



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Thiago Henrique de Camargo Abrahão

Liberdade e literatura: percursos que se cruzam
em *Les chemins de la liberté*, de Jean-Paul Sartre

São José do Rio Preto

2019

Thiago Henrique de Camargo Abrahão

Liberdade e literatura: percursos que se cruzam
em *Les chemins de la liberté*, de Jean-Paul Sartre

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor 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.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto

2019

A159I	Abrahão, Thiago Henrique de Camargo Liberdade e literatura : percursos que se cruzam em Les chemins de la liberté, de Jean-Paul Sartre / Thiago Henrique de Camargo Abrahão. -- São José do Rio Preto, 2019 333 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto Orientador: Arnaldo Franco Junior 1. Liberdade. 2. Literatura francesa. 3. Século XX. 4. Jean-Paul Sartre. 5. Les chemins de la liberté. I. Título.
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Thiago Henrique de Camargo Abrahão

Liberdade e literatura: percursos que se cruzam
em *Les chemins de la liberté*, de Jean-Paul Sartre

Tese apresentada como parte dos requisitos
para obtenção do título de Doutor 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.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

Comissão Examinadora

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

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

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim
UNESP/IBILCE - São José do Rio Preto

Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
UEM - Maringá

Prof. Dr. Edison Bariani Junior
FACITA - Itápolis

São José do Rio Preto

8 de março de 2019

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001*, à qual agradeço.

Ao orientador deste estudo, o professor Arnaldo Franco Junior, registro meu agradecimento por todo o auxílio dado desde a Iniciação Científica.

Agradeço, igualmente, aos professores Márcio Scheel e Pablo Simpson Kilzer Amorim, membros das bancas de qualificação e de defesa, bem como aos professores Márcio Roberto do Prado e Edison Bariani Junior, membros da banca de defesa. Estendo meus agradecimentos aos professores Fábio Lucas Pierini, Maria Cláudia Rodrigues Alves e Marlí Tereza Furtado, suplentes da banca de defesa. A todos, meu agradecimento pelas críticas e sugestões.

Agradeço, de igual modo, à biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, em particular a Luciane Passoni, cujo trabalho dedicado foi fundamental para a revisão bibliográfica e normalização desta tese.

Agradeço, por fim, a Elaine, sem a necessidade de explicações.

RESUMO

Ao longo da primeira metade do século XX, a humanidade assistiu à derrocada traumática da razão. Muitas das utopias modernas, pautadas nos ideais de progresso técnico e tecnológico, resultaram em reais distopias com a ascensão, na Europa e em outros continentes, de regimes ideológicos totalitários. Aos poucos, o desvanecimento dos últimos resquícios de uma *belle époque* deu espaço a uma crise moral que perturbou as fronteiras da liberdade — e os limites da arte, o que levou artistas e intelectuais, dentre os quais Jean-Paul Sartre (1905–1980), a repensarem o seu papel na sociedade. Na produção romanesca de Sartre, encontramos a trilogia *Les chemins de la liberté* (1945–1949), ao longo da qual acompanhamos os eventos da Segunda Guerra Mundial a partir da consciência de personagens que discutem a liberdade em face de sua situação no mundo. Paradigmática para a literatura engajada, a trilogia sartriana apresenta muitos dos aspectos formais defendidos por Sartre em seus textos teórico-críticos: contextualizando a narrativa ao longo da guerra, a ideia de “liberdade” se encontra nos elementos composicionais das histórias e nos dilemas das personagens, livres da onisciência narratorial — o que requisita o leitor para a criação de hipóteses a respeito do que pensam (a partir de como agem) as consciências semilúcidas que interagem no universo romanesco criado por Sartre. Notamos, pois, uma relação entre a liberdade e a literatura (e a sua recíproca influência), relação que objetivamos investigar a partir dos textos filosóficos, políticos e literários do autor, para, então, evidenciarmos como e por que o pensamento sartriano e a sua produção romanesca influenciaram e foram influenciados pela liberdade (ou, antes, por sua falta).

Palavras-chave: liberdade; teoria literária; *Les chemins de la liberté*.

RÉSUMÉ

Tout au long de la première moitié du XX^e siècle, l'humanité a témoigné la débâcle traumatique de la raison. Beaucoup d'utopies modernes, basées sur les idéaux du progrès technique et technologique, ont entraîné de véritables dystopies avec l'ascension, en Europe et ailleurs, des régimes idéologiques totalitaires. Peu à peu, la disparition des derniers restes d'une belle époque a cédé la place à une crise morale qui a perturbé les frontières de la liberté — et les limites de l'art, ce qui a conduit les artistes et les intellectuels, y compris Jean-Paul Sartre (1905–1980), à repenser leur rôle dans la société. Dans la production romanesque de Sartre, nous trouvons la trilogie Les chemins de la liberté (1945-1949), dans laquelle nous suivons les événements de la Seconde Guerre Mondiale à partir de la conscience des personnages qui discutent la liberté face à leur situation dans le monde. Paradigmatique pour la littérature engagée, la trilogie sartrienne présente plusieurs des aspects formels préconisés par Sartre dans ses textes théoriques et critiques : en contextualisant le récit pendant toute la guerre, l'idée de « liberté » se retrouve dans les éléments de composition des histoires et dans les dilemmes des personnages, libres de l'omniscience narrative — ce qui oblige le lecteur à créer des hypothèses sur ce que pensent (à partir de la façon dont agissent) les consciences semi-lucides qui interagissent dans l'univers romanesque créé par Sartre. Nous notons donc une relation entre la liberté et la littérature (et son influence réciproque), une relation que nous cherchons à étudier à partir des textes philosophiques, politiques et littéraires de l'auteur, pour montrer comment et pourquoi la pensée sartrienne et sa production romanesque ont influencé et ont été influencés par la liberté (ou plutôt par son manque).

Mots-clés : liberté ; théorie littéraire ; Les chemins de la liberté.

ABSTRACT

Throughout the first half of the twentieth century, humanity witnessed the traumatic overthrow of reason. Many of the modern utopias, based on the ideals of technical and technological progress, have resulted in real dystopias with the rise, in Europe and elsewhere, of totalitarian ideological regimes. Gradually, the fading of the last remnants of a belle époque gave way to a moral crisis that disturbed the frontiers of freedom — and the limits of art, prompting artists and intellectuals, including Jean-Paul Sartre (1905–1980), to rethink their role in society. In Sartre’s romanesque production we find the trilogy Les chemins de la liberté (1945-1949), along which we follow the events of World War II from the consciousness of characters who discuss freedom in the face of their situation in the world. Paradigmatic for engaged literature, Sartre’s trilogy presents many of the formal aspects defended by the author in his theoretical-critical texts: contextualizing the narrative throughout the war, the idea of “freedom” is found in the compositional elements of the stories and in the dilemmas of the characters, free of narrative omniscience — which requires the reader to create hypotheses about what they think (from how they act) the semilucidal consciousnesses that interact in the romanesque universe created by Sartre. We therefore note a relation between freedom and literature (and its reciprocal influence), a relation that we aim to investigate from the philosophical, political and literary texts of the author, and then to show how and why Sartre’s thought and his production influenced and were influenced by freedom (or, rather, by its absence).

Keywords: freedom; literary theory; Les chemins de la liberté.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
2	LIBERDADE	11
2.1	Do contexto: a história como fato	12
2.2	Do autor: o homem <i>temporal</i>	23
2.3	Da obra: a resposta como questão	40
2.4	Do pensamento: a existência livre	52
3	LITERATURA	71
3.1	Do escritor: a consciência situada	72
3.2	Da escrita: o verbo como práxis	100
3.3	Do leitor: a cumplicidade esclarecida	125
3.4	Da leitura: o itinerário da autonomia	140
4	<i>LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ</i>	154
4.1	Da trilogia: a historicidade responsável	155
4.2	Da situação: o absoluto no relativo	179
4.3	Do narrador: a perspectiva da ignorância	224
4.4	Da personagem: o diálogo dos monólogos	251
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	317
	REFERÊNCIAS	321

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Importante interlocutor nos debates filosóficos, políticos e literários do século XX, Jean-Paul Sartre esforçou-se para compreender a liberdade num contexto de traumas e silêncios, como o provam as suas obras filosóficas, os seus ensaios teórico-críticos sobre literatura e os seus próprios textos literários. É o caso da trilogia romanesca *Les chemins de la liberté*, ambientada antes e durante a Segunda Guerra Mundial, cujas personagens pensam e vivem as causas e as consequências do conflito numa Europa nua, tomada por regimes de exceção.

O nosso propósito, à luz da investigação do pensamento sartriano e de sua trilogia, é o de que possamos conhecer e compreender o que propõe, literariamente, o Sartre teórico e o que escreve o Sartre romancista, de modo a confirmar ou não, no *corpus*, evidência de construção técnica capaz de formalmente ampliar o escopo de significados e do alcance do conceito de “liberdade”, tema central do que o autor chamou de “narrativas de situação”, a considerarem a historicidade do autor e dos leitores. Nesse sentido, propomos a questão: em havendo, como e por que existe a relação estabelecida entre a literatura e a liberdade à luz de *Les chemins de la liberté*? Tal interrogação se justifica porque os estudos realizados sobre a liberdade nos romances sartrianos pouco investigam os aspectos propriamente literários (sobretudo o trabalho formal) do autor, malgrado o sem-número de pesquisas que, mesmo quando abordam a produção romanesca sartriana, relegam a segundo plano as questões eminentemente literárias em prol do conteúdo filosófico das obras — de igual modo relevante, mas insuficiente para lidar com textos literários.

Com isso em mente, e apresentando um sumário desta pesquisa, faremos a apresentação (no capítulo 2), pautada na liberdade, *do contexto* em que se deu a vida *do autor*, investigando como e por que a liberdade faz parte *da obra*, considerando as questões teóricas que fazem parte *do pensamento* filosófico sartriano. Do mesmo modo (a partir do capítulo 3), investigaremos as características *da literatura* de Sartre, com ênfase na ideia de “engajamento”, a fim de entender como o teórico vê a posição *do escritor* e quais são as implicações do silêncio e *da escrita*, bem como para quem escreve e o porquê da ênfase quanto à figura *do leitor*, liberdade autora *da leitura*, cuja reação acarretaria uma transformação oriunda do reconhecimento da obra como liberdade. Este caminho (no capítulo 4) nos leva aos textos *da trilogia* sartriana, cujo

significado institui a expectativa de um itinerário a ser ambientado a partir *da situação* específica do mundo na época da redação dos três livros, nos quais as instâncias *do narrador* e *da personagem* são empregadas na expressividade da liberdade em termos formais.

Quanto a Sartre, malgrado as posteriores negações de seus próprios pensamentos e de seus *parti prises*, apesar de sua renegação de muitos de seus pressupostos teóricos sobre o romance, sobre a filosofia, sobre a política, o que nos interessa, num primeiro momento, é o seu pensamento naquele instante, mesclado que estava com as exigências da história. Nesse sentido, importa trazer à tona um conjunto de ideias e de fazeres que podem contribuir para o nosso próprio momento histórico, ou, ao menos, fomentar críticas que, igualmente, se abram como novas oportunidades teóricas. Contudo, não se trata de introduzir a teoria sartriana do engajamento no leito de Procusto de nossa realidade, mas, em primeiro lugar, de entender aquela em seu próprio contexto: é dessa forma, mesmo que indireta, que poderíamos rediscutir o nosso mundo. Na discussão entre “arte pela arte” e “arte engajada”, o que está em jogo é a liberdade, seja ela defendida como valor social, seja ela defendida como valor artístico. Desse modo, esperamos reverberar a discussão para alguns aspectos que, ontem e hoje, permanecem — como a liberdade, as técnicas literárias e o fato de que a literatura é o que somos.

Se qualquer estudo lança luz sobre algum aspecto da realidade que precisa ser retirado do esquecimento (onde, por algum motivo igualmente importante, ele foi parar) ou ainda mais sublinhado, o nosso estudo orienta-se em direção à retomada da discussão sobre o engajamento literário e a liberdade. A literatura não está fora da realidade (mesmo quando tenta fugir dela) e, por isso, sempre terá de lidar com a lógica regente do seu meio a fim de manter ao menos parte de sua autonomia, de seu potencial crítico e conscientizador. Precisamos, pois, e nisso está o nosso esforço, resgatar uma problematização sobre o que queremos para nós a partir do que queremos para a arte literária em relação à liberdade.

Essa palavra, “liberdade”, algo banalizada atualmente em virtude do desinteresse em compreendê-la, suplantado pelo interesse, por vezes afoito, em praticá-la, exime a coletividade, por tal silenciamento, de entendê-la como inseparável da responsabilidade, da ideia de “autonomia”, a possibilidade de traçar os próprios valores que nortearão a existência não apenas individual, mas coletiva. Ora, a liberdade possibilita não apenas rascunhar epílogos, mas, também, esboçar prefácios. A linguagem dessa obra futura se

limitará apenas quando as páginas por se escrever forem queimadas. Antes que seja o caso, cumpre evitar que sejam acesas certas fogueiras.

2 LIBERDADE

2.1 Do contexto: a história como fato

Em 1944, ano da desocupação nazista do território francês, a revista *Lettres Françaises* publicou, na primeira página da edição de 9 de setembro, um artigo intitulado “*La république du silence*”, cuja primeira e paradoxal frase admitia que “[j]amais fomos mais livres do que sob a ocupação alemã”¹ (SARTRE, 1976a, p. 11). O seu autor, o filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905–1980), trazia para a ordem do dia a discussão sobre o que ocasionou a desordem moral do fim da chamada “*drôle de guerre*”, ou “guerra de mentira”. Essa expressão remete ao período entre o início da Segunda Guerra Mundial, com a declaração de guerra da França e do Reino Unido, no dia 3 de setembro de 1939, contra a Alemanha, até a invasão do território francês pelas forças nazistas, a partir de 10 de maio de 1940, que resultou na tomada de Paris e na submissão da França à autoridade de Adolf Hitler em meados de junho do mesmo ano.

O que isso significou política e socialmente reverberou, também, na literatura: aos poucos, o desvanecimento dos últimos resquícios de uma *belle époque* deu espaço aos estertores da civilização ocidental e de seus valores, estendendo-se como uma perturbação das fronteiras da liberdade, bem como dos limites da arte. Disso se seguiu que artistas e intelectuais, dentre os quais Sartre, passaram a repensar, com mais atenção, o seu papel na sociedade no momento em que a chaminé totalitária nazista abastecia a atmosfera europeia com a fuligem própria da queima de livros e (consequência provável) de cadáveres. Tomaram corpo, como resposta, a reflexão e a ação quanto ao resgate da importância, do sentido e das implicações da liberdade, percebida no momento de sua negação, figurando, nesse instante, a dúvida sobre o significado de ser livre num momento que não oferecia (antes, sequestrava) os meios para sê-lo.

Com a sua liberdade em suspenso, o povo francês assistiu ao xadrez político de seus líderes, os quais, na figura de Philippe Pétain, nomeado primeiro-ministro em 16 de junho de 1940, iniciaram as negociações na tentativa de selar um armistício com a Alemanha, assinando um acordo de rendição em 22 de junho. Aceitou-se, com isso, a redução drástica do efetivo militar francês e a entrega, para a Alemanha, de todos os judeus residentes na França. Não obstante, aceitou-se a divisão do território francês em

¹ “*Jamais nous n’avons été plus libres que sous l’occupation allemande*”. As traduções apresentadas neste estudo, salvo informação em contrário, são de nossa responsabilidade. As passagens por nós traduzidas serão acompanhadas por sua versão no idioma original, em nota de rodapé.

duas zonas, a saber: a “zona ocupada”, controlada pelo exército alemão, composta por regiões do norte e do oeste do país, bem como por toda a costa atlântica; e a “zona livre”, composta pelo restante do território e administrada pelo governo de Pétain a partir da cidade de Vichy, a sudeste de Paris, cujo regime foi estabelecido logo após a Assembleia Nacional votar pela extinção da Terceira República Francesa, em 10 de julho de 1940.

À sombra do domínio alemão, por óbvio o regime de Vichy ficou conhecido como “governo fantoche” — embora, como diria Hannah Arendt (2007, p. 346), não pela “ficção oficial” —, subordinando-se ao governo da zona ocupada. Ao povo francês, ser livre, nesse contexto, tornou-se um ideal, não mais um fato, levando-o a experimentar, até o dia 25 de agosto de 1944, quando se deu a liberação de Paris, a imposição de um regime contrário aos ideais defendidos desde a Revolução Francesa. Se considerarmos que “[u]ma ditadura declarada é muito menos perigosa do que uma democracia aparente” (REICH, 1988, p. 281), poderíamos pensar, tendo em mente o primeiro caso, ora discutido, se não haveria algo de aparente nos modelos democráticos atuais, em cuja sombra espreita a possibilidade sempre aberta de gerarem regimes de exceção. Importa saber, ao menos, se um povo é capaz de enfrentar e aceitar um viés diferente para compreender a sua situação histórico-política, abandonando, para tanto, a ignorância ou o conformismo, como teve de fazer a França sitiada.

O que esse cenário geopolítico estabelecido acarretou à vida e à mentalidade dos franceses foi o pano de fundo da trilogia *Les chemins de la liberté* (*Os caminhos da liberdade*)², composta por romances ambientados antes do início da Segunda Guerra Mundial (*L'âge de raison* [*A idade da razão*]); no momento da assinatura do acordo de Munique (*Le sursis* [*Sursis*]), pelo qual Neville Chamberlain, primeiro-ministro da Grã-Bretanha, Benito Mussolini, primeiro-ministro da Itália, e Édouard Daladier, primeiro-ministro da França, concordaram em entregar a Tchecoslováquia ao domínio da Alemanha — o que, como se sabe, deu início ao conflito — e; durante a guerra, com o território francês já ocupado (*La mort dans l'âme* [*Com a morte na alma*]). Nos três romances, como trataremos oportunamente, visto que “é necessário, para tomar conhecimento do pensamento de um homem, tomar conhecimento dessa parte de neblina, de bruma, em que os seus discursos são ambientados”³ (LÉVY; BARASH,

² Apesar de a trilogia romanesca sartriana já ter sido vertida para o português por Sérgio Milliet, preferimos o uso de nossas próprias traduções, apresentando as passagens citadas no idioma original, em nota de rodapé.

³ “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”.

