Se no fim da primeira parte lemos “Atirou: era puro, era todo-poderoso, era livre”²⁵³ (p. 193), podemos inferir que, após Mathieu ter consciência de que é livre, na segunda parte o leitor pode perceber os efeitos dessa liberdade, dentre os quais a angústia humana de ser livre, sua condenação a sê-lo — malgrado toda e qualquer tentativa de camuflar tal condenação ontológica —, a responsabilidade de nossos atos em um mundo contingente:

²⁵² “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 essayé 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, juste 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 qu’il avait aimé. La Beauté fit un plongeon obscène et Mathieu tira encore. Il tira : il était pur, il était tout-puissant, il était libre” (SARTRE, 1949a, p. 193).

²⁵³ “Il tira : il était pur, il était tout-puissant, il était libre” (SARTRE, 1949a, p. 193).

Assim, a característica mais original da obra sartriana parece ser, à primeira vista, a de superar numa reflexão filosófica metódica, pela sistemática (uma vez que submetida então pelo menos a postulados metódicos), o grande problema moral da literatura do século XX: a angústia da responsabilidade humana por um homem que não admite guia algum no exercício desta responsabilidade (ALBÉRES, 1958, p. 9).

Essa angústia, para o leitor, se traduz pelos blocos extensos de texto que não permitem uma “tomada de fôlego” no ato da leitura. Somos jogados em um turbilhão de frases encadeadas, sem ideia alguma de onde elas nos levarão. Seguimos a segunda parte oprimidos por uma linguagem que desconhece, paradoxalmente, espaços livres: as páginas são tomadas, do início ao fim, por letras, palavras, sentenças às quais nos resta seguir como um caminho sem atalhos (seria este o caminho da liberdade, de que trata a trilogia sartriana?), digerindo os signos por entre os fatos a que remetem e tentando, o mais rápido possível, ler todo o conteúdo dessa segunda parte para que seja possível chegar ao final como uma saída para essa massa de linguagem capaz de oprimir (mas também de libertar) os olhos e a consciência. Embora poderíamos contra-argumentar que não há propriamente angústia no monólogo final de Molly Bloom no *Ulisses*, de James Joyce, entendemos como angustiante a última parte de *Com a morte na alma* porque, além da questão formal, o conteúdo da extensa passagem final dialoga diretamente com a ansiedade de personagens cujo futuro incerto insinua-se como um desfecho negativo — pois, lembremos, trata-se de soldados franceses capturados à espera de serem, provavelmente, despachados para algum campo de concentração nazista. Explica Deguy que

nessa vontade de tornar o leitor “inquieto da inquietude” dos heróis, Sartre expõe aqui em plena luz do dia essa escrita da inquietude na qual, segundo ele, Mauriac falhou. Para além da aplicação de novas técnicas romanescas, ele estabelece uma ligação entre a criação e a recepção de uma obra: um romance da inquietude, para Sartre, deve inquietar. A forma de narração escolhida coloca em questão tanto o repouso do romancista [...] quando o repouso do leitor²⁵⁴ (DEGUY, 2010, p. 143).

Quanto à fábula desta segunda parte, vemos, a princípio, uma fila sem fim de prisioneiros franceses que se estende por uma estrada. A personagem Brunet, que se entregara, entra no cortejo e ali conhece Moûlu, Blondinet e Lambert: “Eles marcham curvados [...]; eles apreciam, distinguem, debatem, julgam, criticam, pesam o pró e o contra, degustam uma objeção, demonstram e concluem, interminável silogismo em que cada cabeça

²⁵⁴ “Dans cette volonté de rendre le lecteur « inquiet de l’inquiétude » des héros, Sartre expose ici au grand jour cette écriture de l’inquiétude dans laquelle, selon lui, Mauriac avait échoué. Au-delà de l’application de nouvelles techniques romanesques, il établit un lien entre la création et la réception d’une œuvre : un roman de l’inquiétude, pour Sartre, doit inquiéter. La forme de narration choisie doit donc remettre en question autant le repos du romancier [...] que le repos du lecteur” (DEGUY, 2010, p. 143).

é uma proposição”²⁵⁵ (p. 204). Extensa caminhada, até que chegam a uma cidade onde, em um quartel de polícia, há um pátio imenso. Muitos se aglomeram. Ali, Brunet conhece Schneider. No marasmo em que se encontram, os homens passam a conversar sobre sua situação, a guerra, a derrota. Com a presença de um sargento mais velho, relembram a Primeira Guerra Mundial, a rendição da Alemanha, o tratado de Versalhes. Desentendem-se, trocam memórias, contam vantagem, lamentam-se. Os homens discutem, mostram-se sem rumo, barris de pólvora a explodirem quando surge a oportunidade, resultado dos conflitos em que tomaram parte, dos horrores que viveram, da sujidade em que se encontram, da fome que os oprime, do cansaço sem trégua:

Os homens têm os olhos fixos; observam a cidade através dos muros; não pensam em nada, não se mexem mais, a grande paciência militar desceu sobre eles com a noite: eles esperam. Eles esperaram o correio, as permissões, o ataque alemão e era sua maneira de esperar o fim da guerra. A guerra acabou e eles esperam sempre. Eles esperam os caminhões carregados de pão, as sentinelas alemãs, o armistício, simplesmente para guardar uma pequena ponta de futuro diante deles, para não morrer²⁵⁶ (p. 213).

Num mirante, soldados alemães vigiam o mar de prisioneiros. Ao amanhecer, Brunet, que suara a noite toda, vê ao longe homens a se banharem com um esguicho. Então, os presos veem um caminhão se aproximar. Um alemão, na traseira do veículo, começa a cortar pedaços de pão e os joga no meio da turba que se bate, faminta. Desde que chegara ao pátio, Brunet, que é do Partido Comunista, consegue descobrir que há, ali, outros do partido: Stephen, Perrin e Dewrouckère. Tenta fazer algo, se organizar, agir diante daquela situação. Notamos que Sartre faz de suas personagens potenciais desvendadoras do mundo em que se encontram, potenciais transformadoras do ambiente ficcional criado; ao leitor, fica a descoberta de como isso será feito, se é que será feito, e por que será feito. Afinal, no romance que estamos acompanhando, Gomez, Boris, Mathieu e Brunet são personagens que se encontram em meio à dinâmica entre estética e ética: são personagens que tomam rumos diferentes, que aceitam o compromisso que têm com seu momento ou que ignoram qualquer responsabilidade, que lutam ou que se apartam; a cada personagem, caminhos diferentes, conclusões distintas, livres.

²⁵⁵ “Ils marchent courbés [...] ; ils apprécient, distinguent, débattent, jugent, critiquent, pèsent le pour et le contre, dégustent une objection, démontrent et concluent, interminable syllogisme dont chaque tête figure une proposition” (SARTRE, 1949a, p. 204).

²⁵⁶ “Les hommes ont les yeux fixes ; ils regardent la ville à travers les murs ; ils ne pensent à rien, ils ne remuent plus guère, la grande patience militaire est descendue sur eux avec le soir : ils attendent. Ils ont attendu le courrier, les permes, l’attaque allemande et c’était leur manière d’attendre la fin de la guerre. La guerre est finie et ils attendent toujours. Ils attendent les camions chargés de pain, les sentinelles allemandes, l’armistice, simplement pour garder un petit bout d’avenir devant eux, pour ne pas mourir” (SARTRE, 1949a, p. 213).

Esgotado pela fome e pelo cansaço, Brunet adoece, perde a consciência e, nesse meio tempo, é cuidado por seus companheiros. Quando se reestabelece, procura os camaradas ligados ao partido. Enquanto um padre conduz uma missa entre os soldados aprisionados, Brunet reúne-se com Schneider e eles conversam sobre política. Depois de se separarem, Brunet passeia pelo grande pátio. Ao começar a escurecer, volta para o sótão, onde conversa com seus companheiros enquanto a noite avança. Os dias passam e os homens lidam com seus pequenos afazeres diários: comem, conversam, dormem, sendo mostradas ao leitor situações banais como homens jogando cartas, o sonho em que alguma personagem come uma fruta ou se relembra da amante, um homem que toca gaita, outro que geme pelos sofrimentos decorrentes da batalha em que foi capturado. Não temos, nesses fatos, ilustrações resumidas como a que acabamos de fazer, mas, sim, cenas em que um ou outro evento corriqueiro é esmiuçado, levando o leitor a debruçar-se nas pequenas coisas que, afinal, fazem a vida e a história de cada um. Se nos voltarmos novamente para a crítica de Sartre a Mauriac, teremos que

o verdadeiro romancista se apaixona por tudo o que resiste, por uma porta, porque é necessário abri-la, por um envelope, porque é necessário romper o lacre. As coisas, no admirável *Adeus às armas* de Hemingway, são armadilhas de tempo, elas povoam a narrativa com incontáveis resistências, pequenas, teimosas, que o herói deve quebrar uma após a outra²⁵⁷ (SARTRE, 1947c, p. 48).

A narrativa, ainda que extensa, apresenta a rotina dos prisioneiros, suas conversas, suas brincadeiras, os acontecimentos que são efemérides (apesar de banais, como a chegada de um caminhão, como um cartaz recentemente afixado no muro pelos alemães). O marasmo que vivem é uma imagem da liberdade que perderam — ou melhor, da consequência pela perda dessa liberdade. Brunet e Schneider discutem; este lhe diz: “Não é apenas o exército inimigo que triunfa: é sua ideologia; ele fica ali, caído fora do mundo e da história, com ideias mortas, tenta se defender, repensar a situação. Mas com o quê? Suas ferramentas estão obsoletas: você está com a morte na alma”²⁵⁸ (p. 265).

A “morte na alma” apresenta-se, então, como um estado de confusão mental, de aflição, de pena, a invadir os soldados franceses que experienciaram a derrota (que não

²⁵⁷ “Le vrai romancier se passionne pour tout ce qui résiste, pour une porte, parce qu’il faut l’ouvrir, pour une enveloppe, parce qu’il faut la décacheter. Les choses, dans l’admirable *Adieu aux Armes* de Hemingway, sont des pièges-à-temps, elles peuplent le récit d’innombrables résistances, menues, têtues, que le héros doit briser les unes après les autres” (SARTRE, 1947, p. 48).

²⁵⁸ “C’est ne pas seulement l’armée de ses ennemies qui triomphe : c’est leur idéologie ; lui il reste là, tombé hors du monde et de l’histoire, avec des idées mortes, il essaye de se défendre, de repenser la situation. Mais avec quoi ? Jusqu’à ses outils à penser qui sont périmés : vous lui avez foutu la mort dans l’âme” (SARTRE, 1949a, p. 265).

conseguem compreender) de uma guerra (que não haviam compreendido). Diante da complexidade que é o mundo, da complexidade que é o homem, da complexidade ainda maior que é o homem no mundo, e, também, o mundo no homem, como se portar diante de uma situação parecida, como compreendê-la, como julgá-la, como senti-la? Por essas consciências semiobscuras, entramos em mundos opacos, somos levados a compreendê-las, percebemos que elas também têm seus medos e coragens, suas virtudes e vícios, suas conquistas e malogros, em suma, identificamo-nos com elas, ao menos no que diz respeito a sermos propriamente humanos, e por isso tentamos compreendê-las, considerar suas razões, não necessariamente dando-lhes razão ou condenando-as, mas, simplesmente, conhecendo-as para entender o que fizeram com aquilo que fizeram delas.

As personagens apresentam uma série de perspectivas, pequenos fragmentos de reação imprevisível, de ação indeterminada; são, num sentido sartriano, livres, pensam o mundo no mundo, não podem se apartar dele, e assim ocorre idealmente com o leitor, a pensar o romance no romance, a fazer-se, nele, mais uma consciência que, espera-se, reaja diante do que lê, uma consciência situada no mundo, que pensa e sente a partir de valores e noções humanos:

se eu o concebo [o romance] como uma obra de arte ou como uma relojoaria complicada, é em meio a noções humanas; e se eu o declaro absurdo, ao contrário, é mais uma vez em meio a conceitos humanos. Quanto aos fins que persegue nossa espécie, como os qualificar, senão em relação a outros fins? Eu posso esperar, a rigor, conhecer um dia o detalhe do mecanismo que me rodeia, mas como o homem poderia julgar o mundo total, isto é, o mundo com os homens nele? No entanto, eu tenho a ambição de conhecer as cartas por baixo, eu gostaria de contemplar a humanidade como ela é. O artista insiste quando o filósofo renunciou²⁵⁹ (SARTRE, 1947c, p. 126).

Então, temos um corte narrativo que nos conduz a um vagão com vinte e sete prisioneiros, entre os quais Brunet, Schneider, Moûlu e um tipógrafo. Soldados alemães vigiam. Os homens comentam que não seria difícil pular, mas Schneider aponta para os fuzis. O trem percorre os campos franceses. Crateras de bombas espalham-se pelo caminho. Perguntam-se para onde serão levados. Segundo o cartaz que tinham visto no pátio, a informação era a de que “os prisioneiros do campo de Baccarat estão destinados a permanecer

²⁵⁹ “Si je le conçois comme une œuvre d’art ou comme une horlogerie compliquée, c’est au moyen de notions humaines ; et si je le déclare absurde, au contraire, c’est, derechef, au moyen de concepts humains. Quant aux fins que poursuit notre espèce, comment les qualifier, sinon par rapport à d’autres fins ? Je puis espérer, à la rigueur, connaître un jour le détail du mécanisme qui m’entoure, mais comment l’homme pourrait-il juger le monde total, c’est-à-dire le monde avec l’homme dedans ? Pourtant j’ai l’ambition de connaître le dessous des cartes, je voudrais contempler l’humanité comme elle est. L’artiste s’entête, quand le philosophe a renoncé” (SARTRE, 1947, p. 126).

na França”²⁶⁰ (p. 277). Os prisioneiros conversam sobre seu destino, deveriam acreditar no que lhes disseram? Ao leitor, é uma questão difícil, pois ele se encontra na situação dos prisioneiros, isto é, junto com eles, no vagão que os conduz, e vê o que veem, sabe o que sabem, de modo que falar de certezas e de verdades torna-se mero jogo de hipóteses. Diz-nos Lévy

a verdade, nós sabemos bem, é que, enquanto os homens tomam posições, eles não estão na mesma situação que hoje, eles estão em uma situação obscura, opaca, cega a ela mesma. A verdade é que eles avançam pela neblina. E eu creio [...] que é preciso, para se dar conta do pensamento de um homem, tomar conta dessa parte de neblina, de bruma, em que seus discursos são ambientados²⁶¹ (LÉVY, 2005, p. 146).

As paisagens francesas passam diante de seus olhos. Pelo caminho que o trem percorre, aos poucos se dão conta de que, na verdade, estão sendo deportados para a Alemanha: “O trem viajava sob um céu roxo, em um silêncio absoluto; eles sabem, agora, em todos os vagões, eles sabem”²⁶² (p. 290). O medo assalta alguns dos homens. Um deles tenta fugir pulando do vagão, mas é morto. Após o ocorrido, a porta do vagão é trancada e o trem reinicia sua marcha. Brunet fica pensativo:

Ele está de passagem, seu pensamento está de passagem em sua cabeça, o trem está de passagem na França, as ideias jorram, indistintas, e caem sobre a via, atrás dele, antes que ele as pudesse reconhecer, ele se distancia, se distancia, se distancia; é nessa velocidade que é suportável a vida. Parada completa: a velocidade escorrega e cai sob seus pés; ele ainda sabe que o trem anda; isso range, isso bate e vibra; mas ele não sente mais o movimento. Ele está em uma grande lixeira, qualquer um lhe dá golpes com o pé. Atrás dele, sobre o talude, há o corpo, desossado; Brunet sabe que se distancia a cada segundo, ele o queria sentir, ele não pode: tudo estagna. Sobre o morto e o vagão inerte, a noite passa, única vivente. Amanhã a aurora os cobrirá com o mesmo rosado, a carne morta e o aço enferrujado inundarão com o mesmo suor. Amanhã virão os pássaros negros²⁶³ (p. 293).