2005, p. 146), Sartre tenciona apresentar o contexto histórico não apenas na fábula, ao traçar o panorama no qual as personagens interagem e vivenciam seus dilemas morais, mas, também, a partir dos aspectos formais das narrativas, estruturadas segundo técnicas diversas que salientam a situação de angústia dos indivíduos, o espaço tomado por uma atmosfera carregada e a percepção temporal fragmentária resultante da perda de sentido da historicidade e da identidade do povo francês.

Vê-se, pois, que a literatura sartriana, sob a égide do engajamento, tencionou estabelecer a discussão de seu momento histórico, ressaltando a importância da fuga da passividade de seus porta-vozes a fim de criar uma contraofensiva capaz de enfrentar os movimentos totalitários que tomavam corpo na Europa e fizeram com que ocorresse a derrocada traumática da razão — momento em que a lógica ocidental, nascida nos braços de Aristóteles, culminou no inominável. Não obstante, tratando-se de um período conturbado que a França, ainda hoje, não digere bem — dado o caráter ambíguo dos acontecimentos e dos comportamentos de muitos de seus atores, como o próprio Sartre —, é ocioso dizer que a tomada de Paris não fez com que todos agissem e reagissem da mesma maneira.

Por um lado, temos a figura do colaboracionista, que Sartre, denominando de “*salaud*”, representou na figura dos habitantes de Bouville, cidade fictícia onde se passa a história narrada em romance anterior à trilogia, *La nausée* (*A náusea*), ou na figura da personagem Daniel, de *Les chemins de la liberté*, a se chamar um vencido, não um traidor — estratégia retórica que Sartre reconhecia como algo típico do colaboracionista —, alguém que, alienado por escolha, não quer saber onde e como vive, nem por qual regime é governado. Se intelectual ou artista, o *salaud*, ao ser prova da tese marxista de que a nossa história é a história da construção de nossa própria alienação, coloca-se numa situação na qual “perde o contato com a realidade, torna-se um romântico que chama ao seu alheamento do mundo — abstenção; à sua indiferença social — liberdade intelectual; à sua maneira boêmia de pensar — soberania moral” (HAUSER, 1972, p. 450). Ao confirmar que a convivência é tão ruim quanto a censura, o colaboracionista, para usar a nomenclatura proposta por Pierre Bourdieu (2003), usa o saber de forma “cínica”, importando-se com os fins (para si, positivos) e desconsiderando os meios necessários para alcançá-los.

Por outro lado, temos aqueles que usaram o saber de forma “clínica”, os quais, dito de modo simples, assumiram que o rei estava nu. Esses, os intelectuais resistentes, esclarecidos quanto aos possíveis significados da situação que vivenciavam e quanto às

consequências que essa mesma situação, tal como engendrada, produziria, passaram a lutar, por meio da palavra, contra o poder estabelecido — afinal, “literatura e política são as esferas para as quais os intelectuais contemporâneos olham quando se preocupam com os fins em vez de se preocuparem com os meios”⁴ (RORTY, 1989, p. 53). Nesse particular, os intelectuais resistentes “se habituaram a pensar que escrever é um ato, e adquiriram gosto pela ação” (ARONSON, 2007, p. 94), um agir que, ao seu modo, evidenciou a necessidade do engajamento como meio, e tanto a filosofia quanto a literatura como o seu instrumento.

De maneira análoga ao que, décadas depois, foi realizado por alguns artistas brasileiros e seus cálices censurados, a França ocupada teve como porta-vozes o próprio Sartre e, sobretudo, o filósofo e escritor Albert Camus. Para aquele, que encontrou neste o exemplo de intelectual engajado que, então, veio a se tornar, a época de quietismo deveria dar lugar ao compromisso daqueles capazes de exercer, mesmo que não necessariamente com armas, um contrafluxo para barrar a corrente que os levaria, inevitavelmente, a uma submissão cada vez mais esterilizante em termos morais. Tomar consciência da própria responsabilidade passou a ser a palavra de ordem que a compreensão da liberdade fez reverberar, e a literatura, de acordo com isso, voltou-se para a relação dialética que estabelece com a sociedade — influenciando-a e sendo, por ela, influenciada —, passando a ser vista como um meio necessário, embora não suficiente (malgrado o que, inicialmente, pretendia Sartre), para lidar com a divulgação da insubmissão diante do poder nazista. Ora, “a resistência [...] mostra que o papel do homem é o de saber dizer não aos fatos mesmo quando parece que deve a eles se submeter”⁵ (SARTRE, 1976a, p. 61).

Seja com a edição de jornais clandestinos (dos quais *Combat*, editado por Camus, era o mais conhecido e influente), seja com a publicação de trabalhos artísticos (a peça *Les mouches*, de Sartre, e o romance *La peste*, de Camus, podem ser interpretados como uma crítica à ocupação), os resistentes trabalharam para que fossem mantidos o pensamento crítico, a discussão, a troca de ideias. Ao dizer “não” e agindo, seja por honestidade intelectual, seja por esperança, a resistência promoveu o debate lúcido e necessário a partir do qual a sociedade poderia tomar consciência de algo que,

⁴ “literature and politics are the spheres to which contemporary intellectuals look when they worry about ends rather than about means.”

⁵ “la résistance [...] montre que le rôle de l’homme est de savoir dire non aux faits même lorsqu’il semble qu’on doive s’y soumettre”.

em momentos de calma histórica, não é percebido em razão de ser visto como algo resolvido, a saber, o que é ser livre.

Com a liberdade problematizada, tornou-se evidente, como consequência, a responsabilidade pelas ações, pelas palavras, e, de igual modo, pelas omissões, pelo silêncio dos indivíduos. Ante uma “força reacionária” manifestada “sob a forma geral de *medo da responsabilidade e medo da liberdade*” (REICH, 1988, p. 311; grifos do autor), restou ao homem europeu, particularmente o francês, descobrir que ser responsável, ainda que desagrade (como sempre desagradará) pelo encargo *a posteriori*, é, segundo Sartre, “o desvendamento de nossa liberdade”⁶ (SARTRE, 1976a, p. 13), posto que não é possível pensar uma sem considerar a outra. Com efeito, “pedia-se à literatura um testemunho, ao escritor, um exemplo”⁷ (BOISDEFFRE, 1963, p. 9), e o que se viu no campo das artes (e da literatura, particularmente) foi o fortalecimento de uma posição engajada, o que, para Sartre, não significaria apenas a inclusão de aspectos políticos em sua produção literária (cujas peças de teatro e narrativas romanescas dão prova), mas, mais fundamentalmente, a divulgação e a discussão do fato de que não se muda o futuro sem enfrentar o presente, e não se confronta o presente sem compreender o passado, pois existir é estar necessariamente engajado na história, pertencendo a uma coletividade, agindo segundo aquilo que somos e sendo segundo a reação que os outros produzem em nós.

Com a igualdade também problematizada, sob os auspícios de um estado de exceção, a resistência francesa discutiu a democracia, a voz calada do povo francês, transformado numa massa sem face, pois “a resistência foi uma democracia verdadeira: para o soldado e para o chefe, o mesmo perigo, a mesma responsabilidade, a mesma absoluta liberdade na disciplina”⁸ (SARTRE, 1976a, p. 14). Diante das fileiras de homens coisificados a esperarem o próximo trem que os levaria para o seu destino final, diante das cidades tomadas por tropas estrangeiras que, pelos seus métodos de extermínio e de subordinação, não sabiam diferenciar a ficção da realidade, ser igual significou viver sob o sarcasmo de um estado cujo *modus operandi* rebaixava tudo, inclusive, e sobretudo, a dignidade humana, de forma que “o que choca não é a

⁶ “le dévoilement même de notre liberté”.

⁷ “[o]n demandait à la littérature un témoignage, à l’écrivain un exemple”.

⁸ “la Résistance fut une démocratie véritable : pour le soldat comme pour le chef, même danger, même responsabilité, même absolue liberté dans la discipline”.

monstruosidade disso, mas sua existência como fato”⁹ (ADORNO *apud* LUKÁCS, 1963, p. 77).

Com, enfim, a fraternidade problematizada, “era necessário aí ver o nosso espaço, o nosso destino, a fonte profunda de nossa realidade de homem; a cada segundo, nós vivíamos na sua plenitude o sentido desta pequena e banal frase: ‘Todos os homens são mortais’”¹⁰ (SARTRE, 1976a, p. 12), frase que, por sua verdade próxima, escondida em cada esquina ou em cada estação de trem, assombrava a vida por sua realidade inquestionável. Livre pela coação, igual pelo escárnio, fraterna pelo futuro, a França vivenciou a emergência do despertar de um sono que, como muitos romances pré-guerra comprovam com o seu alheamento, fez com que garantisse os seus próprios pesadelos. A literatura, assim, embora não possua o mesmo poder de convencimento dos canhões, permitiu que, ao menos, fosse possível se contrapor à força contrária do silêncio, fenômeno que, em regimes de exceção (como, aliás, na ditadura civil-militar brasileira), fomentam não apenas a redução da liberdade dos indivíduos, mas tencionam, explícita ou implicitamente, eliminar a possibilidade de lutar por ela.

A perda da identidade, a despersonalização e a consequente objetificação subtraem a capacidade de o ser humano, de modo que lutar pela liberdade pressupõe assumir o protagonismo num tablado que quer admitir apenas coadjuvantes (ou, pior, tão somente elementos cenográficos); assumir, em outras palavras, o significado mais essencial do que é existir, quando, então, é possível pensar em (e de fato) ser livre — lembrando-se, aliás, que quem não pensa é pensado. Disso se segue que “[e]m geral, todos os intelectuais que são suspeitos de se sacrificar a uma visão determinista do homem estarão distanciados do panteão existencialista”¹¹ (DEGUY, 2010, p. 49), o qual tomou corpo com a guerra e pautou o seu pensamento na ideia de que o nada, que é o homem, se faz e se significa quando se volta, livre e sem desculpas, para o ser, ou seja, para a realidade em que vive, admitindo-a como único meio de fazê-la algo mais do que uma existência nula porque apática.

A literatura sartriana, com base nessa intenção, exige que a comunicação seja feita entre consciências lúcidas e livres, mesmo porque “para falar com homens é necessário já ser um homem”¹² (SARTRE, 1964b, p. 42). O que *Les chemins de la*

⁹ “What shocks is not the monstrosity of it, but its matter-of-factness”.

¹⁰ “il fallait y voir notre lot, notre destin, la source profonde de notre réalité d’homme ; à chaque seconde nous vivions dans sa plénitude le sens de cette petite phrase banale : « Tous les hommes sont mortels »”.

¹¹ “En général, tous les intellectuels qui sont suspects de sacrifier à une vision déterministe de l’homme seront écartés du Pantheon existencialiste”.

¹² “[p]our s’adresser à des hommes, il faut être déjà tout un homme”.

liberté nos mostra, nesse sentido, é a aglutinação paulatina das pessoas, as quais estão, num primeiro momento, individualizadas, e, enquanto consciências fechadas, pensam apenas em si mesmas no primeiro romance, adquirem senso histórico no segundo volume e, enfim, aceitam-se como coletividade no terceiro tomo. Nesse momento, as personagens são capazes de se perceberem como sujeitos da história, aptas para agir a fim de lutar contra o *statu quo* adventício imposto a elas, bem como de compreender o que significa ser livre, em que pesem a responsabilidade quanto às consequências de suas ações e a culpa inerente a elas.

Nesses termos, a literatura ajudaria na ampliação das perspectivas que a sociedade tem de si mesma, o que resultaria na percepção dos aspectos negativos, por ela passivamente aceitos, e na possibilidade de imaginar e buscar algo que não seja a submissão tácita das consciências. A propósito, se seguirmos o raciocínio de Arendt (2007, p. 399) a respeito da propaganda totalitária soviética, poderíamos dizer que a afirmação “o melhor dos mundos caracteriza-se por uma sociedade sem liberdade” é falsa apenas enquanto a humanidade não puder (e quiser) destruir todas as sociedades livres. Essas consciências culpadas (porque, de algum modo, responsáveis) percebem, pois, que as suas liberdades deixaram de ser um direito para se tornarem um dever a ser admitido: “é a partir do dia em que se pode conceber outro estado de coisas que uma nova luz ilumina as nossas penas e os nossos sofrimentos e *decidimos* que são insuportáveis”¹³ (SARTRE, 1943, p. 479; grifo do autor).

O protagonista Mathieu Delarue, por exemplo, vivencia, ao longo dos romances da trilogia, dilemas morais que o conduzem para a tomada das iniciativas necessárias capazes de negar a passividade que, ao longo das narrativas, descobriu ser o maior problema da situação em que se encontrava. Além disso, é levado a perceber a sua vida como histórica, contextualizada, parte de um todo, capacitando-o, por conseguinte, a compreender melhor o presente, vê-lo como resultado do passado e como causa do futuro. Num contexto em que “era de certa forma mais fácil aceitar proposições patentemente absurdas do que as antigas verdades que haviam virado banalidades, exatamente porque não se esperava que ninguém levasse a sério os absurdos” (ARENDT, 2007, p. 384), ao povo francês e às personagens sartrianas a guerra se mostrou uma experiência existencial, o substrato a partir do qual foi necessário repensar valores (como a liberdade) e atitudes (como o engajamento), redescobrir o significado

¹³ “*c’est à partir du jour où l’on peut concevoir un autre état de choses qu’une lumière neuve tombe sur nos peines et sur nos souffrances et que nous décidons qu’elles sont insupportables*”.

do que é existir e, não obstante, do que é coexistir. Trata-se de transformações que “são primeiramente mudanças no comportamento humano, na atitude ideológica; apenas por essa via elas podem afetar a literatura”¹⁴ (LUKÁCS, 1963, p. 81). Ou a filosofia, como o pensamento de Sartre o comprova ao se embasar, como veremos, na liberdade.

Não por acaso, finda a Segunda Guerra Mundial, a corrente filosófica existencialista mostrou-se adequada enquanto linguagem capaz de traduzir e interpretar as incertezas que abatiam uma Europa concreta e abstratamente destruída, fornecendo um pensamento que, antes de possuir um teor pessimista oriundo de um fatalismo passivo, permitiu um otimismo responsável, dado que investia no homem, e apenas nele, a possibilidade de encontrar respostas para os seus impasses. As obras de Sartre, nesse sentido, destacaram “os traços da problematicidade radical do homem, sublinhando [...] a ambiguidade do próprio bem, que se confunde com o seu contrário” (ABBAGNANO, 1978, p. 183), num momento que precisou lidar com a derrocada do otimismo em relação ao “sujeito moderno”, concebido no século XVII como alguém cuja identidade é imutável e cuja racionalidade nunca poderia (ou deveria) resultar, dentre outras catástrofes, na criação de cogumelos nucleares.

Num momento “cuja civilização corre o perigo de ser destruída pelos meios da civilização” (NIETZSCHE, 2000, p. 272), entende-se porque as palavras-chave do pensamento existencialista — como “liberdade”, “angústia”, “desespero”, “náusea” e “inquietação” — serviram como vocabulário para explicar a problemática em que se encontrava o mundo, quando, enfim, se tornou flagrante o que há de obscuro no fato de que criamos todas as condições de nossa existência, assim como todas as condições (imagináveis e inimagináveis) da desumanidade, visto que, ainda hoje, “nossos pensamentos e ações, no que diz respeito à coexistência social, estão quase no mesmo nível de desenvolvimento que o pensamento e comportamento dos medievais” (ELIAS, 2008, p. 28). Do que se segue, ficou cada vez mais difícil deixar de entender que o mundo, sendo causa e consequência do homem, é obra nossa. Difícil, mas não impossível, como sabem aqueles que, sem querer ou conscientemente, se esquecem de que são responsáveis pelos efeitos (emancipadores ou alienadores) de suas ações, de seus pensamentos ou, no caso dos escritores, de seus livros.

Para Sartre, a ligação entre o seu pensamento filosófico existencialista e a sua obra literária funda-se na ideia de que, seja na conceitualização, seja na representação

¹⁴ “these changes are primarily changes in human behavior, in ideological attitude; only by this route can they affect literature.”

de suas ideias, o ato de escrever é sempre propositado e, em sentido lato, político. A opção pelo engajamento literário evidenciou-se, portanto, como uma espécie de contrapropaganda a partir da qual seria possível reverter o quadro de desconhecimento ou de convivência responsável pela passividade que assolava o continente europeu, confiando-se na capacidade do fazer literário “de fazer aparecer a contradição que jaz no coração das representações instituídas” (DENIS, 2002, p. 278), aptidão esta que a literatura engajada, com os seus bônus e seus ônus, tencionou buscar, seja nos romances, seja nas peças teatrais, lançando luz a situações preñes de dilemas para os quais as personagens, mesmo que resistam no início, precisam encontrar uma solução.

Considerando-se, porém, a infinidade de variáveis que compõem a equação, por vezes irracional, que é a existência humana, qualquer esforço teórico ou artístico que tencione tornar o mundo e os indivíduos menos paradoxais, menos ambíguos, menos contraditórios e menos complexos é reducionista e, no mínimo, não se mostra coerente com a realidade, pois, no século XX, pela primeira vez na história, o homem se tornou realmente “‘problemático’ para si mesmo. Se assim for, seria absolutamente natural que a literatura deveria ser colocada como um tipo novo e extremo de problema”¹⁵ (ARTINIAN, 1972, p. 39). A par disso, os romances de Sartre — e, também, os de Camus — permitem que entremos em contato com o desamparo transcendental de que fala Georg Lukács (2000), situação em que indivíduos problemáticos se perguntam pelo sentido do mundo num mundo que, em última análise, perdeu o sentido. Alavancadas por crises políticas, econômicas, sociais e morais, muitas das utopias modernas, pautadas nos ideais de progresso técnico e tecnológico, resultaram em reais distopias, e as personagens sartrianas, num meio ficcional com características análogas, descobrem, ao terem consciência de si mesmas enquanto seres livres, que estão comprometidas, mesmo que não queiram, não apenas com os seus problemas, mas com os problemas que os outros, também problemas, adicionam em suas vidas.

Desse modo, o século XX, uma época que “de bom grado, tratou os corpos como coisas, [...] em que os homens foram reduzidos a zeros, ou a resíduos, ou a produtos”¹⁶ (LÉVY, 2000, p. 267), teve de lidar não apenas com as ameaças e com os rumores do terror, mas com fatos e Estados alicerçados sobre a mentalidade própria daqueles que não se satisfazem apenas em silenciar, mas que buscam, sobretudo, destruir a razão de

¹⁵ “[t]his is supposed to be the century when man has become for the first time fully and thoroughly ‘problematic’ to himself. If so, it would only seem natural that literature should be posed as a new and extreme kind of problem for literary men”.

¹⁶ “qui a si volontiers traité les corps comme des choses, face au siècle d’Auschwitz et du Goulag qui est tout de même le siècle où l’on a réduit les hommes à de zéros, ou des déchets, ou des produits”.

ser de algo ou de alguém — como, infelizmente, testemunham aqueles que sobreviveram, ainda que não tenham “tocado o fundo”, pois “[o]s que tocaram, e que viram a face das Górgonas, não voltaram, ou voltaram sem palavras” (LEVI *apud* HOBBSAWM, 2003, p. 10). Se hoje, com as ameaças e as ações de grupos extremistas, dentre outros tão ou mais graves problemas, é possível à geração atual entender, mesmo que vagamente, o que é viver à sombra do terror, podemos imaginar o que isso significou num contexto no qual o extremismo e a exceção eram aparelhados e operados pelo Estado.

A primeira metade do século anterior nos mostra e nos ensina que a erva daninha do totalitarismo, para florescer, necessita, além de baixa incidência da iluminação da razão, que haja o isolamento das pessoas e o esvaziamento do espaço público (campo próprio da ação política, como nos ensina Arendt [2007]), frutos de um individualismo exacerbado que, perigosamente, vemos hoje, num mundo pouco dado à reflexão e ao pensamento crítico. Na trilogia sartriana, a partir de *Le sursis*, acompanhamos exatamente a descoberta da importância da organização coletiva para o fomento de um pensamento crítico e emancipador. Embora, atualmente, seja despendido todo um esforço para que tais estados de exceção sejam impedidos de tomarem força — veja-se a série de sanções impostas à Coreia do Norte por causa de seus últimos testes balísticos e atômicos —, não é (e nunca deveria ser) demais lembrar que as ideias que os embasam ainda continuam radioativas — e, para alguns, fazem sentido, afinal “os regimes totalitários criam um mundo demente que funciona” (ARENDT, 2007, p. 509) —, de modo que determinadas discussões, como a de que aqui tratamos a respeito da liberdade na literatura e da literatura na liberdade, não deveriam ser tomadas como assunto resolvido, mas como questões sempre em pauta, único meio que nos pode garantir que as bestas do totalitarismo, mesmo que eternamente no cio, não consigam procriar.

A seguir as expressões de Milton Santos (2003), diríamos que, diante dos horrores e das contradições que possibilitam estruturar o mundo como “perversidade”, a iniciativa do intelectual deve se pautar na busca não da fábula de uma utopia, mas no encontro dos caminhos possíveis que nos levem ao mundo como “pode ser”, estando, nisso, implícita a necessidade de nosso comprometimento e de nossa responsabilidade diante do que será, acreditando-se no homem, em suas “declarações de consciência” (BENTLEY, 1969, p. 169), apesar de tudo. Numa época em que a perda de referenciais nos leva ao cinismo, à indiferença, quando, ontem ou hoje, “perdemos todos os nossos direitos, a começar pelo de falar; [...] em todos os lugares [...] encontrávamos esse rosto

imundo e sem graça que os nossos opressores queriam dar de nós mesmos”¹⁷ (SARTRE, 1976a, p. 11), o trabalho intelectual de Sartre serve-nos para evidenciar em que medida foi (e sempre será) importante assumir o livre compromisso de uma identificação crítica com o contexto histórico (e, em grande medida, histórico e afeito à sociopatia) em que nos é exigido viver.

¹⁷ “*Nous avons perdu tous nos droits et d’abord celui de parler ; [...] partout [...] nous retrouvions cet immonde et fade visage que nos oppresseurs voulaient nous donner de nous-mêmes*”.

2.2 Do autor: o homem *temporal*

A vida de Jean-Paul Sartre foi marcada pelo (e marcou o) século XX. Nascido em 21 de junho de 1905, na cidade de Paris, onde faleceu em 15 de abril de 1980, o escritor francês vivenciou a “era dos extremos”, como, em livro homônimo, Eric Hobsbawm (2003) denominou o século passado, período de contrastes que colocou em xeque a consciência da humanidade e as suas certezas, antes inquestionáveis, quanto ao futuro. Nesse cenário, ao se comprometer com a sua época, Sartre não deixou de considerar a complexidade e a fragmentação do indivíduo, tanto em seu pensamento filosófico como em suas obras literárias. Apesar das variadas contradições e de suas constantes mudanças de opinião política (que críticos como o filósofo Maurice Merleau-Ponty viam, não sem razão, como uma instabilidade perigosa) ao longo de seu desenvolvimento intelectual, Sartre foi, para o seu século, alguém cuja importância (seja positiva, seja negativa) é difícil de negar.

As suas ideias, veiculadas por seus ensaios filosóficos, por seus romances ou pelos textos de variados temas e gêneros, foram capazes de afrontar a indiferença de quem reflete sobre o homem e o mundo e aceita, sem ressalvas, a ideia de que o futuro está vedado, não existindo alternativas. A sua apologia (por vezes, agressiva) da liberdade nos é apresentada como um dos aspectos que fundamentam a sua vida e a sua obra, o que se aproxima da defesa da dignidade humana numa época na qual o ser humano, como escreveu Fredric Jameson em sua tese de doutoramento sobre o autor, encontrava-se perdido em “uma sociedade sem um futuro visível, [...] em que nenhuma mudança parece possível e em que a ideia de progresso está morta”¹ (JAMESON, 1961, p. 8).

Por esses motivos, não é possível analisar o século XX sem se deparar com as intervenções (lúcidas ou precipitadas) de Sartre, cujas concordâncias e, mais recorrentemente, discordâncias contribuíram para problematizar os fatos históricos, as teorias filosóficas e, como objetivo deste estudo, as produções literárias de seu tempo. Esse momento, embora distinto da atualidade, apresenta características que o aproximam do mundo atual, no qual ainda é possível assistir às (e, esperamos, assistir as) incertezas existenciais e (a)os nossos sérios dilemas sociais e políticos — veja-se, por exemplo, a questão migratória na Europa, o esmorecimento de grupos econômicos

¹ “a society without a visible future, [...] in which no change seems possible and the idea of progress is dead”.

(como a União Europeia), a tensão geopolítica oriunda do vazamento de informações governamentais sigilosas, os embates diplomáticos no Conselho de Segurança na ONU em face das ogivas nucleares norte-coreanas e a crise de representação política e jurídica (no mundo e, sobretudo, no Brasil). Isso, pensamos, com a ajuda do pensamento de Sartre, posto que, como observa Gerd Bornheim (2002), o novo fôlego dado ao interesse pelo pensamento sartriano deve-se ao fato de que as suas ideias ainda hoje são capazes de responder às inquietações do mundo e da existência humana.

Como meio de se imiscuir nas discussões de seu tempo, o uso da linguagem foi, para Sartre, elemento fundamental. Com base em sua autobiografia *Les mots* (*As palavras*), de 1964, obra que lança luz sobre a sua formação intelectual e as origens de seu projeto literário, o escritor registra a importância que a escrita teve em sua formação: “o Universo se escalonava a meus pés e toda coisa humildemente solicitava um nome, e atribuí-lo era ao mesmo tempo criá-la e apreendê-la. Sem essa ilusão capital eu jamais teria escrito”² (SARTRE, 1964a, p. 47). Compreendeu o autor que a sua existência se justificava a partir do que escrevia — convergindo, aliás, para a ideia de que “a existência do mundo só se *justifica* como fenômeno estético” (NIETZSCHE, 1999, p. 18; grifo do autor) —, ou seja, escrever teria sido o seu modo de existir, o que vai ao encontro de seu pensamento filosófico segundo o qual o homem é o resultado daquilo que faz — como pensa, a propósito, a personagem de *La condition humaine*, de André Malraux, para quem “o homem é a soma de seus atos, do que ele *fez*, do que ele pode fazer”³ (MALRAUX, 1946, p. 185) —, ao mesmo tempo em que é, também, resultado daquilo que o mundo faz dele.

O pensamento de Sartre, as suas obras e o seu engajamento se desenvolveram à luz das pressões, por vezes urgentes, de seu meio, o que nos ajuda a entender o caráter múltiplo e, não poucas vezes, imprudente de sua biografia e de sua vasta bibliografia. A esse respeito dão provas as constantes mudanças de filiação partidária do autor, o seu trato desconfiado com o Partido Comunista Francês e a sua relação conturbada com a União Soviética, episódios pontuados por artigos, por vezes laudatórios, por vezes raivosos, a respeito dessas instituições e dos comportamentos de seus membros. Entre 1945 e 1950, por exemplo, enquanto elaborava as suas ideias sobre a literatura e em meio à redação de *Les chemins de la liberté*, Sartre se mostrou crítico quanto à ideologia comunista; contudo, na primeira metade da década de 1950, aproximou-se do Partido

² “L’Univers s’étageait à mes pieds et toute chose humblement sollicitait un nom, le lui donner c’était à la fois la créer et la prendre. Sans cette illusion capitale, je n’eusse jamais écrit”.

³ “Un homme est la somme de ses actes, de ce qu’il a fait, de ce qu’il peut faire. Rien autre.”

Comunista; não obstante, da segunda metade da mesma década até o fim da guerra da Argélia, afastou-se novamente; por fim, a partir de 1962, reaproximou-se outra vez.

Seja como for, a posição engajada de Sartre não se deu precocemente, não sendo vista senão a partir da Segunda Guerra Mundial, não antes — como, aliás, ocorreu com a maioria dos intelectuais europeus, que passaram ao largo das convulsões políticas dos anos 1930, tendo o filósofo, inclusive, morado em Berlim no ano de 1933, quando do início da ascensão de Hitler ao poder, onde estudou a filosofia de Edmund Husserl, fenomenólogo que exerceu importante influência em seu pensamento filosófico. Essa posição alheia ao mundo é representada pelo protagonista Mathieu no início da trilogia sartriana, personagem “para quem a liberdade se confunde com possibilidades vazias, com a necessidade de [...] se subtrair. [...] Assim é definida a condição do intelectual burguês, que, para ser livre, se retira para um refúgio interior”⁴ (BLANCHOT, 1949, p. 200). Como podemos notar com a leitura de seu diário *Carnets de la drôle de guerre* (*Diário de uma guerra estranha*) — iniciado a partir de sua convocação para servir como meteorologista no exército francês, mas publicado postumamente —, em que escreve, dentre outros assuntos, a respeito de seus futuros projetos e sobre o período em que foi prisioneiro dos alemães, essa experiência foi fundamental para a emergência da consciência política do autor — que, então, libertava-se daquela “falta de sentido histórico” que Friedrich Nietzsche denominou de “defeito hereditário de todos os filósofos” (NIETZSCHE, 2000, p. 16).

No Stalag XII D, situado na cidade de Tréveris, para onde foi levado em 21 de junho de 1940, aos trinta e cinco anos, Sartre (1973, p. 61) registrou que a representação de sua primeira peça teatral, *Bariona*, escrita por um prisioneiro, dirigida por um prisioneiro e atuada por prisioneiros diante de um cenário montado por eles próprios deu-lhe a possibilidade de tomar consciência da existência e a importância dos outros e de perceber, com isso, o significado prático da solidariedade e da historicidade. Vendo-se num mundo povoado de homens dos mais variados horizontes, notou a operar em si uma mudança no seu modo de compreender a realidade, sendo levado a aceitar, dentre outras, a possibilidade da derrocada de um mundo (que, posteriormente, o autor aspiraria a esclarecer) apresentado em *Le surris*:

⁴ “pour qui la liberté se confond avec des possibilités vides, le besoin de [...] se soustraire. [...] Ainsi est définie exactement la condition de l'intellectuel bourgeois qui pour être libre se retire dans un refuge intérieur”.

Um destino esmagador, que se confundia com o calor, a fadiga e o zumbido das moscas: o vagão, fechado como um forno, barricado pelo sol, pela velocidade, levava-os bruscamente para a mesma aventura. Uma explosão de luz ornava a orelha escarlate do tipógrafo; o lóbulo, dir-se-ia uma framboesa de sangue: “É com isso que se faz a guerra”, pensou Mathieu. Até então, ela lhe tinha aparecido como um emaranhado de aço retorcido, de vigas quebradas, de ferro fundido e de pedra. Agora, o sangue tremia nos raios do sol, uma claridade vermelha tinha invadido o vagão: a guerra era um destino de sangue; seria feita com o sangue desses seis homens, com o sangue que se estagnava no lóbulo de suas orelhas, com o sangue que corria, azul, sob as suas peles, com o sangue de seus lábios. Rachavam-lhes como os outros, toda a imundície saltaria para fora; os intestinos farsistas do serralheiro, que roncavam e, às vezes, soltavam um peido surdo, seriam arrastados no pó, trágicos como os de um cavalo estripado na arena⁵. (SARTRE, 2009b, p. 1104; grifo do autor)

Com isso em mente, pode-se dizer que “a guerra operou em Sartre uma decisiva conversão”⁶ (BEAUVOIR, 1963, p. 15), momento a partir do qual, de uma posição individualista e apolítica, o autor adquiriu a consciência humanista e engajada que o marcaria (e às suas obras) ao longo de sua vida, passando a atuar politicamente e a vincular as suas obras literárias, como as suas peças e a sua trilogia romanesca, aos problemas e às contradições da realidade social após ser solto, em 1941, com a ajuda de um atestado médico falsificado. Sartre passou, então, a se colocar à margem do conformismo moral próprio do individualismo burguês, considerando, com isso, que a literatura já não poderia ser entendida como algo apartado do mundo, protegida no altar sagrado da extemporaneidade.

Do imobilismo ao comprometimento, do idealismo ao engajamento do autor, “situado exatamente no centro do turbilhão da temporalidade real, o qual ele não pode simplesmente contemplar de fora, a partir da ‘*temporalité intérieure*’ do recolhimento literário” (MÉSZÁROS, 2012, p. 66), é visível, nesse sentido, a diferença de temas entre o que encontramos em seu primeiro romance, *La nausée*, escrito antes do conflito mundial e publicado em 1938, e os romances de sua trilogia, escritos e publicados na década de 1940. Se, em *La nausée*, temos uma consciência livre cuja existência individual está perenemente *sub judice*, em *Les chemins de la liberté* temos personagens que precisam se engajar para lidarem com o problema da liberdade coletiva em meio à

⁵ “Un destin écrasant qui se confondait avec la chaleur, la fatigue et le bourdonnement des mouches : le wagon, clos comme une étuve, barricadé par le soleil, par la vitesse, les emportait en cahotant vers la même aventure. Un éclat de lumière ourlait l’oreille écarlate du typo ; le lobe, on aurait dit une fraise de sang : « C’est avec ça qu’on fait la guerre », pensa Mathieu. Jusque-là, elle lui était apparue comme un enchevêtrement d’acier tordu, de poutres brisées, de fonte et de pierre. À présent, le sang tremblait dans les rayons du soleil, une clarté rousse avait envahi le wagon : la guerre c’était un destin de sang ; on la ferait avec le sang de ces six hommes, avec le sang qui stagnait dans le lobe de leurs oreilles, avec le sang qui courait bleu sous leur peau, avec le sang de leurs lèvres. On les fendrait comme des outres, toutes les ordures sauteraient au-dehors ; les intestins farceurs du serrurier, qui glougloutaient et parfois lâchaient un pet sourd, ils traîneraient dans la poussière, tragiques comme ceux du cheval éventré dans l’arène.”

⁶ “[L]a guerre avait opéré en lui [Sartre] une décisive conversion”.

história — o que faz de *La nausée* o primeiro movimento (não necessariamente consciente) de Sartre rumo ao caminho que tentará concluir em *Les chemins de la liberté*. Com efeito, findas a ocupação da França e a guerra, a preocupação com a liberdade individual perdeu espaço para a defesa da liberdade coletiva, conforme se percebe com a fundação, em 1945, da revista *Les temps modernes*, cujos colaboradores (como Merleau-Ponty, na posição de redator-chefe, e Albert Camus, como autor eventual) ajudaram a torná-la a mais influente publicação na França pelas décadas seguintes, alavancando o pensamento existencialista e sendo um grande veículo responsável pela visibilidade que rendeu a Sartre, esse “homem-século”⁷ (LÉVY, 2000, p. 504), a sua influência intelectual nos debates em aberto.

A partir de tais fatos, evidencia-se a existência de duas fases distintas e complementares pelas quais passou o autor. Como corroboram alguns estudiosos de sua obra, podemos apontar desde um posicionamento a-histórico do existencialismo até uma posição pró-história, ligada à experiência da guerra. Num primeiro momento, do qual, filosoficamente, a obra *L'être et le néant* (*O ser e o nada*), de 1943, é o exemplo mais expressivo, juntamente com outros ensaios filosóficos precedentes sobre a imaginação, Sartre parte da fenomenologia para conceber a sua compreensão da realidade humana, visto que a doutrina fundada por Husserl “respondia exatamente às suas preocupações: superar a oposição do idealismo e do realismo, afirmar ao mesmo tempo a soberania da consciência e da presença no mundo, tal como se dá a nós”⁸ (RAILLARD, 1938, p. 275). Sob a ótica literária, os contos de *Le mur* (*O muro*, 1939) e o romance *La nausée* (1938) “definem a busca de Sartre como o estudo da experiência individual no nível de grande intensidade existencial”, em que “as dimensões social e política estão quase totalmente ausentes” (MÉSZÁROS, 2012, p. 82).

Após a guerra, entretanto, ao problema da liberdade individual somam-se os problemas da coletividade e da história, aspectos teóricos que encontram mais ampla expressão no ensaio filosófico *Critique de la raison dialectique* (*Crítica da razão dialética*), de 1960, no qual teses existencialistas, como a afirmação de que o ser humano nada mais é do que o conjunto dos seus atos, são revisitadas à luz da teoria marxista. Antes de uma ruptura, essa continuidade na reflexão sartriana mostra uma atenção cada vez maior dada à valorização do homem e, como consequência imediata, à exigência da participação nos debates políticos e sociais de seu tempo. Isso caracteriza o

⁷ “homme-siècle”.

⁸ “répondait exactement à ses préoccupations : dépasser l'opposition de l'idéalisme et du réalisme, affirmer à la fois la souveraineté de la conscience et la présence du monde, tel qu'il se donne à nous”.

itinerário de Sartre até a sua morte e se coaduna com a busca de um significado autêntico e construtivo para a existência humana, embora, para tanto, ele tenha “imol[ado] o próprio gênio ao ídolo do *engagement* a todo custo, mesmo ao custo da coerência e da ponderação, [...] na obsessão da presença contínua” (BOBBIO, 1997, p. 117). Se, por um lado, o intelectual deve ser aquele que pensa e faz pensar, por outro lado, precisa fazê-lo em meio ao calor dos fatos, o que lhe exclui a possibilidade do distanciamento histórico e, por isso, leva-o a conclusões que, posteriormente, podem se mostrar precipitadas. Por esse motivo — não para desculparmos o autor, mas para tentar compreendê-lo —, o que há de contraditório em Sartre depende, em grande parte, do que havia de contraditório em seu próprio mundo.