²⁶⁰ “Les prisonniers du camp de Baccarat sont destinés à demeurer en France” (SARTRE, 1949a, p. 277).

²⁶¹ “La vérité, nous le savons bien, c’est que, lorsque les hommes prennent des positions, ils ne sont pas dans la même situation qu’aujourd’hui, ils sont dans une situation obscure, opaque, aveugle à elle-même. La vérité c’est qu’ils avancent dans le brouillard. Et je crois [...] qu’il faut, pour rendre compte de la pensée d’un homme, prendre en compte cette part de brouillard, de brume, dont ses discours sont environnés” (LÉVY, 2005, p. 146).

²⁶² “Le train roule sous un ciel mauve, dans un silence absolu : ils savent, à présent, dans tous les wagons, ils savent” (SARTRE, 1949a, p. 290).

²⁶³ “il est de passage, sa pensée est de passage dans sa tête, le train est de passage en France, les idées jaillissent, indistinctes, et tombent sur la voie, derrière lui, avant qu’il ait pu les reconnaître, il s’éloigne, il s’éloigne, il s’éloigne ; c’est à cette vitesse-là qu’il est supportable de vivre. Arrêt complet : la vitesse glisse et tombe à ses pieds ; il sait encore que le train roule : ça grince, ça cogne et ça vibre ; mais il ne sent plus le mouvement. Il est dans une grosse poubelle, quelqu’un donne des coups de pied dedans. Derrière son dos, sur le talus, il y a le corps, désossé ; Brunet sait qu’on s’éloigne à chaque seconde, il voudrait le sentir, il ne peut pas : tout stagne. Au-dessus du mort et du wagon inerte, la nuit passe, seule vivante. Demain l’aube les couvrira de la même rosée, la chair morte et l’acier rouillé ruisselleront de la même sueur. Demain viendront les oiseaux noirs” (SARTRE, 1949a, p. 293).

Com o fim da narrativa, vemos, em retrospecto, que ao longo de *Com a morte na alma* as personagens, diante de suas situações particulares, deixam antever, como pano de fundo, uma problemática maior, a guerra: dela tomam partido ou se ausentam, por ela são mais ou menos afetadas — mas afetadas, de todo modo —, e a partir dela chegam a uma resolução. À luz desses eventos, podemos acompanhar “como certos homens resolveram o problema que lhes foi colocado. A resposta — ou, mais exatamente, a busca da resposta — se encontra em *Os caminhos da liberdade*”²⁶⁴ (RAILLARD apud SARTRE, 1938, p. 258).

Com isso podemos notar, resgatando os aspectos teóricos sartrianos, que escrever é combater a indiferença, retirar das coisas a carapaça de normalidade que adquirem quando entram na rotina do homem e que lhe roubam (por vezes de modo consentido) a capacidade de experimentar reações propriamente humanas de inconformismo. O escritor interfere em sua realidade, projeta intenções, mostra que a mudança não é uma utopia, mas uma possibilidade avalizada pela liberdade humana para fazer-se como queira, para evitar o que não queira. Consequentemente, resta ao leitor, ao concluir a leitura do romance, olhar ao seu redor e perceber-se visto, incomodado, inquieto. Mesmo que não logre o resultado de uma mudança real a partir da consciência infeliz que apresenta aos leitores, mesmo que não possa, por si só, mudar de fato o mundo, o livro pode, ao menos, mudar o homem; mudando o homem, fazendo-o crítico, mostrando-lhe as denúncias que devem ser feitas, algo surge de potencialmente transformador. Mas isso, claro, enraizando-se em um apelo do escritor à liberdade do leitor, que apela, por sua vez, à liberdade do escritor no desvelamento do mundo por meio de sua obra. É o que vimos em *Com a morte na alma*.

²⁶⁴ “comment certains hommes ont, pour leur part, résolu le problème qui se posait à eux. La réponse – ou, plus exactement, la recherche de la réponse – se trouve dans *Les Chemins de la Liberté*” (RAILLARD apud SARTRE, 1938, p. 258).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim deste estudo, notamos que aspectos importantes da teoria literária de Jean-Paul Sartre podem ser encontrados nos dois textos que compuseram nosso *corpus*. Pudemos demonstrar não apenas a presença de noções como o engajamento e a responsabilidade das partes envolvidas na criação literária (considerando, por certo, a coautoria generosa do leitor), mas, também, como tais noções se apresentam tanto na forma como no conteúdo das narrativas analisadas — exemplos disso são a pluralidade e a simultaneidade de pontos de vista a darem conta da fragmentação da realidade pelas consciências que a vivenciam, e o resgate de momentos históricos a partir da insinuação de acontecimentos vistos pela perspectiva não onisciente das personagens. Vimos que a literatura sartriana, com base em uma teoria literária pautada na defesa do conceito de liberdade — do autor, dos leitores, das personagens —, apresenta-se como uma problematização da existência humana, concebida como historicamente situada, e passível de uma crítica capaz de gerar um processo de reflexão e de autorreflexão naqueles que encontram na ficção uma (necessária) consciência infeliz, representação que é, a ficção, de aspectos de uma realidade a estabelecer perene questionamento.

É com a passagem do chamado mundo real para o mundo imaginário — responsabilidade do escritor — que os leitores podem, inversamente, passar do mundo imaginário à realidade histórico-social em que existem e onde encontram os problemas concretos a serem pensados e reelaborados. Diante de um constante refazimento das perguntas e das respostas — característica própria da existência humana —, a literatura se coloca, para Sartre, como possibilidade de abordar a realidade por um ângulo incapaz de ser alcançado pela reflexão filosófica e, mesmo, pela percepção diária da vida, posto que a totalização promovida pelo romance permitiria aos homens uma compreensão mais ampla de sua realidade e a percepção crítica dos processos de alienação dos quais são vítimas. A literatura, então, se coloca como possibilidade de oferecer ao ser humano um viés diferente do questionamento da realidade, a partir do qual sua existência é problematizada e colocada sob o pano de fundo de suas escolhas e consequências, excluindo a ingenuidade quanto às questões pelas quais a humanidade é responsável e dando-lhe um meio de assegurar o conhecimento de sua situação.

É claro que muitas das questões e dos problemas abordados pelos romances que aqui estudamos fazem, agora, apenas parte do passado, mas a lucidez e a posição crítica são

elementos que devem, sempre e necessariamente, se manter no horizonte da existência dos homens para que, desse modo, abusos e absurdos possam ser evitados antes que se estabeleçam, ou, ao menos, compreendidos para que o homem possa encontrar meios de contestá-los. Os romances de Sartre mostram que a literatura pode ser um modo de manifestar a crítica e o descontentamento diante das agruras do cotidiano, e mesmo que nós não tenhamos vivenciado os horrores e as dificuldades dos momentos que a França, a Europa e o mundo passaram na época de Sartre, sabemos que ainda podem reverberar os ecos de pensamentos que, com a devida (diríamos, indevida) conivência, podem, aos poucos, afligir os valores que defendemos e que nos permitiram (e permitem) erigir (e manter) a civilização ocidental.

Os problemas capazes de angustiar a humanidade podem, sem aviso e com toda a sua violência indesejada, surpreender o mundo. A depender de uma literatura engajada, como queria Sartre, não será o caso de alegarmos desconhecimento e nos refugiarmos em uma ingenuidade que esconde mais perigos do que poesia. As questões sartrianas foram urgentes na época em que nasceram, mas nem por isso perderam o seu frescor e a sua violência, afinal o mundo não é e nunca será um paraíso idílico isento de problemas — ainda que muitos possam ser evitados com a ajuda de uma consciência lúcida e de uma posição crítica, aspectos com os quais uma literatura engajada poderia contribuir. Ora, defender a democracia, a liberdade, a fraternidade, foi o objetivo a que Sartre se propôs com sua literatura, com sua teoria literária, com sua filosofia, em suma, com sua produção intelectual.