Para além das incertezas, angústias e desesperanças naturais geradas em qualquer momento histórico convulsivo, ao “encarnar uma geração que crê na regeneração”⁹ (NOUDELMAANN, 2006, p. 46) Sartre se fez ouvir na defesa das manifestações estudantis que tomaram Paris e outras cidades francesas em maio de 1968, na crítica à política colonialista da França (sobretudo no que diz respeito à guerra de independência da Argélia), na posição combativa com a qual presidiu o Tribunal Russell (composto para julgar os crimes de guerra cometidos pelos Estados Unidos no Vietnã), na luta contra a perseguição de judeus e outras minorias, na crítica à orientação desvirtuada dos partidos comunistas francês e soviético, na condenação da política stalinista e na defesa da Revolução Cubana, dentre outros acontecimentos de alcance mundial, diante dos quais pode-se reconhecer “a vontade de encerrar o homem no homem e de submetê-lo a uma responsabilidade inteiramente autônoma” (ALBÉRÈS, 1958, p. 7).

Ao alcançar o (e se manter no) papel de “representante da França em uma função ético-política jamais ocupada até então por nenhum escritor”¹⁰ (COHEN-SOLAL, 2007, p. 6), Sartre realizou muitas viagens ao redor do mundo (inclusive visitando o Brasil, em 1960), as quais lhe permitiram ir ao encontro daqueles que faziam a história do século XX — tanto os líderes mundiais como aqueles que, mesmo não frequentando os gabinetes de governo, também a fazem. Nesse sentido, ao advogar em defesa de questões emancipatórias, seja pelo viés filosófico-político, seja a partir das esferas literária e teatral, as suas peças e os seus romances quiseram dar conta de comunicar as

⁹ “D’une certaine manière, il incarne une génération qui croit en la régénération”.

¹⁰ “il y joue le rôle d’un ambassadeur sans mandat, devenant représentant de la France dans une fonction politico-éthique jamais occupée jusqu’alors par aucun écrivain”.

contradições que as reprimem, as forças que as dominam, no esforço de “tornar explícitas as preocupações comuns de seu tempo em consonância com a desagradável adversidade histórica, em constante transformação, da humanidade” (MÉSZÁROS, 2012, p. 13).

A partir de uma permanente insurreição contra o que há de inumano na condição do homem, o que o autor tencionou foi não apenas a possibilidade de pensar os indivíduos a partir de sua situação, mas de instigá-los a fazê-lo por si mesmos. Assim, em meio aos desvarios históricos que suprimiam a tolerância, houve a busca filosófica, política, social e literária pela autonomia do homem num mundo *determinado*. A intervenção do intelectual não deveria, portanto, se dar como uma tentativa de falar pelos que, por uma série de motivos culturais, políticos e econômicos, não podiam falar, mas como um meio de apresentar aos homens as impressões digitais que estes deixam ou que podem deixar na superfície de sua própria história, sem mediações. Disso se segue que o intelectual não deveria querer ser um ídolo para a libertação dos oprimidos, impondo-lhes, de fora, o que fazer e o que pensar, mas um porta-voz capaz de, para estes, fazer ressoar o poder que têm para afirmarem a sua própria liberdade e, a partir disso, agirem sozinhos. Do contrário, a imposição adventícia de um “dever ser” contribuiria para o que Gayatri Spivak denominou de “violência epistêmica”, fenômeno que, orientado remotamente, constitui o outro, enquanto subalterno, como incapaz de falar por si mesmo, o que leva à “obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária subjetividade” (SPIVAK, 2010, p. 47).

Por esses motivos, o filósofo encarnou a figura do que Bernard-Henri Lévy (2000, p. 17) nomeou de “intelectual absoluto”¹¹, e que Pierre Bourdieu denominou de “intelectual total”: ao concentrar em si, e perigosamente, uma gama considerável de poderes sociais e políticos até então dispersos, Sartre ignorou “a fronteira invisível, mas mais ou menos intransponível, que separava [...] a prudência acadêmica e a audácia de artista, a erudição e a inspiração, o peso do conceito e a elegância da escrita” (BOURDIEU, 1996, p. 238), respondendo às necessidades do momento, mormente a violência, as guerras de descolonização, as injustiças do capitalismo e as incoerências de governos comunistas e/ou totalitários. Note-se, pois, que tais ações atestam a recusa em se pensar a filosofia como um dissertar hermético sobre assuntos pouco próximos do cotidiano, bem como de se avaliar a literatura — e *Les chemins de la liberté* é paradigmático nesse sentido — como uma manifestação artística cuja força centrípeta a

¹¹ “*intellectuel absolu*”.

faz voltar para um solipsismo petrificante a cortar os laços que a unem à fluidez da realidade.

Desse modo, Sartre personificou a figura do intelectual, que, segundo Benoît Denis (2002, p. 21), utiliza o seu conhecimento e a sua autoridade para interferir nos debates políticos e sociais, excedendo a função do simples escritor, para, assim, como esclarece Francis Wolff (1996, p. 47), “transforma[r] uma autoridade intelectual em autoridade política em nome de uma autoridade moral”. O intelectual engajado (expressão que, para Sartre, seria uma redundância), herdeiro de uma tradição iniciada, na França, por Victor Hugo — como atestam *Le dernier jour d'un condamné*, narrativa sobre a pena de morte, e “*J'accuse!*”, carta aberta sobre a polêmica do “caso Dreyfus”, escândalo político-jurídico oriundo da injusta condenação do oficial do exército Alfred Dreyfus —, confia, pois, na capacidade da literatura (ou, ao menos, da linguagem) para evidenciar (e, conseqüentemente, para agir contra) a opressão e a injustiça sociais. O intelectual defende, em público, não apenas a liberdade que possui e que lhe permite se imiscuir nas questões de seu tempo, mas, sobretudo, a liberdade de todos, único meio pelo qual o seu discurso pode, de fato, extrapolar os limites do discurso e passar, idealmente, para a ação. É o que Sartre fez entender ao escrever que “se a liberdade é reservada para alguns, precisamente aos intelectuais, é o mesmo que dizer que ela nada vale; ela não pode ter sentido a não ser que seja objeto de todos”¹² (SARTRE, 1974, p. 258).

Pensar sobre os intelectuais tornou-se palavra de ordem ao longo da história francesa, em meio à qual Julien Benda, em 1928, tentou defini-los em seu livro *La trahison des clercs* (*A traição dos intelectuais*) como “homens cuja função é a de defender os valores eternos e desinteressados, como a justiça e a razão”¹³ (BENDA, 2003, p. 5). Dos “*philosophes*” iluministas ao intelectual engajado sartriano, os “*clercs*” de Benda, com a sua influência na opinião pública, “sempre existiram, pois sempre existiu em todas as sociedades, ao lado do poder econômico e do poder político, o poder ideológico, que se exerce [...] sobre as mentes” (BOBBIO, 1997, p. 10-11). Contrário à ideia de “filosofia” como pensamento inócuo, embasado apenas em verdades eternas, e ao ideal de “arte pela arte” como manifestação estética autotélica, fechada em si mesma, Sartre vai de encontro, conseqüentemente, ao ofício neutro e passivo dos intelectuais em face das questões sociais e políticas.

¹² “si la liberté est réservée à quelques-uns, précisément à des intellectuels, autant dire qu'elle ne vaut rien ; elle ne peut avoir de sens que si elle est l'objet de tous”.

¹³ “les hommes dont la fonction est de défendre les valeurs éternelles et désintéressées, comme la justice et la raison”.

Ora, entende o filósofo francês que, sendo o homem livre e necessariamente responsável, não é possível pensar em algo como a neutralidade. Isso significa, como indica Sartre, e de acordo com os nossos próprios problemas atuais, que não é suficiente combater algo como a violência urbana ou a corrupção política com argumentos universais, apartados do mundo concreto, já que nada podem fazer a não ser servir de esteio para outros grandes calhamaços filosóficos inertes. Pelo contrário, para lidar com tais questões exige-se uma atitude concreta e diária. Isso significa que “o intelectual é talvez um tipo de contramemória, com seu próprio contradiscurso que não permitirá que a consciência desvie o olhar ou caia no sono” (SAID, 2007, p. 172), e, por essa perspectiva, o intelectual tem como seu contrário a imagem representada pelo Autodidata, personagem de *La nausée* que exemplifica os intelectuais humanistas, medíocres e inúteis, que Sartre criticara porque, aquartelados nas bibliotecas, afastam-se dos problemas de sua época.

Não é possível, portanto, pensar o intelectual como resultado de um pensamento desgarrado do mundo e voltado apenas para algo como o mundo platônico das ideias, pois o intelectual é o “produto de sociedades dilaceradas”, e “é testemunha delas porque ele interioriza esse dilaceramento”¹⁴ (SARTRE, 1972a, p. 41). Assim, ao se situar em dada conjuntura social, ao mesmo tempo em que o seu discurso engloba a discussão de ideias universais, como a liberdade, o intelectual dá voz ao que Georg Hegel (1992) chamou de “consciência infeliz”, abordando, também, a carga negativa das contrariedades que regem o mundo que deseja ajudar a modificar. Visto por esse ângulo, enquanto um dos muitos físicos responsáveis pelo que, posteriormente, possibilitaria a construção da bomba atômica, Albert Einstein seria tão somente um especialista, mas, ao escrever uma carta para o então presidente estadunidense Franklin Roosevelt em agosto de 1939, com a qual alertava sobre os perigos da energia nuclear, o físico alemão agiu como um intelectual, pois ele e outros cientistas, empenhados nos progressos da ciência, “não condenam, com efeito, o uso da bomba por constatarem defeitos técnicos, mas o fazem *em nome de um sistema de valores* [...] que toma como norma suprema a vida humana”¹⁵ (SARTRE, 1972a, p. 14; grifo nosso).

Entre a estrutura de sua obra e a dinâmica das forças políticas e sociais do contexto em que se encontra Sartre, “o fator essencial é a maneira como ele reage aos conflitos e mudanças do mundo social em que está situado” (MÉSZÁROS, 2012, p. 77),

¹⁴ “Produit de sociétés déchirées, l’intellectuel témoigne d’elles parce qu’il a intériorisé leur déchirure”.

¹⁵ “ils ne condamnent pas, en effet, l’usage de la bombe pour avoir constaté des défauts techniques mais au nom d’un système de valeurs [...] qui prend pour norme suprême la vie humaine”.

o que, nesse caso, nos autoriza a dizer que o autor francês reagiu com a afirmação do pensamento crítico como possível ação livre sobre o mundo, ainda que sob a constante e esperada ameaça de uma sensação incômoda, para o autor e para os seus interlocutores, resultante de uma atitude moral confrontadora que rejeitou resignar-se ante a angústia própria da responsabilidade que os indivíduos possuem em relação às desigualdades e injustiças. Em convergência com essa posição, assim como fez com a medalha da Legião de Honra (distinção máxima dada pelo governo francês aos seus cidadãos), que deveria receber por seu papel na resistência mas que recusou porque “não é agradável ser tratado, enquanto vivo, como um monumento público”¹⁶ (SARTRE, 1948, p. 43), Sartre também recusou, em 22 de outubro de 1964, o Prêmio Nobel de literatura, para o qual foi indicado logo após a publicação de *Les mots*. Para explicar a sua recusa, alegou não querer se transformar numa instituição, algo que suprimiria a sua liberdade como escritor; além disso, o Prêmio Nobel hierarquizaria a literatura, o que, por ser “uma ideia completamente contrária à ideia literária”, é “perfeitamente conveniente para uma sociedade burguesa que deseja integrar tudo” (BEAUVOIR, 1982, p. 350).

Esses fatos relativos à vida e à obra de Sartre, caracterizando-se pela crítica ao *statu quo* e pelo engajamento político, fazem de seu autor um “filósofo na tormenta”: ao lado de Michel Foucault, Louis Althusser, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, entre outros, Sartre fez parte de um meio intelectual composto por pensadores que se recusaram “transformar-se em servidores de uma normalização do homem, a qual, em sua versão mais experimental, não passa de uma ideologia da submissão a serviço da barbárie” (ROUDINESCO, 2007, p. 11). Por óbvio, não foram poucas as críticas a respeito das ideias e das atitudes de quem, para defender a liberdade, precisou, antes de tudo, manter-se livre das convicções — e, conseqüentemente, afeito à mudança de opinião e de orientação política. Como seria de se esperar num mundo livre, em que existem “os sartrófilos e os sartrófobos”¹⁷ (NOUDEMANN; PHILIPPE, 2005, p. 112), dentre as mais contundentes posições contrárias a Sartre citamos a alegação de que o escritor francês havia sido, não um resistente, mas um colaborador nazista, o que seria comprovado com a exibição de sua peça *Les mouches* (*As moscas*) em plena Paris ocupada, sem nenhum tipo de censura por parte do governo alemão — “quando, de fato, tudo aconteceu em perfeito acordo com o grupo de escritores da Resistência” (MÉSZÁROS, 2012, p. 19). Some-se a isso a estadia de Sartre em Berlim e a leitura das

¹⁶ “il n’est pas plaisant d’être traité de son vivant comme un monument public”.

¹⁷ “il y a les sartróphiles et les sartróphobes”.

obras do filósofo alemão Martin Heidegger (benquisto pelos nazistas e apoiador destes), quando no campo de prisioneiros, situações que deram aos seus detratores o insumo necessário para duvidarem das intenções de alguém que se dizia defensor da França e dos franceses.

Esclareça-se, contudo, que tais argumentos não se sustentam pelo simples fato de que, além da já comprovada posição individualista e a-histórica de Sartre nesse período (fato que, este sim, poderia servir como argumento para criticá-lo), quando vivia apartado das questões políticas (como, aliás, a maioria dos pensadores da época), o mero contato com um pensamento não nos autoriza dizer que, automaticamente, o aceitamos. Ademais, a polêmica, desde a Segunda Guerra Mundial, passando pela Guerra Fria, pelas lutas anti-imperialistas dos países africanos contra a colonização, pelas guerras da Coreia e do Vietnã, tornou-se o *modus operandi* de Sartre. Como se esperaria, isso lhe rendeu ataques incisivos e inimizades poderosas no âmbito político e, também, no literário. Ilustre-se isso com o caso da publicação de uma crítica frontal contra os romances de François Mauriac, eminente escritor francês, para quem Sartre se dirigiu afirmando que não se aprenderia igualdade em companhia dos imortais da Academia Francesa de Letras — resposta dada após Mauriac oferecer-se a Sartre para conseguir-lhe uma cadeira entre os “imortais” (MÉSZÁROS, 2012, p. 19-20).

Em se tratando de política, é imprescindível passar, inevitavelmente, por algumas das querelas intelectuais mais importantes do século XX, dentre as quais a que levou Sartre e Camus a romperem relações em virtude de orientações políticas conflituosas a que chegaram em 1952. Dentre os motivos da ruptura, citemos a posição de ambos quanto à questão, algo maquiavélica, sobre se a violência poderia ser justificada para fins políticos. Diferentemente do que pensava Camus a esse respeito — levando em consideração que o homem não está somente em dada situação histórica, tendo de lidar, também, com o que transcende a sua época —, Sartre passou a compreender que, para atingir os seus objetivos, o homem deveria recorrer a todos os meios necessários, incluindo-se a ação revolucionária violenta. O pensamento político sartriano alimentou, pois, uma contradição em face de sua empenhada apologia da liberdade, direcionando-se para a ideia de que “a mudança política radical é o único caminho para a criação de um mundo no qual as relações humanas morais sejam possíveis” (ARONSON, 2007, p. 192).

Assim, o que em 1944 começou com uma amizade intelectual de grande força, ampliando e promovendo intensos debates filosóficos e literários na França pós-

ocupação, terminou com a separação de ambos porque o (segundo Sartre) intelectualismo moralista de Camus, em defesa de valores supra-históricos, não aceitava que algo como o terrorismo político pudesse fazer outra coisa que não fosse criar ainda mais violência, embora a história, como salientou o filósofo argelino, esteja “acostumada com assassinos” (CAMUS, 2008, p. 217). Violentemente ou não, a ação política também passaria pelo engajamento dos escritores, o que ajudou a distanciar os dois filósofos, dado que Camus — contrariamente à perspectiva sartriana de que o engajamento é inerente à condição humana e que o intelectual deveria proporcionar os subsídios teóricos necessários para as questões políticas — não entendia como uma obrigação a participação política dos intelectuais na sociedade.

Também por questões políticas, outra desavença teve como insumo a instabilidade das opiniões de Sartre, e, como interlocutor, Merleau-Ponty, para quem as manifestações incertas e contraditórias daquele, a respeito de todas as questões político-sociais que vieram à tona (por exemplo, a favor do Partido Comunista num momento, e, noutro momento, contrário), não seriam resultado da liberdade, mas de uma irresponsabilidade de graves consequências. Quanto ao pensamento filosófico de Sartre, entendia o Partido Comunista Francês que o existencialismo foi “arauto de uma liberdade abstrata apanágio da burguesia, *partisan* de um quietismo sem envergadura coletiva e cantor da decadência logo rebatizada de ‘excrementalismo’”¹⁸ (GARUTTI, 2007, p. 3).

Malgrado as expressões deselegantes, quando nos debruçarmos sobre as linhas gerais da filosofia da existência veremos que o pensamento existencialista assume, contrariamente à crítica, posição diversa: entende a liberdade não como algo meramente abstrato, mas como característica que fundamenta ontológica e socialmente o homem, que é o que *se faz* a partir de suas *ações concretamente livres*. Entende, não obstante, a importância do engajamento na contestação de um quietismo que, exatamente, era um dos responsáveis por moldar a situação europeia da época. E entende, ainda, a importância de pensar e buscar a liberdade para todos, pois a liberdade de um indivíduo de nada adiantaria. Tais críticas, a propósito, levaram Sartre a apresentar uma conferência, em 1945, em resposta aos argumentos contrários oriundos de religiosos e de comunistas, cujo conteúdo (da resposta) foi publicado no ano seguinte sob o título de *L’existentialisme est un humanisme* (*O existencialismo é um humanismo*).

¹⁸ “*hérald d’une liberté abstraite apanage de la bourgeoisie, partisan d’un quiétisme sans envergure collective, et chantre de la décadence bientôt rebaptisé ‘excrementalisme’*”.

Em relação à liberdade, proposta pelo autor numa literatura cujo estilo romanesco, para alguns de seus críticos, é “sem graça e sem brilho”¹⁹ (BOISDEFFRE, 1963, p. 242), afirma-se que “ela permanece impotente para mudar o curso do destino: suposição trágica de uma existência que ela não é capaz de redimir”²⁰ (BOISDEFFRE, 1963, p. 242). De fato, como o próprio escritor admitia, não há livro capaz de evitar tragédias, embora não sejam os livros, como um fim em si, mas os leitores, como o meio, os verdadeiros responsáveis por transformar a realidade. Nesse sentido, o esforço literário de Sartre se dirigiu à publicação de obras, como os romances de *Les chemins de la liberté*, a partir das quais fosse possível a tomada de consciência quanto às questões que embasavam os problemas vivenciados pela humanidade, o que, como se sabe, é o primeiro passo para haver alguma mudança, para o bem ou para o mal — se se quiser que haja, mas isso já seria um problema do homem, não da literatura.

Seja como for, argumentou-se, contra a obra sartriana, que a filosofia e a literatura não seriam capazes de mudar a consciência de seus leitores — embora alguns críticos, contraditoriamente, assumam que a leitura de *Ser e tempo* (2012) bastaria para que Sartre, quando em sua estadia em Berlim, passasse a simpatizar com o nazismo radicado em Heidegger. Quanto à importância do engajamento literário, “[t]alvez Sartre pedisse da palavra uma ação excessivamente imediata, o que pode levar, com facilidade, a desautorizar a literatura” (BORNHEIM, 1971, p. 284). A esse respeito, nada podemos apresentar a não ser concordância: de fato, impor à literatura um poder que ela não poderia ter sozinha é sobrecarregá-la idealisticamente à espera de sua correta compreensão e da boa vontade dos leitores para transformar o ímpeto escrito em arrojo concreto.

Se o pensador francês nos convida a não desistir da esperança num futuro mais humano para o homem, isso não significa que Sartre nos ofereceu, também, os meios incontestes pelos quais poderemos evitar a reincidência dos problemas vividos por sua geração — isto, afinal, é uma das sequelas oriundas do fato de que, afinal, o homem é livre para ser (como lembra o título de uma peça sartriana) tanto diabo como bom deus. Acusado de “sujar a França e corromper a juventude”²¹, chamado de “‘víbora lasciva’, de ‘hiena datilógrafa’, de ‘chacal com uma caneta’, de ‘ratazana viscosa’, de ‘câncer

¹⁹ “Le romancier manque à un point incroyable d’imagination et son style est sans grâce et sans éclat”.

²⁰ “elle reste impuissante à modifier le cours du destin : assumption tragique d’une existence qu’elle s’avère incapable de racheter”.

²¹ “On l’a accusé de salir la France et de corrompre la jeunesse”.

vermelho da nação”²², alvo de manifestações “aos gritos de ‘fuzilem Sartre!’”²³, descrito como “‘molde curioso de ódio, de ciúme, de estupidez e da mais vulgar sexualidade’, tal é ‘o rosto dos existencialistas’, tal é ‘o credo de suas vidas’”²⁴ (LÉVY, 2000, p. 51), conhecido como “coveiro do Ocidente” (MÉSZÁROS, 2012, p. 222) etc., é visível, neste rápido apanhado de opiniões, que Sartre personificou a célebre ideia de que para toda ação prometeica existe um *fígado* a ser castigado. Estamos, contudo, diante de uma situação sobre a qual o seu julgamento, antes de resolver pela absolvição de Sartre por suas contradições morais e por seus contrassensos ideológicos — afinal, pensar é estar sujeito à objeção —, deveria se orientar para o mais fundamental, a saber, a constatação do peso intelectual e do alcance de suas ideias nas transformações pelas quais passou o século XX. Se as suas posições são discutíveis, não o é a sua preocupação em discutir os fios do mundo político-social que se prendem aos membros da vida humana e a fazem um títere de preocupações que também, e sobretudo, são as suas.

Não bastassem as críticas tornadas públicas em seu tempo, Sartre, atualmente (como registrou a biógrafa Annie Cohen-Solal no momento do centenário de nascimento do autor), ainda continua a ser, ao mesmo tempo, vítima e carrasco, e a sua obra, sensatez e incoerência. Por um lado, na França assiste-se a uma “negativa unanimidade”, proveniente de muitos jornais, reverberando o “anátoma lançado pela universidade francesa sobre a obra sartriana, assim como os processos daqueles que tentaram atribuir ao escritor todos os ‘erros’ políticos do século passado”²⁵ (COHEN-SOLAL, 2007, p. 7). A esse respeito, acrescenta István Mészáros que, pelo individualismo atual e pela adoção da ideia de que “não há alternativa”, o autor francês é, atualmente e em seu próprio país, “uma pessoa bastante desconcertante até para ser mencionada. [...] Sartre é uma lembrança terrível” (MÉSZÁROS, 2012, p. 11).

Por outro lado, fora da França, para os estudiosos de sua obra, a mensagem de Sartre ainda é “uma ferramenta de referência para decifrar a época deles e, mais de vinte e cinco anos depois de sua morte, a sua obra suscitou sempre o mesmo interesse”²⁶ (COHEN-SOLAL, 2007, p. 2). Quanto ao Brasil, sugere acertadamente Cohen-Solal

²² “On l’a traité de « vipère lubrique », de « hyène dactylographe », de « chacal muni d’un stylo », de « rat visqueux » de « cancer rouge de la nation »”.

²³ “On a défilé, sur les Champs-Élysées, aux cris de « fusillez Sartre ! »”.

²⁴ “On a osé écrire, dans Samedi-Soir encore : « moisissure curieuse de la haine, de la jalousie, de la stupidité et de la plus vulgaire sexualité », tel est « le Visage des existentialistes », tel est « le credo de leur vie »”.

²⁵ “anathème que l’Université française jeta sur l’œuvre sartrienne, ainsi que les procès de ceux qui tentèrent de faire endosser à l’écrivain toutes les « erreurs » politiques du siècle passé”.

²⁶ “un outil de référence pour déchiffrer leur époque et, plus de vingt cinq ans après sa mort, son œuvre suscitait toujours le même intérêt”.

(2007, p. 8) que nos atrai, no trabalho de Sartre, “a descoberta de uma contemporaneidade, de uma sociedade que se prepara para o futuro do mundo”²⁷. E acrescentaríamos: o que nos atrai é, enfaticamente, a necessidade de assumir a liberdade do mundo atual não como algo blindado a críticas e a discussões, posto que de nada adiantaria para um mundo que se quer sadio que os seus cidadãos usufruam de uma liberdade sem limites seguros, isenta de responsabilidades e distorcida em sua essência, dado que não se presume a sua existência enquanto autonomia a permitir os indivíduos a criarem o fundamento de suas escolhas, mas enquanto mera escolha fundada em valores alheios e impositivos. Como acreditava Sartre, isso poderia ser promovido (embora não poderia ser resolvido por completo) pelo poder simbólico da linguagem literária, capaz de representar o conceito de liberdade à luz de personagens que, em seu itinerário pontuado por dilemas e descobertas (da historicidade, da coletividade, da responsabilidade), dão ao leitor uma perspectiva fictícia complementar ao conhecimento conceitual, necessário, mas não suficiente, para estabelecer a tomada de consciência do que é e do que significa ser livre, questão primordial para “[t]odo um homem, feito de todos os homens, que os vale a todos e a quem vale não importa quem”²⁸ (SARTRE, 1964a, p. 213).

Num século cujos problemas e consequentes horrores “fazem da indiferença uma indecência”²⁹ (DARCOS, 1992, p. 363) — falamos do século passado, mas de igual modo poderíamos nos dirigir ao século XXI —, “Sartre nunca cessou de ser [...] não um modelo, um método ou um exemplo, mas um pouco de ar puro, uma corrente de ar [...], um intelectual que mudou singularmente a situação do intelectual”³⁰ (DELEUZE; PARNET, 1977, p. 18-19). A sua força intelectual e o que ele representou podem ser ratificadas pelas palavras de um de seus inúmeros desafetos, o fundador e primeiro presidente da Quinta República francesa, Charles de Gaulle, para quem “não se prende Voltaire”³¹ (LÉVY, 2000, p. 34; MÉSZÁROS, 2012, p. 230). O que representou a sua vida, o que o seu pensamento esclareceu e o que reverbera de sua obra literária ainda continuam a ser, como tentaremos mostrar, perspectivas importantes não apenas para interpretar o “século de Sartre”, como o nomeou Lévy (2003) em livro homônimo, mas para compreender uma atualidade que não quer admitir e discutir, com a atenção e a

²⁷ “*Quant aux Brésiliens, ce qui les attire dans la pensée de Sartre, c’est la découverte d’une contemporanéité, d’une société qui se prépare pour le futur du monde*”.

²⁸ “*Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n’importe qui*”.

²⁹ “*Les horreurs de ce siècle font de l’indifférence une indecence*”.

³⁰ “*Sartre n’a jamais cessé d’être [...] non pas un modèle, une méthode ou un exemple, mais un peu d’air pur, un courant d’air [...], un intellectuel qui changeait singulièrement la situation de l’intellectuel*”.

³¹ “*De Gaulle le sait et c’est le sens du fameux : « on n’emprisonne pas Voltaire »*”.

profundidade necessárias, quais são os caminhos de sua liberdade, exercício intelectual com o qual Sartre poderia contribuir, pois “[p]arte do que fazemos como intelectuais não é apenas definir a situação, mas também discernir as possibilidades de intervenção ativa” (SAID, 2007, p. 169-170).

Hoje, quando vemos ganharem força expressões como “capital intelectual” — ou seja, o conhecimento voltado para a descoberta e a invenção de novas formas de lucro —, estamos diante de um fenômeno que, na sua essência, leva à heteronomia e desvirtua a capacidade crítica que a razão lúcida poderia oferecer. Ao que parece, ao intelectual contemporâneo, subordinado, por vezes, a poderes outros que não a sua própria consciência livre, a sua atenção e os seus esforços se concentram na produção de ensaios que, antes de irradiarem as suas ideias em direção à sociedade, conduzem as suas palavras à admissão velada e ao fortalecimento de sua própria imagem e a de seus pares. Ocorre que, em toda e qualquer área do conhecimento em que encontremos especialistas, “[a] garantia de eficiência técnica não substitui a referência humana positiva” (WILLIAMS, 2015, p. 9).

O resultado disso, como podemos inferir teoricamente e, ainda mais claramente, vivenciar na prática, é o esmorecimento de uma sociedade crítica e apática, dando lugar a uma coletividade sem grandes relevos intelectuais, que prefere atender a certos agenciamentos ideológicos infrutíferos e cuja força provém de um pseudoengajamento encontrado, sobretudo, nas discussões rasas travadas nos meios de comunicação, como a *internet*. A liberdade, termo cujo alcance pode ser reconhecido em todos os níveis da existência humana — como o bem, a justiça ou qualquer acepção própria do trabalho filosófico —, é, aqui, a nossa preocupação por se tratar, segundo entendemos, de um dos mais importantes traços que constituem o rastro da existência humana. A depender de como a delinearemos (livres e responsáveis, ou não), o resultado pode ser uma obra-prima — ou um garrancho qualquer, se nos pautarmos nos problemas econômicos, sociais e políticos que nos agredem diuturnamente, cuja apresentação é um espetáculo que cobra um preço muito caro aos seus espectadores.

Por isso, “a mensagem sartriana, indo à raiz de nossos problemas, é ainda mais relevante hoje do que no passado” (MÉSZÁROS, 2012, p. 14), sobretudo porque, no subsolo de nossos problemas, não há, atualmente, uma visão mais clara de que são problemas, esfumados que estamos pelo alheamento ideológico que imprime nas consciências individualizadas a mensagem arrogante, inverídica e inconsequente de que não há problemas, já que temos a aspirina, a penicilina, o anticoncepcional e os

ansiolíticos. Se o aumento do individualismo, do uso de antidepressivos, da taxa de suicídio, do etnocentrismo, da violência, das desigualdades sociais, do terrorismo e do medo nos provam algo é que não são apenas as guerras mundiais as responsáveis por nossos infortúnios, pois eles podem ser gerados, do mesmo modo, no seio dos silêncios ensurdecedores. A literatura, como acreditava Sartre, nos serviria para evidenciar isso.

2.3 Da obra: a resposta como questão

São muitos os possíveis predicados capazes de ser empregados para fazer referência a um escritor cuja obra abrange uma variedade de gêneros textuais. Romancista, dramaturgo, roteirista, biógrafo, crítico literário, teórico da literatura, ensaísta, filósofo, Sartre empregou diversos meios de expressão para comunicar as suas ideias, o que não nos impede de evidenciar uma unidade temática para a qual convergem os seus escritos, responsável pelo estabelecimento de uma “conexão orgânica” (MÉSZÁROS, 2012, p. 25), a saber, o problema da liberdade, *leitmotiv* capaz de manter coesa a sua ampla bibliografia. Preocupado em pensar o homem e o mundo, bem como a relação dialética que se estabelece entre a subjetividade humana e a objetividade do meio sócio-histórico, o autor francês combinou “sofisticação intelectual com uma sensibilidade propriamente estética” (JAMESON, 1997, p. 23), aliando os esforços conjugados da escrita literária e da filosófica.

Por um lado, encontramos essa “sofisticação intelectual”, de que fala Jameson, em obras de densidade técnica como *L'être et le néant* e *Critique de la raison dialectique*, tratados de filosofia cuja elaboração estrutura uma rede de conceitos de grande complexidade a fim de discutir a existência humana enquanto liberdade, seja em seu aspecto individual, seja em seu âmbito sócio-histórico. A “sensibilidade estética”, por outro lado, é encontrada, dentre outros trabalhos que discutiremos oportunamente, nos romances da trilogia *Les chemins de la liberté*, obras pautadas por uma consciência técnica no uso dos recursos artísticos e que comprovam a exigência autoimposta pelo autor de ventilar, ficcionalmente, a respeito do que significa ser livre e das implicações disso advindas.

Como visto nos capítulos precedentes, as pressões históricas que moldaram a humanidade serviram como estímulo para que artistas e pensadores voltassem a sua atenção para a necessidade imperativa de abandonar a inércia intelectual causadora e mantenedora da *mise-en-scène* política que lhes abalou a liberdade. Isso permitiria a concepção de “obras originais, procedentes de uma óptica nova” e dependentes “de uma necessidade histórica” (ZÉRAFFA, 2010, p. 39). Não é estranho, portanto, que a obra de Sartre, nesse sentido, tenha o teor que apresenta, afinal, como viemos a aprender com a ditadura civil-militar brasileira, os momentos de exceção fomentam a ação política, a luta por direitos outrora assegurados, o engajamento dos porta-vozes de um povo que vê

a sua sociedade ganhar aspectos de uma ficção distópica. Assim, vista sob o contexto do século XX, a obra sartriana provocou o (e foi provocada pelo) “homem moderno a quem a civilização não oferece mais caminhos inteiramente traçados” (ALBÉRÈS, 1958, p. 18), e, por isso, voltou-se para a tentativa de estabelecer novos horizontes num céu riscado pela fumaça do mau direito.

Isso não nos autoriza, contudo, a afirmar que o escritor francês elaborou textos isentos de problemas e que obteve sucesso total em seu empreendimento: pelo contrário, poderemos notar que os escritos de Sartre apresentam-se, em muitos aspectos, contraditórios, fragmentários, incompletos e pontuados por transformações radicais. Isso significa que, apesar de um denominador comum, a liberdade, detectável em todo e qualquer texto sartriano, as posições, as opiniões e as perspectivas do autor sofreram muitas mudanças ao longo de sua trajetória. Pode-se compreender (mas não necessariamente, se for o caso, absolver) esse fenômeno de dicções e contradições se levar em consideração que cada etapa do percurso intelectual de Sartre “não é simplesmente resultado de determinações externas, mas de uma interação complexa entre as determinações internas de sua estrutura de pensamento e os eventos sociais e políticos de sua época” (MÉSZÁROS, 2012, p. 89).

Ora, se nos lembrarmos da quantidade e do peso histórico dos acontecimentos que marcaram o século XX — como a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria e a constante sombra da possibilidade de destruição nuclear mútua, as guerras do Vietnã e da Coreia, as insurreições colonialistas, os problemas socioeconômicos nos países à margem do capitalismo, as revoluções chinesa e cubana etc. —, é evidente que, aos homens, agentes e pacientes da história, houve repercussões em seu modo de interpretar a realidade e, conseqüentemente, de interpretar as suas próprias interpretações. O que encontramos em Sartre é um pensamento orientado pelos fatos históricos, e, nesse sentido, estaríamos autorizados a afirmar que o intelectual francês apresentou em suas ações e plasmou em suas obras aquilo que foi, afinal, o teor do contexto em que viveu, apesar de suas contradições filosóficas, de seu recorrente abandono de projetos (como o *romanesco*) e de suas mudanças de orientação política. Esse último ponto é duramente criticado por Lukács, para quem as “visões políticas [de Sartre] são frequentemente inconsistentes com suas premissas existencialistas não revisadas”. E completa: “[o]s

problemas que ele não resolveu podem aparecer em sua obra como reflexões confiáveis das contradições atualmente presentes na sociedade”¹ (LUKÁCS, 1963, p. 82).

Um veículo importante que nos serve como exemplo é a revista *Les temps modernes*, fundada em 1945, a qual, com a ajuda de nomes como Francis Jeanson e Maurice Merleau-Ponty, se tornou importante para a formação da opinião pública da época, lançando bases para discussões políticas, literárias e sociais, bem como afrontando a apatia intelectual da geração anterior, o que permitiu “constituir em programa coletivo o projeto sartriano de pensar todos os aspectos da existência [...] e, assim, orientar toda a produção intelectual, tanto em sua forma quanto em seus temas” (BOURDIEU, 1996, p. 240). Logo no seu texto de apresentação, temos o esboço do que, em artigos posteriores publicados na própria revista — reunidos em *Qu’est-ce que la littérature ?* (*Que é a literatura?*), publicado em *Situations, II* (1948) —, constituiu a teoria do engajamento literário, afirmando que o fim último da literatura, que é a liberdade, se fundamenta sobre uma moral da responsabilidade a se pautar na negação do ideal burguês de literatura que aceita (e, de certa forma, exige) a irresponsabilidade dos escritores. Desse modo, “como uma revista engajada, *Les Temps modernes* pretendia ser, e para muitos foi, a consciência crítica da sociedade” (ARONSON, 2007, p. 81).