Sobre a literatura, especificamente, o autor francês deu sua contribuição ao investir numa elaboração crítica (e autocrítica) do romance, em diálogo com as transformações pelas quais passou a arte no século XX. O romance existencial sartriano forma-se a partir de inovações ou de retomadas de aspectos teóricos já usados anteriormente e que trouxeram mudanças em relação aos significados que se ocultam sob o posicionamento do narrador (abandono da onisciência), à técnica romanesca reveladora de uma metafísica da liberdade, à presença prismática de consciências atravessadas pelo mundo e nele concebendo-se e situando-se por meio de suas escolhas e ações, aspectos a convergirem para a recusa daquilo que apresentavam, segundo as críticas de Sartre, os romances contemporâneos ao autor.

Desse modo, ao acompanharmos a análise de *Os dados estão lançados*, vimos a busca do autor quanto a definir uma técnica narrativa que fosse adequada para apresentar a história em seu tempo e seu espaço à luz de sua multiplicidade de acontecimentos. A simultaneidade de planos de ação, o tratamento do presente em que as personagens agem na dinâmica própria da vida, reverbera as exigências de uma literatura preocupada em propor como objetivo de

discussão a liberdade das personagens e, por conseguinte, a liberdade dos leitores enquanto coautores da narrativa. Os fatos narrados, representação da época sociopolítica do autor e de seu público imediato, convergem para uma tomada crítica, e idealmente imediata, das situações dramáticas, a partir do que os leitores podem perceber a historicidade da fábula (isto é, a partir do presente apresentado, recuperar o passado e projetar um futuro) e trazer para a sua realidade o mesmo exercício de descoberta das causas e dos efeitos das atitudes e situações que acompanharam na leitura.

A escrita engajada, portanto, acarreta o questionamento da própria escrita, bem como dos aspectos do mundo que se almeja transformar a partir de uma ação que aproxima autor e leitor, e ambos à ficção e à realidade, demandando a ação dos que se envolvem e se tornam cúmplices das situações que ganham vida na ficção. Não se trata, pois, de esperar uma contemplação passiva do mundo romanesco produzido pela confluência de duas consciências livres, mas à incitação à prática, à ação, que deveria, ao menos em tese, se seguir a uma reflexão crítica sobre o mundo — ou, ao menos, a não alegar desconhecimento pela realidade que está dentro e fora do livro. Vimos, então, que a defesa de Sartre se pautou na afirmação de que a literatura não pode ser alheia ao mundo, estéril ante os fatos, passiva quanto aos problemas que afligem os homens, mesmo porque algumas questões demandam urgência (como exigiam à época do autor) e têm na literatura uma ajuda que é necessária, ainda que não seja suficiente, para lidar com o que é demasiadamente humano.

De modo similar, em *Com a morte na alma*, o estético e o ético se reúnem para um mesmo objetivo, qual seja, o de estender o sentido de coletividade e responsabilidade das personagens aos próprios leitores. A simultaneidade dos planos de ação, a ausência de narrador onisciente, a ação das personagens como chave para entendê-las deixa transparecer um cuidado formal que, em relação ao conteúdo conturbado da guerra, aproxima aquele que lê das dificuldades e dos dilemas que são expostos pelo desenrolar da ação dramática nas cenas. A responsabilidade das personagens, sua ação ou inação, o medo por se descobrirem livres e de tudo o que isso acarreta as leva a reconsiderar constantemente suas vidas.

A preocupação técnica na construção da história permite, além disso, que a fragmentação da realidade seja representada no romance a partir da multiplicidade de consciências das personagens, para que, por meio disso, seja possível, ao leitor, reuni-las em uma totalidade que seja uma tradução mais ampla e mais compreensível do que a sua própria realidade — muitas vezes inaudita em seus pormenores por incapacidade (ou impossibilidade) de o próprio homem trazê-las à luz com a formação de um quadro completo de sua situação histórico-existencial. Vemos, pois, que o conteúdo presente no romance não perde sua

eficácia comunicativa por causa de inovações ou rebuscamentos da construção da narrativa, mesmo porque a clareza é o que, antes, é buscada, a fim de que a mensagem que se quer passar seja perceptível — característica, aliás, própria da linguagem da prosa, como vimos à luz da teoria sartriana.

Seja em *Os dados estão lançados*, seja em *Com a morte na alma*, ainda que não tenhamos os finais felizes que, talvez por otimismo ou automatismo, esperamos, nossa esperança frustrada, ainda que não corresponda às nossas expectativas, dá lugar a uma conclusão talvez mais produtiva, qual seja, o estímulo à reflexão crítica, fruto de um movimento catártico capaz de nos fazer reconsiderar ideais, valores, situações e problemas diante dos quais possivelmente ficaríamos em silêncio sem a devida incitação que ocorre quando somos retirados do conforto de ideias suspeitamente consolidadas e dogmáticas. Ora, vimos que a prática literária de Sartre, embasada em sua teoria, não tem o intuito de fazer com que o leitor encontre equilíbrio e paz de espírito, mas que seja levado a considerar com seriedade os eventos narrados, sopesando as causas e os efeitos, questionando a ficção e a realidade a cada hipótese que levanta e, com isso, indiretamente questionando a si mesmo a respeito do que imagina e espera. Isso, contudo, não quer dizer que a literatura engajada defendida por Sartre ambicione levar à angústia resignada, mas, pelo contrário, o que almejou o autor foi dar ao leitor a chance de reconsiderar a sua própria realidade e enfrentá-la como algo passível de transformação, afinal os dados de toda e qualquer existência humana, enquanto em curso, ainda não estão lançados, além do que a morte na alma do homem nunca estará presente enquanto ele, ao se reconhecer como consciência livre, se quiser senhor de sua própria vida.

De acordo com essa perspectiva, a obra romanesca sartriana anseia por ser um reflexo (e uma reflexão) da consciência do ser humano, em que a problemática da representação é colocada como responsabilidade no esforço mútuo entre escritor e leitor, concebidos como livres e engajados em uma mesma realidade. Sartre, pensando o indivíduo enquanto parte da coletividade, e a coletividade enquanto parte da história, esforçou-se para escrever a fim de dar a pensar, a fim de afirmar que a liberdade humana não é uma abstração filosófica inerte, mas o ingrediente mais íntimo do que é o homem: livre, sim, mas também responsável, comprometido com o que escolhe e com o que deixa de escolher, com o que pensa e diz, bem como com o que ignora ou silencia.

Afora as considerações em contrário — e mesmo as que o próprio Sartre tenha admitido posteriormente, sobretudo em relação ao alcance de suas expectativas com o fazer literário (a provar que a generosidade esperada não seja tão simples de ser estabelecida) —,

ainda assim consideramos importante apontar que, apesar de muitas das ideias de Sartre terem sido criticadas e rebatidas, elas ainda mantêm certa pertinência por fomentarem discussões em relação ao papel e ao valor dos autores, da literatura e dos leitores em uma sociedade que, sob a lógica do imediatismo, da fragmentação e do capital, parece ter perdido a capacidade de refletir criticamente sobre si mesma — fato que exige, também da teoria literária, contribuições para que o homem possa perceber que a passividade de sua condição o transforma não apenas em vítima, mas em cúmplice, culpado por deixar-se permanecer como vítima, malgrado a possibilidade de ser agente ativo e livre de sua existência histórica.

Extensa e densa, a obra literária de Sartre, embora apresente contradições, por permitir uma série de abordagens frutíferas — sejam elas psicológicas, filosóficas, antropológicas, políticas etc. —, encoraja-nos a projetar questionamentos outros a serem explorados em estudos futuros. Teria, por exemplo, a literatura sartriana emitido ecos que possam ser encontrados na literatura atual? Haveria, no discurso literário sartriano, um diálogo mais próximo com as abordagens em voga na época em que Sartre produziu suas obras? Teriam elas existido em outra época e lugar caso não tivessem vindo à luz sob os auspícios do autor francês e de sua época? Os autores contemporâneos admitiriam, hoje, produzir uma literatura fora dos padrões exigidos pelo mercado a fim de aceitarem sua posição de formadores de opinião?