Ante a preocupação primeira do autor — a saber, questionar e oferecer um significado compreensível para o que é ser humano numa época na qual as antigas respostas não serviam mais para lidar com as novas e urgentes questões —, podemos constatar que os seus trabalhos evidenciam as limitações outorgadas pela conjuntura histórica a indivíduos não idealizados, mas concretos, o que impregna seus escritos com um desconforto próprio da manifestação do que significa a existência humana, para a qual não há essência *a priori* — o que, dado o caráter ateu da vertente existencialista sartriana, nos ajuda a explicar por que “em 30 de outubro de 1948, um decreto especial do Santo Ofício colocou no Index toda a obra de Sartre” (MÉSZÁROS, 2012, p. 18) —, e exige o duplo esforço de ajudar na compreensão que o homem tem de si mesmo para, então, possibilitar mudanças em sua condição. Desse modo, como propõe Bernard-Henri Lévy, por serem textos e, não obstante, se quiserem acenos para com a mudança, gestos em direção à possibilidade do futuro, os livros de Sartre poderiam ser chamados

¹ “Sartre, whose political views are often inconsistent with his unrevised existentialist premises. [...] The problems he leaves unsolved may appear in his work as truthful reflections of contradictions actually present in society.”

de “gextos”² (LÉVY, 2000, p. 503), obras que perturbam o senso comum, incitam o pensamento crítico, fogem do conformismo, movem o ser humano em direção a um futuro resultante de uma imagem clara de si mesmo, capazes, em suma, de mostrar ao homem não aquilo que a sua vaidade exige, mas as suas rugas, as suas rugas e o que elas significam no todo que é a sua face.

Na busca por compreender o homem em sua dimensão ontológica e social, Sartre viu na biografia um meio também importante para estabelecer um método capaz de abranger o estudo e a compreensão do homem, ser ao mesmo tempo individual e histórico. A partir da análise da vida e da obra conjugadas de Charles Baudelaire (em *Baudelaire*), de Jean Genet (em *Saint Genet, comédien et martyr* [*Saint Genet, ator e mártir*]), de Gustave Flaubert (em *L'idiot de la famille* [*O idiota da família*]) e do próprio Sartre (em *Les mots*), foi possível a este constituir “uma relação específica entre duas ‘temporalizações [sócio-históricas] singulares’ distintas, na qual predominam às vezes afinidades, às vezes elementos de oposição” (MÉSZÁROS, 2012, p. 71), este último caso o de Flaubert e de seu desengajamento. Essa investigação biográfica permitiu ao autor não apenas o esclarecimento a respeito dos motivos e das pressões que levaram os biografados a escreverem o que e como escreveram, mas, também, a entender a sua própria literatura. Não obstante, tal investigação revelou que “a reflexão sobre o passado só pode originar-se do significado que o próprio presente oferece” (MÉSZÁROS, 2012, p. 71-72), o que significa dizer que, mesmo quando se volta para o passado, Sartre busca ampliar a sua própria compreensão de sua época e de si mesmo (particularmente de sua “nevrose literária”, oriunda de sua infância e explorada em sua autobiografia).

Para tanto, a literatura engajada foi fundamental no itinerário sartriano, “uma literatura que aposta na possibilidade de um renascimento do homem”³ (NOUDELMANN, 2006, p. 45-46), da qual fazem parte o teatro de situações, a partir do qual, e como o próprio nome evidencia, foi possível problematizar a existência humana sob determinados contextos, condições e circunstâncias — parâmetros que definem o valor e o alcance de nossas ações, as quais assumem valores distintos quando ocorrem em contexto diversos, e permitem contrastá-los com o absoluto que é a liberdade humana segundo a filosofia existencialista. Desse modo, ao mesmo tempo em que os fatos exteriores atuam direta ou indiretamente sobre o homem, são eles que,

² “gextes.”

³ “une littérature gagée sur la possibilité d’une renaissance de l’homme”.

enquanto contraste à liberdade, dão aos indivíduos o reconhecimento desta. Veja-se, por exemplo, peças como *Les mouches* (cujas personagens são dominadas pelo rei Agamêmnon ao aceitarem assumir coletivamente um crime do qual não são culpadas), que “exortava à luta violenta contra os usurpadores, uma reescrita de Ésquilo — sob o olhar dos censores — que encorajava a resistência” (ARONSON, 2007, p. 59), e que apresenta um conceito de “liberdade” da qual “a obra de Sartre, em seu conjunto, poderia, sem exagero, ser considerada como o [seu] comentário, a [sua] crítica e a [sua] superação” (JEANSON, 1987, p. 20).

Ressaltem-se, também, as peças *Huis clos* (*Entre quatro paredes*, que mostra a importância do outro na constituição da imagem e do significado que temos de nós mesmos), *Les séquestrés d’Altona* (*Os sequestrados de Altona*, em que a crítica às estruturas políticas se faz presente, mostrando-as motivadoras de sujeitos alienados em meio ao questionamento do egoísmo), *Morts sans sépulture* (*Mortos sem sepultura*, peça que tentou lidar com a divisão ideológica na França pós-1945 e em que uma personagem se joga janela abaixo para provar a sua liberdade), *La putain respectueuse* (*A prostituta respeitosa*, peça em que indivíduos, como a protagonista Lizzy, enfrentam determinadas instituições e estruturas sociais ossificadas, levando à crítica em relação à condição social da mulher e à adoção de valores relativos como absolutos), *Le diable et le bon dieu* (*O diabo e o bom deus*, no qual o espectador assiste à discussão sobre o bem e o mal e a possibilidade de ambos conduzirem à alienação), “um drama que poderia ser chamado de a Guernica de Sartre” (MÉSZÁROS, 2012, p. 86), *Les mains sales* (*As mãos sujas*, peça centrada no problema da perda da liberdade e da renúncia à individualidade de um militante diante de seu partido político) e *Nekrassov* (cuja discussão se estabelece a respeito do receio burguês diante da possibilidade de o comunismo alcançar o poder), peça “dotada de uma força de liberação excepcional”⁴ (BARTHES, 1993, p. 494).

Em consonância com o trabalho de dramaturgos como Bertolt Brecht, cujo teatro político rejeitou a neutralidade em favor da ação e da transformação, o teatro sartriano é, também, uma ferramenta de contestação, um ato em grande medida político, voltado para uma sociedade contraditória em que vieram à luz novas e mais enérgicas formas de dominação, alienação e reificação do homem, de modo que “manter viva a ‘tensão insuportável’ de suas antinomias constitui o solo fértil sobre o qual Sartre descreve dramaticamente [...] o mundo em que todos nós vivemos” (MÉSZÁROS, 2012, p. 143).

⁴ “Nekrassov est une comédie douée d’une force de libération exceptionnelle.”

Ao acentuar o conteúdo das peças (sem buscar, necessariamente, inovações formais como o fez Brecht), Sartre faz com que as suas peças se voltem não para uma liberdade abstrata e distante dos problemas em pauta, mas para uma liberdade em situação, apresentando, no palco, dilemas que se relacionam com o modo pelo qual os indivíduos estabelecem as justificações e o sentido e de seus atos: “é a sua época que é colocada em relação com o significado decifrado em suas peças”⁵ (VERSTRAETEN, 1972, p. 9).

As mesmas preocupações levadas ao tablado são encontradas nos cinco contos de *Le mur*, único livro de narrativas curtas do autor, publicado em julho de 1938, inaugurando a sua carreira literária, no qual são colocados em situações-limite indivíduos encarcerados, loucos, desequilibrados sexuais, ignorantes sobre o próprio futuro e obrigados a ser livres diante da cegueira existencial que não lhes permite saber quais serão as consequências de suas ações. Isso é visto, por exemplo, em Pablo Ibbieta, protagonista do conto “*Le mur*” (“O muro”), ao mentir sobre a localização do esconderijo de um camarada e fazer com que a sua confissão seja justamente a pista necessária que os seus algozes precisam para encontrá-lo. Já em “*La chambre*” (“O quarto”) são explorados temas como a loucura, as contradições da família burguesa e a sexualidade. Quanto a “*Érostrate*” (“Eróstrato”), tem-se a discussão sobre o ódio, a violência e o assassinato sem motivo perpetrado por um misantropo. Em “*Intimité*” (“Intimidade”), por sua vez, temos a discussão de personagens femininas a respeito da sexualidade e do desgosto, o que ocorre sob a égide da recusa de estereótipos socialmente fundados. Por fim, em “*L’enfance d’un chef*” (“A infância de um chefe”) encontramos uma longa análise histórica e psicológica de uma personagem que, desde a infância e paulatinamente, se volta para o fascismo.

Trata-se, pois, de indivíduos cuja liberdade é questionada pelo convívio com os outros, com eles mesmos e com as situações existenciais em que se encontram, nas quais buscam dar sentido, livres que são, ao que vivenciam, malgrado a responsabilidade pelas consequências ignoradas que causam: “[e]ssa primazia e centralidade atribuídas à práxis individual, intimamente relacionada com a problemática da liberdade, é que define a especificidade do projeto fundamental de Sartre em toda a variedade de suas manifestações” (MÉSZÁROS, 2012, p. 29-30). Na produção romanesca do autor, tais preocupações são retomadas com mais apuro formal e profundidade filosófica. É o caso do romance *La nausée* — terceiro e último título dado pelo autor ao seu primeiro romance, depois de nomeá-lo “*Factum sur la contingence*” e

⁵ “*c’est son époque qui est mise en relation avec la signification déchiffrée dans ses pièces*”.

“*Melancholia*” —, concebido sob a forma de um diário escrito pelo protagonista solitário Antoine Roquentin, o qual relata os seus primeiros contatos diante do absurdo nauseante da existência, de sua gratuidade, de sua contingência, efeitos da revelação do seu próprio ser, levando-o à conclusão de que apenas a realização de uma obra de arte (no caso, escrever um romance) poderia retirá-lo da crise existencial em que se encontrava, transformando o vazio de sentido de sua vida contingente em algo necessário.

Com a narrativa sempre no presente — o que corrobora “o estágio propriamente existencial do processo, revela certo tipo de presente ao mundo, produz o que Sartre chamou de ‘universal singular’”⁶ (CONTAT; IDT, 2009, p. XIII), ou seja, o indivíduo ao mesmo tempo individual e histórico — e estabelecida sob o signo da finitude humana, a sua temática não é outra senão a liberdade do indivíduo diante dos outros, bem como a busca de um *outsider* por um sentido para a sua vida, capacitando-o a traduzir a realidade. É em *La nausée*, a propósito, que encontramos outra importante personagem, o Autodidata, o qual, entocado numa biblioteca, persegue o seu sonho de ler, em ordem alfabética, todos os livros ali presentes. Essa figura peculiar, como vimos anteriormente, nos permite aproximá-la da imagem posteriormente criticada por Sartre do intelectual alheio ao mundo que o rodeia, em busca de um conhecimento meramente livresco, incapaz de assumir a sua existência histórica. Embora a dimensão histórica já se faça presente em *La nausée* (não apenas por Roquentin ser um historiador, mas, sobretudo, porque é somente ao olhar em retrospectiva para os acontecimentos de sua vida, remotos ou recentes, que o protagonista consegue entender as suas experiências e estabelecer, entre elas, relações de sentido), ela não é problematizada com a mesma profundidade que encontramos nos romances posteriores do autor.

Isso se dará apenas a partir da trilogia *Les chemins de la liberté*, em que não apenas é visível o emprego de técnicas narrativas mais apuradas (com o uso do simultaneísmo, da montagem e do monólogo interior), mas, nomeadamente, a presença do engajamento, “uma mensagem de responsabilidade, em que vemos um convite à ação, ou, pelo contrário, um apelo para um esforço literário e intelectual que nos levará a estabelecer o real”⁷ (RAILLARD, 1938, p. 283). Em *L’âge de raison*, mostrando tão somente as relações alienadas de alguns indivíduos, o protagonista Mathieu Delarue

⁶ “le roman apparaît comme le stade proprement existentiel de la démarche, il dévoile un certain type de présente au monde, il produit ce que Sartre a appelé un « universel singulier »”.

⁷ “un message de responsabilité, que nous y voyions une invitation à l’action, ou, au contraire, un appel à un effort littéraire et intellectuel qui nous conduira à établir le réel”.

tenta escapar de todo e qualquer compromisso, como ter um filho ou se filiar ao Partido Comunista, para conservar o que ele entende por sua “liberdade absoluta”, sem compromisso com a realidade, que é (e ao longo da trilogia ele descobrirá) uma liberdade estéril. No segundo romance, *Le sursis*, as mesmas personagens começam a se perceber engajadas e como pequenas partes de um todo, de uma coletividade historicamente situada, o que as desorienta num primeiro momento (assim como o leitor, pela simultaneidade da narração das cenas), pois notam a improcedência de uma das utopias em que acreditavam, a saber, que a liberdade individual, sem considerar a coletividade e as forças políticas, seria a verdadeira liberdade. Por fim, em *La mort dans l'âme*, a viverem no contexto da guerra e da ocupação nazista, as personagens passam a se comportar segundo essa consciência de grupo e histórica, e buscam, a partir disso, exercer a sua real liberdade, ainda que tardiamente.

Por essa breve descrição, é possível afirmar que a trilogia sartriana é o paradigma do engajamento romanesco proposto por Sartre em sua teoria literária, que exploraremos no capítulo 3. Além disso, muitas das noções que estruturam o edifício existencialista do autor — como a autenticidade, a má-fé, a situação, o projeto existencial — podem ser encontradas em *Les chemins de la liberté*, “um título que pode muito bem resumir o caráter de sua obra como um todo” (MÉSZÁROS, 2012, p. 26-27). Entretanto, posteriormente à publicação do terceiro romance da trilogia, Sartre abandonou o seu projeto tanto de continuá-la (planejava o autor uma quadrilogia, interrompida em dezembro de 1949, com a publicação de um segundo trecho do quarto livro) como de escrever romances, dando ênfase ao teatro.

Podemos antecipar os motivos dessa decisão a partir de duas explicações. Em primeiro lugar, Sartre entendeu que a linguagem teatral era o meio mais eficaz para continuar o seu itinerário engajado, posto que eliminaria a necessidade da voz de um narrador, ponto este problemático para um autor que condenou outros escritores por empregarem a onisciência narrativa, visto que se assumiria, com isso, a posição impossível de um deus diante dos fatos. Em segundo lugar, com o teatro seria possível promover mais eficazmente a confrontação entre o autor (por meio de sua obra) e o seu público, bem como entre o seu público entre si, permitindo uma sensação mais forte e abrangente de coletividade na produção de sentido da obra, algo que a literatura não fomentaria com os seus leitores solitários: “por causa dese incrível poder de aproximar o escritor de seus leitores, e os leitores uns dos outros, [o teatro] torna-se, após a guerra,

o gênero militante por excelência, o veículo das ideias sartrianas”⁸ (LÉVY, 2000, p. 506).

Do rápido sobrevoo feito sobre parte das obras literárias de Sartre, é possível perceber que o seu pensamento filosófico se enraíza em toda a sua bibliografia, o que nos leva às suas obras não literárias. Posteriormente à publicação de textos filosóficos de menor fôlego — como *Esquisse d’une théorie des émotions* (Esboço para uma teoria das emoções), *L’imagination* (A imaginação) e *L’imaginaire* (O imaginário), nos quais Sartre fundamenta o seu pensamento acerca da “consciência imaginante” e prepara as ideias básicas que serão desenvolvidas em obras posteriores —, o autor publica o seu primeiro grande ensaio filosófico, *L’être et le néant*. Nesse “ensaio de ontologia fenomenológica”, segundo o subtítulo, encontramos uma análise pautada na fenomenologia do filósofo alemão Edmund Husserl, a partir da qual são aprofundadas as questões da liberdade, da responsabilidade, da autenticidade, da má-fé, entre outras, segundo a investigação dos diferentes modos de ser da subjetividade.

Contudo, ao refletir sobre a liberdade ontológica do homem e, conseqüentemente, sobre a condição humana *in abstracto*, Sartre ignorava, então, o pensamento de Karl Marx, o que dá ao extenso ensaio o teor de um idealismo a-histórico. Será apenas com a publicação de seu segundo grande ensaio filosófico, *Critique de la raison dialectique*, que o filósofo, a partir de conceitos do existencialismo, estudará as formas sociais sob o crivo da racionalidade dialética, trazendo para a discussão elementos caros ao marxismo, como os materialismos dialético e histórico. Com esses subsídios teóricos, será possível a Sartre compreender a liberdade enquanto necessidade humana centrada na coletividade, de modo que a relação eu-outro, antes importante apenas para pensar o homem enquanto consciência sob o signo do solipsismo, agora estabelece novas questões sobre as categorias sociais, sobre os limites da liberdade, de sua imposição ao outro e da imposição da liberdade do outro sobre nós mesmos.

Para além das dificuldades inerentes ao entendimento do discurso filosófico pelo leitor comum, o que se nota é uma tentativa do pensador em fazer da filosofia “outra coisa que esse puro exercício acadêmico, ou museográfico, no qual ela se reduz”⁹ (LÉVY, 2000, p. 566). Talvez por causa desse esforço, entende-se que, por um lado, as

⁸ “à cause de ce fabuleux pouvoir de rapprocher l’écrivain de ses lecteurs et les lecteurs les uns des autres, il deviendra, après la guerre, le genre militant par excellence, le véhicule des idées sartriennes”.

⁹ “Il annonce, et il prouve par les faits, que la philosophie peut devenir autre chose que ce pur exercice académique, ou muséographique, auquel elle se réduit”.

suas obras literárias são muito filosóficas, posto que apresentam problemas morais vividos por personagens intelectualizadas (Roquentin é historiador, Mathieu é professor de filosofia), e, por outro lado, as suas obras filosóficas são muito literárias, já que encontramos em *L'être et le néant*, por exemplo, o uso de metáforas e de imagens que os críticos reconhecem como enfraquecedoras da linguagem técnica requerida pela filosofia, fazendo com que tais ensaios não tenham o rigor adequado aos olhos da Academia.