Quando nos deparamos com as ideias de Sartre, fica claro que sua teoria literária permite-nos, também, resgatar sua época, seus problemas, e ver como o escritor, nela, encontrou uma maneira de lidar com eles; isso também nos leva a refletir sobre nosso modo de considerar a literatura de nossa época, do que faremos dela, como a empregaremos em nosso próprio momento histórico, diante de nossos próprios problemas, que, queiramos ou não, são refletidos em e por nossas práticas. Sejam quais forem os caminhos a seguir, podemos ao menos aceitar que as questões são muitas e as respostas nunca serão definitivas. Mas, antes de ser um problema a impossibilidade de conclusões categóricas, vemos nisso um processo produtivo e humanizador, resultante da constante e inevitável retomada e significação das questões e das respostas que se colocam à frente do homem — dinâmica que se coaduna com o constante processo de retomada e significação que é a existência de cada indivíduo lançado no mundo.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA SUECA. The Nobel Prize in Literature, 1964. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1964/>. Acesso em: 23 jun. 2014.
- ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.
- _____. *Notas de literatura III*. 2.ed. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- _____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ALBÉRÈS, R.-M. *Jean-Paul Sartre*. Trad. Heitor Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.
- ARENDT, H. *O que é política?* 3.ed. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- ARONSON, R. *Camus e Sartre: o polêmico fim de uma amizade no pós-guerra*. Trad. Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5.ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.
- BEAUVOIR, S. *A cerimônia do adeus: seguido de entrevistas com Jean-Paul Sartre*. 3.ed. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BLANCHOT, M. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- BOISDEFRE, P. *Métamorphose de la littérature: de Proust à Sartre*. Paris: Éditions Alsatia, 1963.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BURNIER, M.-A. Um combate político. In: PINGAUD, B. (Org.). *Sartre hoje*. São Paulo: Documentos, 1968.
- CABESTAN, P. *Le vocabulaire de Sartre*. Paris: Ellipses, 2001.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CULLER, J. A literariedade. In: ANGENOT, M. et al. *Teoria Literária*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1993.
- DARCOS, X. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette Éducation, 1992.
- DEGUY, J. *Sartre: une écriture critique*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- DENIS, B. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- DIMITRIADIS, G. Jean-Paul Sartre and the moral authority of the intellectual. *Cultural Studies, Critical Methodologies*, Thousand Oaks, v.9, n.1, p.3-13. 2009. Disponível em: <<http://csc.sagepub.com/content/9/1/3.short>>. Acesso em: 22 jun. 2014.
- EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Ed. da UNESP, 2011.

- GARUTTI, G. Sartre - écriture et engagement. *Sens public*: Revue électronique internationale, Lyon, p.2-10, 17 mars 2006. Disponível em: <http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_GGarutti_collSartreCerisy.pdf>. Acesso em: 29 out. 2014.
- HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX*. 2.ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- IDT, G. La « littérature engagée », manifeste permanent. *Littérature*, Paris, n.39, p.61-71, 1980. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2136>. Acesso em: 15 fev. 2014.
- JAMESON, F. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Boitempo, 1997.
- JEANSON, F. *Sartre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- LECLERC, A. De Roquentin a Mathieu. In: PINGAUD, B. (Org.). *Sartre hoje*. São Paulo: Documentos, 1968.
- LE CLÉZIO, J.-M. Um homem exemplar. In: PINGAUD, B. (Org.). *Sartre hoje*. São Paulo: Documentos, 1968.
- LÉVY, B.-H. *Le siècle de Sartre: enquête philosophique*. Paris: Bernard Grasset, 2000.
- _____. Sartre et la politique. *Cités*, Paris, n.22, p.143-151, 2005. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-cites-2005-2-page-143.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2014.
- LIMA, L. *Teoria da literatura em suas fontes*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. v.2.
- LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. 2.ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- _____. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, 1965.
- MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto do partido comunista*. Bauru: Edipro, 1998.
- MÉSZÁROS, I. *A obra de Sartre: busca da liberdade e desafio da história*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2012.
- MORAIS, W. M. de. A importância da escolha. *Theoria: revista eletrônica de filosofia*, Pouso Alegre, v.4, n.10, p.106-126, 2012. Disponível em: <http://www.theoria.com.br/edicao10/a_import%C3%A2ncia_da_escolha.pdf>. Acesso em: 29 maio 2014.
- NEDER, R. T. Qual o território do sujeito contemporâneo? *Imaginário*, São Paulo, v.11, n.11, p.383-392, dez. 2005. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1413-666X2005000200017&script=sci_arttext>. Acesso em: 12 fev. 2014.
- NOUDELMMANN, F.; PHILIPPE, G. Dictionnaire Sartre (Champion): S. A. R. T. R. E. Entrevistadores: Bruno Clément e Patrick Vauday. *Rue Descartes*, Paris, n.47, p.104-113, 2005. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2005-1-page-104.htm>>. Acesso em: 29 ago. 2014.
- _____. Que nous disent aujourd'hui Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir? *Diogène*, Paris, n.216, 2004. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-diogene-2006-4-page-44.htm>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

ROJAS, M. Ideas precursoras de Jean Paul Sartre sobre la literatura en el marco de las teorías contemporáneas. *Revista de Filosofía*, San José, v.43, n.109/110, p.163-167, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.ucr.ac.cr/index.php/filosofia/article/view/7511/7182>>. Acesso em: 13 abr. 2014.

ROMANO, L. *A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 2002.

_____. Literatura popular: diálogos com Sartre no Brasil. *Impulso*, Piracicaba, v.16, n.41, p.27-37, set./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/impulso41.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2014.

SARTRE, J.-P. *A idade da razão*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

_____. *A imaginação*. 3.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

_____. *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *As palavras*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

_____. *Baudelaire*. 9.ed. Paris: Gallimard, 1947a.

_____. *Com a morte na alma*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.

_____. *Crítica da razão dialética*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: DP&A, 2002a.

_____. *Critique de la raison dialectique*. Paris: Gallimard, 1960a.

_____. *Entre quatro paredes*. 3.ed. Trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Esboço de uma teoria das emoções*. Trad. A. Pastor Fernandes. Lisboa: Editorial Presença, 1972a.

_____. *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris: Gallimard, 1939a.

_____. *Huis clos*. Paris: Gallimard, 1947b.

_____. *La mort dans l'âme*. 89.ed. Paris: Gallimard, 1949a.

_____. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938.

_____. *Le diable et le bon dieu*. Paris: Gallimard, 1951.

_____. *Le mur*. Paris: Gallimard, 1939b.

_____. *Les jeux sont faits*. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964a.

_____. *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1943.

_____. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Éditions Nagel, 1958.

_____. *L'idiot de la famille*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *L'imagination*. Paris: Gallimard, 1936.

_____. *O existencialismo é um humanismo*. 4.ed. Lisboa: Presença, 1978.

_____. *O idiota da família*. São Paulo: L&PM, 2013.

- SARTRE, J.-P. *O muro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- _____. *Os dados estão lançados*. Trad. Maria Luísa Vieira da Rosa. São Paulo: Papirus, 1995.
- _____. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenologia*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. *Que é a literatura?* 3.ed. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. *Réflexions sur la question juive*. Paris: Gallimard, 1985.
- _____. *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.
- _____. *Saint Genet, ator e mártir*. Petrópolis: Vozes, 2002b.
- _____. *Saint Genet, comédien et martyr*. Paris: Gallimard, 1952.
- _____. *Situations*. Paris: Gallimard, 1947c. v.1.
- _____. *Situations*. Paris: Gallimard, 1948. v.2.
- _____. *Situations*. Paris: Gallimard, 1949b. v.3.
- _____. *Situations*. Paris: Gallimard, 1964b. v.4.
- _____. *Situations*. Paris: Gallimard, 1972b. v.9.
- _____. *Situations*. Paris: Gallimard, 1976. v.10.
- _____. *Sursis*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960b.
- _____. et al. *Que peut la littérature ?* Paris: UGE, 1965.
- SILVA, F. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2004.
- SOUZA, T. *Sartre e a literatura engajada*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SWINGWOOD, A. Literature and praxis. *New literary history*, Baltimore, v.5, n.1, p.169-176. 1973. Disponível em:
<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/468414?sid=21104955624711&uid=3737664&uid=4&uid=2>>. Acesso em: 15 jul. 2014.
- WHITING, C. G. The case for “engaged” literature. *Yale French Studies*, New Haven, n.1, p.84-89, 1948. Disponível em:
<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2928863?sid=21104955624711&uid=3737664&uid=4&uid=2>>. Acesso em: 7 mar. 2014.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, I. S. et al. (Org.). *O drama da existência: estudos sobre o pensamento de Sartre*. São Paulo: Humanitas, 2003.
- ANGENOT, M.; BARSKY, R. What can literature do? From literary sociocriticism to a critique of social discourse. *The Yale Journal of Criticism*, Baltimore, v.17, n.2, p.217-231, Fall 2004. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/yale_journal_of_criticism/v017/17.2angenot02.html>. Acesso em: 20 jan. 2014.
- ARAÚJO NETO, M. L. Origens e problemática da sociologia da literatura. *Revista de Letras*, Fortaleza, v.1/2, n.27, p.58-63, jan/dez. 2005. Disponível em: <<http://www.revistadeletras.ufc.br/rl27Art10.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2014.
- ARENDT, H. *O que é política?* 3.ed. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- ARONSON, R.; PERRONIN, F. Sartre contre Camus: le conflit jamais résolu. *Cités*, Paris, n.22, p.53-65, 2005. Disponível em: <http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=CITE_022_0053>. Acesso em: 9 fev. 2014.
- ARRUDA, F. A questão do imaginário. *Em Aberto*, Brasília, Ano 14, n.61, p.79-85, 1994. Disponível em: <<http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/913/819>>. Acesso em: 13 jan. 2014.
- ARTINIAN, R. Sartre's nineteenth century. *South Atlantic Bulletin*, Atlanta, v.37, n.1, p.39-45, 1972. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3197959?sid=21104955624711&uid=4&uid=3737664&uid=2>>. Acesso em: 29 out. 2014.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3.ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BARRETT, M. The place of Aesthetics in Marxist Criticism. In: NELSON, C.; GROSSBERG, L. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1988. p.00-00.
- BAUDOUIN, D. Sartre et le langage. *Pacific Coast Philology*, Northbridge, v.7, p.11-19, apr. 1972. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1316527?sid=21104955624711&uid=3737664&uid=4&uid=2>>. Acesso em: 12 ago. 2014.
- BEAUJOUR, M. Sartre and surrealism. *Yale French Studies*, New Haven, n.30, p.86-95, 1963. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2929261?sid=21104955624711&uid=4&uid=3737664&uid=2>>. Acesso em: 11 mar. 2014.
- BIEBER, K. Engagement as a professional risk. *Yale French Studies*, New Haven, n.16, p.29-39, 1955. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2929145?sid=21104955624711&uid=4&uid=3737664&uid=2>>. Acesso em: 19 jul. 2014.

BORRALHO, M. L. B. Entre filosofia e literatura: uma viagem urgente neste milênio. *Veredas*, Santiago de Compostela, n.17, p.131-146, 2012. Disponível em: <http://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/34535/1/Veredas17_artigo7.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2014. Recensões.

BOURBOUSSON, É. La littérature existentialiste et son influence. *The French Review*, Carbondale, v.23, n.6, p.462-473, may 1950. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/382658?sid=21104955624711&uid=2&uid=3737664&uid=4>>. Acesso em: 17 jun. 2014.

BRÜSEKE, F. A descoberta da contingência pela teoria social. *Sociedade e Estado*, Brasília, v.17, n.2, p.283-308, dez. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922002000200004&script=sci_arttext>. Acesso em: 9 ago. 2014.

BURSTOW, B. A filosofia sartreana como fundamento da educação. *Educação & Sociedade*, São Paulo, v.21, n.70, p.103-126, 2000. Disponível em: <http://www.academia.edu/3812516/BURSTOW_B_A_filosofia_sartreana_como_fundamento_da_educacao>. Acesso em: 12 maio 2014.

CARVALHAL, T. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CASELLA, C. Elogio da literatura: um resumo da dissertação. In: SEMANA DE INTEGRAÇÃO ACADÊMICA, n., 2012, Goiás. *Anais... UEG/UnU*, 2012. v.1. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/104703157/Elogio-da-Literatura-Resumo-para-a-semana-de-integracao-UEG>>. Acesso em: 3 abr. 2014.

CHIARAMONTE, E. Que é a literatura, afinal? *Revista Educação*, Guarulhos, v.7, n.2, p.18-24. 2012. Disponível em: <<http://revistas.ung.br/index.php/educacao/article/view/1134/1027>>. Acesso em: 14 out. 2014.

CITOT, V. Le dossier Notre Sartre des Temps Modernes, et l'inédit de Sartre «Morale et histoire». *Le Philosophoire*, Paris, n.25, p.191-192, 2005. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2005-2-p-191.htm>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

COCHRAN, T. The knowing of literature. *New Literary History*, Baltimore, v.38, n.1, p.127-143, 2007. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/new_literary_history/v038/38.1cochran.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2014.

COHEN-SOLAL, A.; EMANUEL, S. Sartre at his centennial: errant master or moral compass? *Theory and Society*, Dordrecht, v.36, n.3, p.223-230, 2007. Disponível em: <<http://philpapers.org/rec/COHSAH>>. Acesso em: 8 jan. 2014.

CULLER, J. What is literature now? *New Literary History*, Baltimore, v.38, n.1, p.229-237, 2007. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/new_literary_history/v038/38.1culler.html>. Acesso em: 15 out. 2014.

_____. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DÂMBEAN, C. La nausée ou l'écriture comme possibilité de se libérer de la liberté. *Magazine littéraire*, Paris, n.7, p.612-620, 2005. Disponível em: <http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinta_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari/Dambean.pdf>. Acesso em: 10 set. 2014.

DE MAN, P. A resistência à teoria. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

DESCOMBES, V. A philosophy of the first-person singular. *Communication Theory*, Washington, v.17, p.4-15, 2007. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2885.2007.00284.x/pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2014.

EAGLETON, T. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FEIL, R. Romance: o substrato humano transformado em narrativa. *Espéculo: Revista de estudios literarios*, Madrid, n.45, 2010. Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/romances.html>>. Acesso em: 20 abr. 2014.

FIGUEIREDO, V. Cassirer e Sartre sobre o esclarecimento. *Kriterion*, Belo Horizonte, n.112, p.199-213, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2005000200006&script=sci_arttext>. Acesso em: 6 mar. 2014.

FIGURELLI, R. Sartre e a literatura engajada. *Letras*, Curitiba, n.36, p.89-111, 1987. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/download/19255/12544>>. Acesso em: 9 ago. 2014.

FLAJOLIET, A. Literature and philosophy in Sartre's early writings. *Sens Public - International Web Journal*, Lyon, p.2-11, 25 janv. 2007. Disponível em: <<http://www.sens-public.org/spip.php?article360&lang=fr>>. Acesso em: 18 fev. 2014.

FONTES, R. O herói problemático e sua busca pela totalidade: fundamentos para uma discussão na perspectiva estética d'A *teoria do romance*, de Georg Lukács. In: Seminário Nacional Literatura e Cultura, 2010, São Cristóvão, *Anais...* GELIC, 2010. v.2. Disponível em: <http://200.17.141.110/senalic/II_senalic/textos_completos/Rosa_Lucia_Miguel_Fontes.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2014.

FORKEY, L. Les jeux sont faits. *The French Review*, Carbondale, v.22, n.1, p.53-54, 1948.

FOTOS, J. Les jeux sont faits by J.-P. Sartre. *The French Review*, Carbondale, v.26, n.3, p.229. 1953.

GANS, E. Qu'est-ce que la littérature, aujourd'hui ? *New Literary History*, Baltimore, v.38, p.33-41, 2007. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/new_literary_history/v038/38.1gans.pdf>. Acesso em: 2 maio 2014.