Importa-nos esclarecer, por ora, sobre a relação entre filosofia e literatura, o que Franklin Leopoldo e Silva nomeou de “vizinhança comunicante” (SILVA, 2004, p. 12). Explica o estudioso: “a vizinhança entre filosofia e literatura é tal que não se precisaria, nem se poderia, sair de uma para entrar na outra, configurando assim dois espaços contíguos mas apenas indiretamente comunicáveis” (SILVA, 2004, p. 13). Dito de outro modo, encontramos em *Les chemins de la liberté* muitas das teses defendidas pelo filósofo francês, o que não significa dizer que seja imprescindível estudar os seus ensaios de filosofia para compreender as personagens em seus pensamentos e atitudes: dado que, nos romances da trilogia, personagens como Mathieu, Brunet e Daniel representam os dilemas e as contradições próprios do ser humano, a própria narrativa (e a própria experiência do leitor) fornece os elementos necessários para acompanhar e entender o drama existencial pelo qual eles passam, permitindo o desenvolvimento do percurso que seguem, de acordo com as suas consciências e circunstâncias.

Do mesmo modo, os ensaios filosóficos, como é de se esperar, se bastam como obras explicativas do existencialismo, mas, em virtude da contiguidade entre as discussões neles presentes e as ideias representadas nos romances, estes podem integrar uma interpretação mais abrangente das ideias filosóficas do autor: não há, pois, prejuízo no desconhecimento da literatura ou da filosofia de Sartre, o que há é uma proximidade entre os conceitos metódicos de uma e as imagens artísticas de outra, que se comunicam e convergem para a complementação recíproca de seus campos de atuação, imbricando-se num movimento de investigação e de compreensão da existência humana. Isso significa que “a expressão filosófica e a expressão literária são ambas necessárias em Sartre porque, por meio delas, o autor *diz e não diz* as mesmas coisas” (SILVA, 2004, p. 12; grifos do autor). Algo similar ocorre em se tratando da psique humana, cujos tratados de psicologia são importantes, mas podem ser complementados por romances como *Os irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski, no qual técnicas narrativas como a

polifonia expõem uma perspectiva mais orgânica das questões relacionadas à consciência humana.

A explicação de Terry Eagleton sobre a teoria de Louis Althusser nos ajuda a compreender melhor essa relação encontrada em Sartre: “[a] ciência [e a filosofia] nos fornece conhecimento conceitual de uma situação; a arte nos proporciona a experiência dessa situação” (EAGLETON, 2011, p. 39). Assim, a literatura, com o emprego de construções narrativas e com o uso de tropos e figuras de linguagem, oferece outro ângulo de percepção que beneficia o entendimento de certas nuances dos problemas metafísicos que a investigação filosófica sartriana, com os seus conceitos e argumentos, é incapaz de explorar até as suas últimas consequências e de acordo com as muitas variáveis da realidade humana em situação. Nesse mesmo sentido, ao tratar das obras de Albert Camus, Sartre afirma: “poderíamos dizer que *Le mythe de Sisyphe* visa nos dar essa noção [do absurdo] e que *L'étranger* quer nos inspirar esse sentimento”¹⁰ (SARTRE, 1947e, p. 102).

Não se trata de acolher os textos literários, portanto, como meras obras de ilustração e vulgarização de situações concretas que, no pensamento filosófico sartriano, remanescem abstratas — opinião sustentada por alguns comentadores, como Paulo Perdigão, tradutor de *L'être et le néant* para o português, para quem Sartre recorreu à literatura como um meio tão somente acessório, de modo que “[r]omances e peças serviram como expressão simplificadora da obra teórica” (PERDIGÃO, 1995, p. 19) —, mas de admiti-los como formas distintas de explorar o problema da liberdade. Segundo Sartre (1972b, p. 12), “[t]rata-se do homem [...] que produz e representa o seu drama, vivendo as contradições de sua situação até o rompimento de sua pessoa ou até a solução de seus conflitos”¹¹.

A literatura de Sartre, pela admissão da organicidade e das variações próprias da existência humana, torna-se, por isso, um meio de compreensão tal que a especulação filosófica ossificada em conceitos puros, ideais e unívocos não é capaz de realizar. Em suma, tanto na complexidade de seu pensamento filosófico como na extensão significativa de seus trabalhos literários, Sartre apresenta o ser humano como um indivíduo cuja existência é gratuita e cuja realidade é fragmentária, estimulando-o a reconhecer-se como livre (em si mesmo), embora limitado (pelos outros), mas,

¹⁰ “On pourrait dire que *Le Mythe de Sisyphe* vise à nous donner cette notion [de l'absurde] et que *L'Étranger* veut nous inspirer ce sentiment”.

¹¹ “Il s'agit de l'homme [...] qui produit et joue son drame, en vivant les contradictions de sa situation jusqu'à l'éclatement de sa personne ou jusqu'à la solutions de ses conflits”.

sobretudo, responsável pelo mundo a ser estabelecido. No plano de fundo que cerca a figura de um autor prolífico como foi Sartre, cuja obra, “tanto em guerra consigo mesma como, se não mais, com a sua época”¹² (LÉVY, 2000, p. 14), foi ampliada e amadurecida gradativamente, os episódios históricos do século XX foram em parte responsáveis pelo ímpeto que o conduziu a escrever o que (e como) escreveu, a começar por seu já citado artigo “*La république du silence*”, uma importante manifestação escrita de seu engajamento.

As reverberações políticas, sociais e morais provenientes dos conflitos que moldaram a consciência humana foram centrais na concepção de uma obra extensa. A literatura de Sartre, particularmente, apesar das opiniões que a consideram panfletária, apresenta, ao menos em sua teoria, uma preocupação que é, ao mesmo tempo, estética e ética: estética pelo fato de que, em se tratando de literatura, o tratamento formal é inerente à sua concepção, não sendo aceitável subordiná-lo a pressões externas à arte; e ética porque, ao lidar, com a liberdade nos planos formal e de conteúdo das histórias, acredita no poder humanizador que a literatura teria.

¹² “*en guerre avec elle-même autant, sinon plus, qu’avec son époque*”.

2.4 Do pensamento: a existência livre

Dado que Sartre concebeu uma teoria e uma crítica literárias com informações suficientes para investigarmos os seus romances — o que faremos no capítulo 3 —, seria possível passar ao largo de seu pensamento filosófico. Possível, embora incompleto: o edifício teórico construído pelo autor para lidar com a literatura é importante para compreender os seus romances, mas, para compreender mais a fundo as suas ideias literárias, a filosofia da existência tem um papel relevante. Isso porque, como veremos, as ideias que fundamentam as ações e os pensamentos de suas personagens, bem como as técnicas narrativas e o tratamento do tempo e do espaço, encontram embasamento no que o existencialismo sartriano propõe como perspectiva de compreensão do ser humano. Isso, como já esclarecemos anteriormente, não significa admitir o pensamento filosófico como hierarquicamente superior à teoria literária e à literatura de Sartre, mas afirmar que, por se complementarem, poderíamos aprofundar a interpretação literária se acrescentássemos, neste estudo, algo do que a filosofia sartriana tem a dizer.

Por isso, é recomendável explorar os meandros do existencialismo no que ele oferece de necessário para os nossos propósitos. Poderíamos, em primeiro lugar, admitir que o florescimento da perspectiva existencialista sartriana decorreu das pressões e necessidades de seu momento histórico, afinal “toda filosofia leva a marca profunda de sua época, na sua metodologia, em toda a sua estrutura e até nas condições que lhe permitem constituir-se” (LUKÁCS, 1967, p. 101). Essa, contudo, seria uma afirmação incompleta, pois não considera que o pensamento existencial sartriano também se inscreve na história da filosofia, sendo o resultado direto da voga iniciada por Søren Kierkegaard (o qual negou a hipótese defendida por Georg Hegel, para quem os fatos históricos ocorrem por necessidade, não por possibilidade) e aprofundada por Heidegger (cuja filosofia advogou a favor da manifestação da existência humana em referência ao mundo que a cerca), bem como das contribuições de Edmund Husserl no que concerne ao método fenomenológico, essencial para Sartre pensar a existência, sobretudo em *L’être et le néant*.

Ainda assim, se o existencialismo não é apenas um reflexo oriundo de causas históricas, estas não podem ser ignoradas: por se tratar de uma filosofia afeita à derrubada do véu de incompreensão que afastou o homem de suas certezas, à busca de

uma perspectiva de sentido diante da brutalidade material e psicológica de duas guerras mundiais, resultando na descrença quanto à ideologia burguesa e os seus valores morais, a filosofia da existência voltou-se para a existência da filosofia: um *modo* de pensar para um *modo* de ser. Isso se deu como um pensamento capaz de não apenas lidar com questões abstratas e afastadas da vida humana, mas de propor e fomentar mudanças — o que, desnecessário dizer, já havia sido proposto por Karl Marx em sua décima primeira tese sobre Ludwig Feuerbach, na qual afirma que “[o]s filósofos têm apenas *interpretado* o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é *transformá-lo*” (MARX, 1982, p. 3; grifos do autor).

O existencialismo, portanto, assumiu o papel de corresponder às exigências impostas quando um abismo de sentido, e todas as conseqüentes contradições morais, sociais e políticas se colocaram à frente do mundo, como um desafio ontológico a transpor a fim de assegurar linhas mestras que dessem ao ser humano as balizas que o conduzissem ao reconhecimento de sua condição sócio-histórica e à possibilidade de mudá-la. Consequentemente, os escritos filosóficos e literários de Sartre (e de outros escritores que seguiram uma vertente similar, como Simone de Beauvoir e Albert Camus) puderam expressar as mais urgentes questões morais do século XX, o que se deu com a defesa de um pensamento antideterminista que se esforçou para elucidar ao homem a sua absoluta liberdade e a sua irrestrita responsabilidade na significação de si mesmo e de seu mundo.

Para tanto, o pensamento existencial, sem outorgar como o homem deveria ser, mas promulgando como ele realmente é, pautou-se, dentre outros princípios, na prioridade dada à subjetividade — algo em constante movimento e ligado dialeticamente com outras subjetividades e com a história —, na precedência da existência humana em relação à sua essência e, por fim, na inescapável liberdade como elemento fundamental para (pensar) o ser que é a consciência. Vê-se, pois, que “na obra de uma geração tardia de humanistas marxistas [...] a consciência humana começou a ter um papel ainda mais ativo e criativo na vida social”¹ (NELSON; GROSSBERG, 1988, p. 5-6), o que estabeleceu as possibilidades e os limites da existência humana enquanto realidade contingente num mundo do mesmo modo contingente.

De acordo com esses apontamentos iniciais, pode-se entender por que o próprio autor afirmou que o existencialismo é, também, um humanismo. É curioso observar,

¹ “in the work of a later generation of Marxist humanists [...] human consciousness began to play a still more active and creative role in accounts of social life”.

nesse particular, a proximidade que Sartre apresenta com Lodovico Settembrini, personagem de *A montanha mágica*, para quem “[a] arte é moral na medida em que desperta” (MANN, 1952, p. 141). Tal como o célebre humanista imaginado por Thomas Mann, Sartre, ao longo de seu pensamento filosófico, defendeu um humanismo embasado numa visão idealista da existência, que retoricamente soa bem, mas que carece da mercê da realidade para se consolidar como realidade. Por isso, Settembrini continuará a discutir com os seus desafetos, nomeadamente Naphta, como Sartre continuará a discutir com os seus críticos, nomeadamente Lukács; e Mathieu, como o protagonista Hans Castorp o fez, também terá de descer de sua montanha para enfrentar a sua planície, a sua guerra, a sua liberdade, a sua responsabilidade — embora um seja um filósofo a apreender a liberdade, e o outro, um engenheiro naval a apreender o que são a vida e a morte.

Se a história, como sabemos, levou a humanidade a ser cada vez mais determinada por suas próprias criações (embora tivessem sido concebidas como possibilidades de emancipação), a ascensão do pensamento existencialista contribuiu para as discussões acerca da liberdade, da posição totalmente responsável do homem frente à história — mesmo porque “a história do mundo é o tribunal do mundo” (BROCH, 2014, p. 18) —, da vida humana conturbada pela perda de valores morais, transformando a revelação da náusea existencial, resultado da constatação de nosso ser contingente, num sentido capaz de justificar a existência do homem — o que será representado literariamente por Antoine Roquentin, em *La nausée* —, acarretando, com efeito, um caminho de emancipação, que passa (ou, antes, é balizado) pela liberdade, e que terá em Mathieu, na trilogia romanesca sartriana, a sua mais completa (embora artificial) expressão. Nesse sentido, então, falar de humanismo significa “lembrar ao homem que não há outro legislador senão ele mesmo, e que é no abandono que ele decidirá sobre si mesmo”² (SARTRE, 1960b, p. 93-94).

Assim compreendido, antes de ser pensado como abstração solipsista e a-histórica, o homem é uma consciência concreta e situada, avizinhada por outras consciências diante da abstração generalizadora e universalizante do mundo. É interessante notar que a descoberta da fenomenologia por intermédio de seu amigo Raymond Aron, tal como indica Beauvoir (1960, p. 156), fez com que Sartre encontrasse um método a partir do qual falar até mesmo sobre um coquetel de pêssego

² “*Humanisme, parce que nous rappelons à l’homme qu’il n’y a d’autre législateur que lui-même, et que c’est dans le délaissement qu’il décidera de lui-même*”.

seria filosofia³, o que nos permite compreender qual era a preocupação do escritor francês, a saber, voltar-se para questões concretas — sobre as quais refletirá, também, em seus romances. Desse modo, filosofia e literatura convergiram para a problematização do desencantamento paulatino de um otimismo irracional, dilacerado pelo alcance (nem sempre calculado, muito embora provavelmente calculista) da razão.

Os exemplos de Roquentin e Mathieu mostram que literatura e filosofia, conjugadas, se complementam, dentre outros motivos, porque esta, apresentando um viés fenomenológico e, com isso, compreendendo os fenômenos como eles se manifestam, sem ter uma essência *a priori* que os possa definir, avizinha-se da representação literária da subjetividade das personagens, as quais são, para o leitor e entre elas mesmas, opacidades a serem compreendidas e a significarem o que são (inclusive para si mesmas) a partir de suas ações e das ações dos outros. Por outras palavras, a literatura complementa a filosofia existencialista porque, naquela, encontramos o universal, que é o homem, lançado na historicidade concreta, que é o mundo, nele agindo e reagindo a fim de encontrar uma justificativa para a sua vida: não há essência, mas existência, circunstância, condição humana.

Dado o momento histórico de seu florescimento (em que, a propósito, decorrem as narrativas sartrianas), pautado na questão primeira, que é a liberdade, no qual a conviência e a indiferença levaram os homens a perderem os valores humanistas até então coerentes com a sua visão de mundo, a perspectiva existencialista assumiu que “o homem nada é que não seja o seu projeto, ele não existe senão na medida em que se realiza, ele não é, pois, nada outro que a soma de seus atos, nada outro que a sua vida”⁴ (SARTRE, 1960b, p. 55). Roquentin, Mathieu e qualquer outra personagem sartriana encontrada em seus contos, romances ou peças teatrais são livres (ou assim se quer que o leitor os perceba) porque, partindo da célebre passagem d’*Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski (2008, p. 110), sobre a permissividade de tudo caso um deus não existisse, segundo o existencialismo ateu de Sartre, “se Deus não existe, há, ao menos, um ser em que a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por nenhum conceito”⁵ (SARTRE, 1960b, p. 21).

³ “Nous passâmes ensemble une soirée au Bec de Gaz, rue Montparnasse ; nous commandâmes la spécialité de la maison : des cocktails à l’abricot ; [Raymond] Aron désigna son verre : « tu vois, mon petit camarade, si tu es phénoménologue, tu peux parler de ce cocktail et c’est de la philosophie ! »”.

⁴ “l’homme n’est rien d’autre que son projet, il n’existe que dans la mesure où il se réalise, il n’est donc rien d’autre que l’ensemble de ses actes, rien d’autre que sa vie”.

⁵ “si Dieu n’existe pas, il y a au moins un être chez qui l’existence précède l’essence, un être qui existe avant de pouvoir être défini par aucun concept”.

Conforme ao anátema nietzschiano ao deus cristão, esse ponto é fundamental no existencialismo sartriano. É o que Sartre mostra com Orestes, em *Les mouches*, para quem Júpiter, ao criar os homens como seres livres, perdeu o controle sobre eles assim que descobriram a sua liberdade: sem um deus, estamos à mercê de nós mesmos. Com a inversão radical em relação ao que propunha a metafísica, de Platão até Hegel, Sartre assumiu que só se poderia falar de essência humana (ou seja, de algo eterno e imutável, inerente a todo e qualquer homem, desconsiderando as suas diferenças) se se levasse em consideração, antes de tudo, a existência humana, dado primordial que não se deduz de nada. Embora pudéssemos considerar que posições existencialistas *lato sensu* vieram à luz já na Grécia antiga — ao menos desde o “Conhece-te a ti mesmo” socrático —, considera-se Kierkegaard o primeiro filósofo existencialista. A sua teoria, contudo, se embasava no cristianismo, diferentemente da de Sartre, para a qual, sem um deus, “[o] homem é um fato nu, cego. *Está aí, assim*, sem razão. É o que Heidegger e Sartre chamarão a sua *facticidade*” (MOUNIER, 1963, p. 53; grifos do autor).

Sublinhe-se, a propósito, que, não havendo um deus como hipótese na filosofia sartriana, não há, do mesmo modo, narrador onisciente na literatura do autor: em *Les chemins de la liberté* esse aspecto técnico assegura tanto às personagens como, sobretudo, aos leitores a visão opaca que a realidade nos oferece diante dos fatos e dos indivíduos, os quais se dão a conhecer não por consciências sabedoras de tudo, mas por olhares perdidos em meio a seres injustificados e totalmente responsáveis pelo que são ou deixam de ser. A consequência dessa perspectiva (nos romances e na vida) leva à afirmação da total responsabilidade pelo que somos e fazemos, de nós mesmos e dos outros, a partir de nossas escolhas, já que a existência não tem sentido *a priori*. Mas não apenas: “[q]uando dizemos que o homem se escolhe, [...] queremos dizer também que, ao se escolher, ele escolhe todos os homens”⁶ (SARTRE, 1960b, p. 25), pois, como esclarece o filósofo, em toda escolha que fazemos há, implícito, um valor que, concomitantemente, elegemos e aceitamos como universal.