GLAUDE, P. Les chemins de la liberté. Partie 3: La mort dans l'âme by Jean-Paul Sartre. *Books Abroad*, Norman, v.25, n.2, p.133, 1951.

GOMEZ-MULLER, A. La critique sartrienne de l'universel abstrait. *Relief*, Utrecht, v.1, n.1, p.64-73, 2007. Disponível em: <<http://www.revue-relief.org/index.php/relief/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-112982>>. Acesso em: 17 jul. 2014.

GOULD, E. Literature matters. *Romance Studies*, Leeds, v.26, n.1, p.5-6, 2008. Disponível em: <http://www.fabula.org/actualites/literature-matters_12414.php>. Acesso em: 9 ago. 2014.

- GREENE, M. Art and imagination: reclaiming the sense of possibility. *Phi Delta Kappan*, Thousand Oaks, v.76, n.5, p.378-382, 1995. Disponível em: <<https://www.questia.com/library/journal/1G1-16346353/art-and-imagination-reclaiming-the-sense-of-possibility>>. Acesso em: 16 jan. 2014.
- HAHN, P. A note on Sartre and the “poetics”. *Educational theatre journal*, Washington, D.C., v.5, n.1, p.12-13, 1953.
- HAMEL, Y. Pour un roman français à l’américaine: Jean-Paul Sartre critique littéraire. *Études françaises*, Québec, v.43, n.3, p.41-54, 2007. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/etudfr/2007/v43/n3/016903ar.html>>. Acesso em: 17 jan. 2014.
- HARDRÉ, J. Jean-Paul Sartre: literary critic. *Studies in Philology*, Chapel Hill, v.55, n.1, p.98-106, 1958.
- HILGERT, L. Engajamento e literatura em Sartre. In: SIMPÓSIO DE FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA, 16., 2011, Cascavel, 2011, *Anais...* UNIOESTE. 2011. p.290-297. Disponível em: <http://www.researchgate.net/publication/229569066_ENGAJAMENTO_E_LITERATURA_EM_SARTRE>. Acesso em: 12 mar. 2014.
- HOLMES, J. Existentialism and the novel. *Chicago Review*, Chicago, v.13, n.2, p.144-151, 1959. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/25293527?sid=21104955624711&uid=3737664&uid=4&uid=2>>. Acesso em: 24 jul. 2014.
- HOWELLS, C. Sartre and the language of literature. *The modern language review*, Cambridge, v.74, n.3, p.572-579, 1979. Disponível em: <http://www.academia.edu/1835406/Sartre_and_the_Language_of_Literature>. Acesso em: 7 abr. 2014.
- HYLAND, J. Sartre, literature, and the forms of knowledge. *Journal of aesthetic education*, Champaign, v.12, n.4, p.61-71. 1978. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3331835?sid=21104955624711&uid=3737664&uid=2&uid=4>>. Acesso em: 28 mar. 2014.
- IRELAND, J. Sartre’s last chance or what is unfinished literature? *The Romanic Review*, New York, v.85, n.3, p. 419-436, 1994. Disponível em: <<https://www.questia.com/library/journal/1G1-16921197/sartre-s-last-chance-or-what-is-unfinished-literature>>. Acesso em: 29 out. 2014.
- ISÈRE, J. Ambigüité de l’esthétique de Sartre. *The French Review*, Carbondale, v.21, n.5, p.357-360, 1948. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/381405?sid=21104955624711&uid=4&uid=3737664&uid=2>>. Acesso em: 12 out. 2014.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000.
- JUNOD, S.; PREISIG, F.; TINGUELY, F. Le problème de l’engagement au seuil de la modernité. *MLN*, Baltimore, v.120, n.1, p.S8-S14, 2005. Supplément. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/mln/summary/v120/120.1ajunod01.html>>. Acesso em: 4 mar. 2014.
- KLEIN, R. Negativity and literature. *Sans papier*, Ithaca, 2007. Disponível em: <http://as.cornell.edu/departments/french-t/files/sanspapier/RKlein_sanspapier_November07.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2014.

- KNEE, P. Sartre et les arts. *Laval théologique et philosophique*, Quebec, v.38, n.3, p.326-327, 1982. Disponível em: <<http://philpapers.org/rec/KNESEL>>. Acesso em: 2 set. 2014.
- LANGONE, H. Literatura e mudança: teoria e sociedade na segunda metade do século XX. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v.13, n.2, p.86-97, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2008v13n2p86/8826>>. Acesso em: 18 ago. 2014.
- LÉARD, J. Littérature et idéologie. *Voix et images*, Montreal, v.2, n.1, p.92-98, 1976. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/vi/1976/v2/n1/200023ar.html?vue=resume>>. Acesso em: 30 set. 2014.
- LEBRUN, G. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- LEHNER, F. *Les chemins de la liberté* by Jean-Paul Sartre. *Books Abroad*, Norman, v.21, n.2, p.180, 1947.
- LIMA, L. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LINHARES FILHO, J. “Literatura e liberdade”. *Revista de Letras*, Fortaleza, v.7, n.1, p.39-42, 1984. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3333>>. Acesso em: 5 set. 2014.
- LOUETTE, J.-F. Sartre anarchiste, ou démocrate en prose? *Revue d’histoire littéraire de la France*, Paris, v.106, n.2, p.285-306, avril-juin 2006. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2006-2-p-285.htm>>. Acesso em: 17 maio 2014.
- MAGALHÃES, A. Partilhas do saber: diálogos entre filosofia e literatura. *Revista Páginas de Filosofia*, São Paulo, v.1, n.2, p.47-59, jul./dez. 2009. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/PF/article/viewFile/1479/1565>>. Acesso em: 14 abr. 2014.
- MAGNAN, H.; DRELL, R. ... Said Jean Paul-Sartre. *Yale French Studies*, New Haven, n.16, p.3-7, 1955. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2929141?sid=21104955624711&uid=3737664&uid=4&uid=2>>. Acesso em: 20 jun. 2014.
- MATTÉI, J.-F. Camus et Sartre: de l’assentiment au ressentiment. *Cités*, Paris, n.22, p.67-71, 2005. Disponível em: <http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=CITE_022_0067>. Acesso em: 22 fev. 2014.
- MILAT, C. Sartre et Robbe-Grillet, ou les chemins de l’écriture. *Revue d’histoire littéraire de la France*, Paris, v.102, p.83-96, 2002. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2002-1-p-83.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2014.
- MONTESQUIEU. *Pensées*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1991.
- MORETTO, F. L. M. Reflexões sobre o romance francês do século XX. *Lettres françaises*, Araraquara, n.7, p.15-26, 2006. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2011/1640>>. Acesso em: 12 mar. 2014.
- NELSON, C.; GROSSBERG, L. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- NORDMEYER, H. An existentialist approach to literature. *The Modern Language Journal*, Malden, v.33, n.8, p.583-593, 1949. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-4781.1949.tb04889.x/abstract>>. Acesso em: 16 ago. 2014.

NOVAES, C. C. Literatura e ideologia: revolução em derrocada. *Sitientibus*, Feira de Santana, n.13, p.69-80, jul./dez. 1995. Disponível em:
<http://www2.uefs.br/sitientibus/pdf/13/literatura_e_ideologia_revolucao_em_derrocada.pdf>
. Acesso em: 11 jul. 2014.

ONUÑO, T. Le rôle de la littérature dans le développement de la nation. *UJAH: Unizik Journal of Arts and Humanities*, Awka, v.13, n.1, p.205-216, 2012. Disponível em:
<<http://www.ajol.info/index.php/ujah/article/view/83237>>. Acesso em: 21 jul. 2014.

PAIVA, F. J. D. Considerações sobre As palavras de Sartre. *Vivência*, Natal, n.30, p.35-41, 2006. Disponível em:
<http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/30/PDF%20para%20INTERNET_30/1_DOSSI%20C3%8A_filosofia%20e%20literatura/CAP_2_FRANCISCO%20J%20C3%9ANIOR%20DA%20MASCENO%20PAIVA.pdf>. Acesso em: 19 set. 2014.

PELLEJERO, E. De Sartre a Deleuze: onde é que pára o compromisso literário? p.67-85, Apr. 17, 2014. In: SCRIBD. San Francisco, c2014. Disponível em:
<<http://pt.scribd.com/doc/218807723/Eduardo-Pellejero-De-Sartre-a-Deleuze-In-Fora-da-filosofia-pdf#scribd>>. Acesso em: 1 ago. 2014.

PERRONE-MOISÉS, L. *Flores da escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PHILIPPE, G. La nostalgie du style? Réflexions sur l'écriture philosophique de Jean-Paul Sartre. *Rue Descartes*, Paris, n.47, p.45-54, 2005. Disponível em:
<<http://www.ruedescartes.org/articles/2005-1-la-nostalgie-du-style-reflexions-sur-l-ecriture-philosophique-de-jean-paul-sartre/>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

PINGAUD, B. (Org.). *Sartre hoje*. São Paulo: Documentos, 1968.

PRINCE, G. Le comique dans l'œuvre romanesque de Sartre. *PMLA*, New York, v.87, n.2, p.295-303, 1972. Disponível em:
<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/460884?sid=21104955624711&uid=2&uid=3737664&uid=4>>. Acesso em: 8 fev. 2014.

PROCHASSON, C. Jalons pour une histoire du "non-engagement". *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, Paris, n.60, p.102-111, 1998. Disponível em:
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1998_num_60_1_2761>. Acesso em: 15 maio 2014.

PUCCIANI, O. An interview with Jean-Paul Sartre. *The Tulane drama review*, Cambridge, v.5, n.3, p.12-18, 1961. Disponível em:
<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1124659?sid=21104955624711&uid=4&uid=3737664&uid=2>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

RANCIÈRE, J. The politics of literature. *SubStance*, Madison, v.33, n.1, p.10-24, 2004. Disponível em:
<<https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/substance/v033/33.1ranciere01.html>>. Acesso em: 14 ago. 2014.

RAU, C. The aesthetic views of Jean-Paul Sartre. *The journal of aesthetics and art criticism*, Hoboken, v.9, n.2, p.139-147, dez. 1950. Disponível em:
<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/426334?sid=21104955624711&uid=3737664&uid=4&uid=2>>. Acesso em: 2 maio 2014.

RUFINONI, P. Liberdade dramática: ética e literatura na escrita de Sartre. *Kriterion*, Belo Horizonte, n.117, p.201-218, 2008. Disponível em:
<<http://www.scielo.br/pdf/kr/v49n117/a1249117.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

SANTOS, T. Uma análise da relação escritor-leitor a partir da aceitação de Jean-Paul Sartre. *Sapere aude*, Belo Horizonte, v.2, n.3, p.227-229, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/3617/4119>>. Acesso em: 17 jun. 2014.

SARTRE, J.-P. *Diário de uma guerra estranha*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Questão de método*. 3.ed. Trad. Bento Prado Júnior. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

SILVA, A. A. Literatura e filosofia: entre as razões do sentimento e os prazeres da inteligência. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.23, n.66, p.327-334, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142009000200023&script=sci_arttext>. Acesso em: 4 mar. 2014.

SILVA, D. História cultural, literatura e subjetividade: a realidade como construção dos sentidos. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. 25., 2009. Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: ANPUH, 2009. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1080.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2014.

SOUZA, P. Sartre, “el comprometido”. *Umbral: Revista de Educación, Cultura y Sociedad*, Lambayeque, año 4, n.7, p.74-76, dic. 2004. Disponível em: <http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualdata/publicaciones/umbral/v05_n08/a12.pdf>. Acesso em: 12 set. 2014.

SOUZA, T. A presença da história no “primeiro” Sartre: Roquentin e a náusea frente a ilusão da aventura heroica. *Princípios*, Natal, v.16, n.26, p.87-105, 2009. Disponível em: <<http://issuu.com/principios/docs/principios26>>. Acesso em: 7 jan. 2014.

_____. Ética e estética no pensamento de Sartre. *Revista Estudos Filosóficos*, São João Del Rei, n.4, p.84-96, 2010. Disponível em: <<http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art5-rev4.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2014.

ŠPERKOVÁ, P. Mauriac et Sartre, la liberté des personnages. *Revue électronique internationale*, Lyon, avril 2008. Disponível em: <http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_Presov_PSperkova.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2014.

SUTTANA, R. O objeto da teoria da literatura. *Letras & Letras*, Uberlândia, v.23, n.2, p.213-228, 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/viewFile/25322/14090>>. Acesso em: 9 jul. 2014.

SWARTZ, D.; ZOLBERG, V. Sartre for the twenty-first century? *Theory and Society*, Dordrecht, v.36, n.3, p.215-222, 2007. Disponível em: <<http://www.bu.edu/av/core/swartz/sartre-for-the-twenty-first-century.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2014.

TACCA, O. A personagem no romance moderno. *Letras*, Curitiba, v.25, p.293-299, 1976. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/19554/12778>>. Acesso em: 19 ago. 2014.

TOLEDO, D. O. (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. 4.ed. Porto Alegre: Globo, 1983.

TOMÈS, A. “Petit lexique sartrien”. *Cités*, Paris, n.22, p.185-196, 2005. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-cites-2005-2-page-185.htm>>. Acesso em: 17 set. 2014.

VANDENDORPE, C. La lecture entre déchiffrement et automatisation. In: SAINT-JACQUES, D. (Org.). *L'acte de lecture*. Québec: Éditions Nota Bene, 1994; 1998. Disponível em: <<http://www.ruor.uottawa.ca/handle/10393/12801>>. Acesso em: 8 mar. 2014.

VASSALLO, S. Du texte philosophique au texte littéraire : d'un double sujet de l'énonciation chez Sartre. *Rue Descartes*, Paris, n.47, p.19-30, 2005. Disponível em: <<http://philpapers.org/rec/VASDTP-2>>. Acesso em: 16 jun. 2014.

VERCIER, B.; VIART, D. *La littérature française au présent*. 2^{ème} éd. Paris: Bordas, 2008.

VILLALBA, M. "Boa literatura": arte ou compromisso na formação do leitor cidadão? In: SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGÜÍSTICA (SILEL), 12., 2009, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: UFU, ILL, 2009. v.1. Disponível em: <http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt08_artigo_4.pdf>. Acesso em: 2 set. 2014.

WAMBIER, J. F. A liberdade em Sartre. *Emancipação*, Ponta Grossa, v.3, n.1, p.41-54, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/emancipacao/article/view/38/35>>. Acesso em: 18 jul. 2014.

WARDMAN, H. Aesthetics and humanism in Sartre. *The Modern Language Review*, Cambridge, v.82, n.2, p.327-342, 1987. Disponível em: <<http://connection.ebscohost.com/c/literary-criticism/17541462/aesthetics-humanism-sartre>>. Acesso em: 2 set. 2014.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura*. 3.ed. Trad. José Palla e Carmo. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1976.

WILL, F. Sartre and the question of character in literature. *PMLA*, New York, v.76, n.4, p.455-460, 1961. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/460630?sid=21104955624711&uid=3737664&uid=4&uid=2>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

WINOCK, M. Sartre s'est-il toujours trompé ? *L'Histoire*, Noailles, n.295, 2005. Disponível em: <<http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/0203-Winock-FR-5.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2014.

WOLIN, R. Jürgen Habermas on the legacy of Jean-Paul Sartre. *Political theory*, Thousand Oaks, v.20, n.3, p.496-501, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/192189?sid=21104955624711&uid=4&uid=2&uid=3737664>>. Acesso em: 19 abr. 2014.

WORMSER, G. Éthique et violence dans les Cahiers pour une morale. *Cités*, Paris, n.22, p.73-88, 2005. Disponível em: <<http://philpapers.org/rec/WORTEV>>. Acesso em: 29 dez. 2014.

ŽIŽEK, S. (Org.). *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 2 de março de 2015

Thiago Henrique de C. Abrahão

Thiago Henrique de Camargo Abrahão