Visto que tais valores são apontados a partir das escolhas e das criações que fazemos, e não antes delas, não pode haver, conseqüentemente, valoração moral pré-determinada — o que aproxima as escolhas morais do processo de criação da obra de arte se entendermos esta como possuidora de valores *a posteriori*, oriundos da obra (e da ação) concluída: “o que há de comum entre a arte e a moral é que, nos dois casos,

⁶ “*Quand nous disons que l’homme se choisit, [...] nous voulons dire aussi qu’en se choisissant il choisit tous les hommes*”.

temos criação e invenção. Não podemos decidir *a priori* o que há para ser feito”⁷ (SARTRE, 1960b, p. 77). Ao escolher (e, conseqüentemente, escolher um modelo de homem), ao eleger a sua moral quando age, o ser humano cria a imagem que entende ser a ideal para todos. Se, por exemplo, escolhemos investigar como é representada, no plano do conteúdo e no plano formal, a liberdade nos textos romanesco de Sartre segundo a sua teoria literária, subentende-se que afirmamos a importância de pensar tal conceito, tal teoria e tais romances, que advogamos pela importância de pensá-los e assim o fazemos segundo determinado objetivo.

Desse modo, no desamparo de não poder contar com algo exterior que o justifique e o fundamente, o homem desempenha a sua liberdade pelas escolhas que tem de fazer e, com elas, exerce, também, a afirmação de valores e critérios que as constituem, propondo-os, implicitamente, a todos. Pode-se notar que, não havendo espaço para o determinismo e para a constituição de uma essência dada por um deus (artifício este a partir do qual o homem consegue suplantear a responsabilidade de assumir a sua própria liberdade), e não sendo outra coisa além da possibilidade de ser, “o homem está condenado a ser livre. Condenado porque ele não criou a si mesmo, e, no entanto, livre porque, uma vez lançado no mundo, ele é responsável por tudo o que faz”⁸ (SARTRE, 1960b, p. 37); e, mesmo quando delega a outrem a tomada de alguma decisão, o ser humano ainda escolhe, não apenas porque escolheu delegá-la, mas, também, porque é ele que aceitará ou não a decisão tomada por procuração. Trata-se, pois, de uma “situação existencial” inexorável, visto que “cada tentativa nossa de eliminá-la nos reenvia a ela” (ECO, 1976, p. 232).

De todo modo, até mesmo para supostamente abrir mão de sua liberdade, o homem precisa ser livre. “Supostamente”, pois se trata de algo impossível. Se não, vejamos. O existencialismo compreende a existência de dois modos de ser, a saber, o para-si (modo de ser da consciência) e o em-si (em resumo, o modo de ser de tudo o que não seja consciência), cuja característica fundamental, de ambos, é a contingência, ou seja, o fato de simplesmente existirem sem derivarem de uma essência pré-estabelecida, sejam pedras, sejam seres humanos. Note-se que, em alguns momentos de *L'âge de raison*, com o problema da gravidez de sua amante, Mathieu monologa a respeito

⁷ “Ce qu’il y a de commun entre l’art et la morale, c’est que, dans les deux cas, nous avons création et invention. Nous ne pouvons pas décider a priori de ce qu’il y a à faire”.

⁸ “L’homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu’il ne s’est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu’une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu’il fait”.

daquela futura consciência (para-si) a nascer, embora, no instante do monólogo, seja apenas algo inorgânico, em-si:

“Ela está grávida”. Em seu ventre, havia uma pequena maré vítrea que inchava docemente, no fim isso seria um olho: “Isso aflora no meio das imundícies que ela tem na barriga, e vive”. Ele viu um longo alfinete que avançava, hesitativo, na penumbra. Houve um barulho mole e o olho estourou, furado: restou tão somente uma membrana opaca e seca⁹. (SARTRE, 2009a, p. 410)

Os seres em-si se definem pelo princípio da identidade, coincidem consigo mesmos, são o que são em sua fenomenalidade (“a tese é a tese”). Os seres para-si, ao contrário, definem-se pelo princípio da contradição: são o que não são e não são o que são (ou seja, são aquilo que projetam ser, mas que ainda não são). Considerando, segundo a fenomenologia de Husserl, que toda consciência é consciência *de* alguma coisa, ela é, pois, intencional, devendo estar sempre voltada *para* algo, numa busca constante para preencher o nada de ser que é, de modo que podemos definir a consciência apenas em relação aos seres em-si: ser consciência é existir como consciência *de outra coisa* que não seja a própria consciência, que é nada. Por serem necessariamente consciência *de* alguma coisa, ao mesmo tempo nunca conseguindo identificar-se com os conteúdos que os constituem, os seres para-si não são dotados de uma interioridade: são *nada*, ou seja, não há uma realidade oculta em seu ser, de modo que tudo o que *é* está no que aparenta, nos *fenômenos*, nas ações realizadas.

Assim, por não possuir conteúdo em si, caso a consciência se volte para si mesma em busca de algo que a fundamente, ela não encontrará outra coisa que não seja o nada que é. Diante disso, “para não se esforçar em ser um projeto constantemente renovado, o homem, covardemente, aspira ser sua própria estátua” (ALBÉRÈS, 1958, p. 71), ou seja, busca ser como as pedras e, ao mesmo tempo, ter consciência de si mesmo: um ser em-si-para-si, um deus — o que Malraux já havia apontado literariamente em 1933, em *La condition humaine*, romance no qual uma de suas personagens afirma a mesma “paixão inútil”¹⁰ (SARTRE, 1943, p. 662) buscada pelo homem segundo o existencialismo sartriano, a saber, que “todo homem sonha em ser deus”¹¹ (MALRAUX, 1946, p. 186). Embora toda consciência deseje não ser contingente, mas

⁹ “« Elle est enceinte. » Dans son ventre, il y avait une petite marée vitreuse qui gonflait doucement, à la fin ça serait comme un œil : « Ça s'épanouit au milieu des cochonneries qu'elle a dans le ventre, c'est vivant. » Il vit une longue épingle qui avançait en hésitant dans la pénombre. Il y eut un bruit mou et l'œil éclata, crevé : il ne rata plus qu'une membrane opaque et sèche”.

¹⁰ “l'homme est une passion inutile.”

¹¹ “tout homme rêve d'être dieu”.

necessária, e anseie ser, ao mesmo tempo, em si e por si, uma justificação para si própria (o que só a ideia de um deus é capaz de comportar), esse “desejo fundamental” está condenado a malograr, já que se trata de algo ontologicamente impossível.

Outra característica da consciência é a nadificação que ela opera, ou seja, a possibilidade de se distanciar do real, negando-o, para estabelecer qualquer coisa de irreal, estabelecendo o campo da imaginação, no qual se insere a arte. Como explica Sartre em *L’imaginaire*, se, por um lado, somos consciências que percebem o mundo (esfera da ética), somos, também, consciências capazes de imaginar (esfera da estética). Entretanto, não é possível perceber e, concomitantemente, imaginar: diante da página de um romance, a consciência que o lê pode se concentrar na percepção da folha branca sobre a qual estão impressos sinais gráficos em cor preta, mas, ao deixar de se concentrar nesses dados da percepção e se voltar, não para o significante, mas para o significado de tais sinais, estes permaneceriam como fundo para essa consciência outra, imaginante, sendo impossível realizar as duas consciências ao mesmo tempo. Registre-se, sobre isso, que a imaginação, embora negue o mundo real para existir como mundo irreal, não diz respeito a alguma espécie de alienação, já que o real, o que é percebido, sempre e necessariamente precisa se manter como fundo para a imaginação, que, obviamente, para negar algo, precisa de que esse algo continue existindo. Vale acrescentar que, em se tratando da literatura, a consciência imaginante, ao se afastar do real e mantê-lo como pano de fundo (não apenas no âmbito ontológico, de constituição da própria capacidade de imaginar, mas, também, no âmbito histórico), permite o distanciamento necessário para que seja possível uma visão crítica daquilo de que trata o texto literário, pois, como sumariza Peter Bürger (2008, p. 107), “[u]ma arte não mais segregada da práxis vital, mas que é inteiramente absorvida por esta, perde — juntamente com a distância — a capacidade de criticá-la”.

Disso se segue que esse afastamento operado pela consciência imaginante em relação à percepção não apenas não é uma fuga da realidade como, sobretudo, é um afastamento que permite à consciência, ao retomar a realidade como consciência perceptiva, compreender mais ampla e criticamente o mundo real. É o caso da prosa, capaz, segundo Sartre, de reconhecer e afirmar a liberdade enquanto característica fundamental da realidade humana, pois “[p]ara que uma consciência possa imaginar [...], é necessário que ela possa traçar a ela mesma uma posição de recuo em relação ao

mundo. Em uma palavra, é necessário que ela seja livre”¹² (SARTRE, 1986, p. 353). A imaginação, portanto, pressupõe a liberdade, constitui-se como tal e não pode deixar de sê-lo. Assim, engajando-se ou não, em literatura, que é obra da imaginação para a imaginação, é impossível excluir o trabalho imaginativo do autor e dos leitores, bem como a sua existência livre — afinal, “a imaginação, como certos animais selvagens, não se reproduz em cativeiro”¹³ (ORWELL, 1946).

Vale dizer que, nesse sentido, a liberdade não diz respeito a um atributo, a uma propriedade que o homem tenha ou deixe de ter, pois se trata, na verdade, de algo que o homem é, posto que a liberdade é o que constitui e fundamenta o seu ser: “a liberdade não é *um* ser: é o ser do homem, isto é, o seu nada de ser”¹⁴ (SARTRE, 1943, p. 485; grifo do autor). A consciência, desse modo, só é consciência quando é consciente de algo, quando se volta em direção aos seres em-si, o que pressupõe, para tal, liberdade absoluta. Disso se segue que a consciência é obrigada a projetar-se continuamente para além de si mesma, o que significa que, para a realidade humana, projetar-se, agir, é fundamental: “a realidade humana não é primeiro para, então, agir; mas ser, para ela, é agir, e deixar de agir é deixar de ser”¹⁵ (SARTRE, 1943, p. 521).

Some-se a isso que o para-si, situando-se no presente, faz com que o seu passado se “petrifique” e assuma o estatuto de ser em-si. A fim de não se identificar com o passado, o para-si se projeta rumo ao futuro, livre que é. Embora o passado possa ser sempre ressignificado, ele não é capaz de determinar o ser do homem, sendo necessário para que a consciência se situe no presente em busca do futuro — este, sim, a motivar a consciência a partir do que esta projeta ser. A liberdade, então, não diz o que o ser humano é, mas abre possibilidades para o que ele será. Note-se, pois, que o para-si é definido tão somente por seu projeto, por suas ações — e, uma vez que a condição necessária da ação é a liberdade, pode-se dizer, em suma, que ser para-si é ser livre, constantemente livre, condenadamente livre, a escolher, escolher-se e afirmar-se como a fonte de valores da realidade, sem a possibilidade de não ser livre, posto que a liberdade é o seu fundamento.

São tais aspectos básicos do existencialismo que encontramos em peças como *Le diable et le bon dieu* (na personagem Goetz), *Les mouches* (na personagem Orestes) e

¹² “Pour qu’une conscience puisse imaginer [...], il faut qu’elle puisse tirer d’elle-même une position de recul par rapport au monde. En un mot il faut qu’elle soit libre”.

¹³ “the imagination, like certain wild animals, will not breed in captivity.”

¹⁴ “Ainsi, la liberté n’est pas un être : elle est l’être de l’homme, c’est-à-dire son néant d’être”.

¹⁵ “la réalité-humaine n’est pas d’abord pour agir, mais être pour elle, c’est agir et cesser d’agir, c’est cesser d’être”.

Morts sans sépulture (com a personagem Canoris, na afirmação de uma “essência pessoal que julga ser autêntica” [ZÉRAFFA, 2010, p. 347])), bem como em *La nausée*, em que Roquentin descobre a contingência, a gratuidade de sua existência, a sua liberdade angustiante (porque inescapável) e a sua responsabilidade em se tratando de criar justificações para a sua vida. Nesse particular, podemos reconhecer em algumas personagens romaneskas anteriores às de Sartre um fundo existencial no modo como observam e orientam a sua existência. Pensemos, por exemplo, no que concluem as personagens de *La condition humaine*, de Malraux, como Gisors, para quem “você tem necessidade de engajar o essencial de você mesmo para sentir mais violentamente a existência”¹⁶ (MALRAUX, 1946, p. 186).

Essa compreensão de nossa absoluta liberdade, exigida na concretude histórico-social, e da obrigação que temos de, sempre e constantemente, decidir sobre nós mesmos é sentida como angústia. Obviamente, nem todos a sentem do mesmo modo, pois é possível, por exemplo, delegar a outrem as responsabilidades que são nossas, bem como mentir para nós mesmos, de forma inautêntica, sobre a nossa condição de liberdade. Nesse caso, temos o que Sartre chama de “má-fé”, atitude contrária à autenticidade, que é a afirmação de nossa liberdade absoluta, sem recorrer a subterfúgios que nos subtraíam a nossa total responsabilidade pelo que somos. Assim, “a má-fé é, também, uma confissão, pois é um esforço para fugir do ser que sou”¹⁷ (SARTRE, 1943, p. 301). A má-fé e a autenticidade podem ser encontradas no caminho que Mathieu percorre na compreensão de sua existência livre e responsável, quando, no segundo livro, *Le sursis*, ele começa a descobrir que a liberdade identifica-se com ele, não é nada além de si mesmo, o que o leva a repensar o que entendia por “liberdade” no primeiro livro, *L'âge de raison*, momento em que buscava tão somente algo abstrato, sem raízes na concretude da realidade.

Mathieu percebe, pois, que ser absolutamente livre significa agir e reagir num mundo que o obriga a assumir as suas responsabilidades, queira ele ou não. Já que “na angústia, apreendo-me ao mesmo tempo como totalmente livre e como não podendo não fazer com que o sentido do mundo se origine de mim”¹⁸ (SARTRE, 1943, p. 75), entendemos por que as personagens sartrianas, enquanto não aceitam se comprometer, se deparam com a náusea proveniente da não justificação de sua existência (Roquentin)

¹⁶ “Vous avez besoin d’engager l’essentiel de vous-même pour en sentir plus violemment l’existence”.

¹⁷ “la mauvaise foi est, elle aussi, un aveu, puisqu’elle est un effort pour fuir l’être que je suis”.

¹⁸ “Dans l’angoisse, je me saisis à la fois comme totalement libre et comme ne pouvant pas ne pas faire que le sens du monde lui vienne par moi”.

e com a angústia de, abandonados a si mesmos, serem livres e profundamente responsáveis (Mathieu). No caso das personagens de *Les chemins de la liberté*, Sartre sublinha a importância de não apenas saber que somos livres, mas de que modo isso se dá, qual é o caminho (ou quais são os caminhos) da liberdade. O que as personagens descobrem, cedo ou tarde, é que a responsabilidade por suas ações é inerente à liberdade que a originou, além de ter relação com a liberdade dos outros.

Do exposto, é importante ressaltar que a liberdade, para o existencialismo, não diz respeito apenas à possibilidade que temos ao escolher entre uma coisa ou outra — ideia que, além de redutora, é perigosa, pois desconsidera o que a liberdade realmente significa —, mas ao fato de que somos responsáveis por fundamentá-las, por determiná-las e, conseqüentemente, por justificarmos o nosso próprio ser, influenciando as condições de nossa própria existência. A liberdade, portanto, tem implicações morais, posto que “é pela realidade humana que o valor surge no mundo”¹⁹ (SARTRE, 1943, p. 129), e é engajamento quando os valores que fundamentam as nossas escolhas são conhecidos, acolhidos e afirmados. Admitir a nossa liberdade e a sua relação com a liberdade dos outros (rejeitando o mito burguês do indivíduo autônomo) é engajar-se em nossa condição histórica, assumindo o nosso *mea culpa*, e afirmar o que somos.

O engajamento, por conseguinte, designa tanto um *modo de ser* — posto que, por existir, o homem, queira ou não, está engajado — como um *dever ser* — afinal, se estamos devidamente situados, resta-nos escolher entre não nos assumirmos engajados (má-fé), fugindo, portanto, de nossas responsabilidades, ou nos assumirmos como tal (autenticidade), evitando, com isso, nos refugiar no quietismo. Pode-se dizer, de modo análogo às lógicas inexoráveis do cogito cartesiano e da liberdade sartriana, que todo homem é engajado e não pode não sê-lo, sem produzir efeitos. A questão, conseqüentemente, diz respeito à admissão, também inexorável, de que existimos sob a égide da liberdade e sob os efeitos da responsabilidade. Note-se, então, que o engajamento, enquanto sintoma histórico, social, político, cultural, se ocupa da maneira pela qual nos ligamos ao mundo, o que é feito a partir de toda e qualquer decisão (inclusive a de não nos assumirmos responsáveis), pois em cada ato, em cada escolha feita, em cada palavra pronunciada ou em cada silêncio a nossa posição frente ao mundo é evidenciada: a condição humana, como a entende o existencialismo, resume-se na liberdade que somos, nas escolhas que fazemos, e tais escolhas, que nos engajam, constituem a nossa existência.

¹⁹ “la réalité-humaine est ce par quoi la valeur arrive dans le monde”.

Ressalte-se que o engajamento, nesses termos, também abrange o significado que comumente damos ao termo, a saber, a participação ativa nos assuntos políticos (como o faz a personagem Brunet em *Les chemins de la liberté*, filiado ao Partido Comunista Francês, ou o *partisan* Ibbieta, no conto “*Le mur*”), mas não se resume a isso. Como vimos, trata-se de uma atitude mais fundamental que diz respeito ao comprometimento não apenas político, mas ético (pois as nossas escolhas afirmam valores que desejamos serem universais) e, antes de tudo, ontológico, dado que aponta para a afirmação de nossa absoluta liberdade, pela qual inventamos a nós mesmos e corroboramos ou rejeitamos o nosso mundo, estreitando a relação entre a liberdade ontológica do homem e a sua responsabilidade incondicional.

Assumir-se engajado, em suma, “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”²⁰ (CABESTAN, 2001, p. 19), afinal o homem não é um contemplador passivo e isento do mundo, mas é parte dele, e de sua liberdade originam-se as possibilidades de ação capazes de modificar a realidade — como em Kierkegaard, a propósito, contrário ao papel do filósofo como espectador passivo de uma realidade absoluta. Mas, apesar de ontologicamente a nossa liberdade ser absoluta, não se pode negar que ela é exercida num contexto já existente quando nascemos e que devemos aceitar ou recusar. Sartre chama de “situação” o conjunto das variadas condições concretas que contextualizam a realização da liberdade e a ressaltam, como o ambiente histórico em que surgimos, a condição social em que nascemos, o meio cultural em que vivemos e o nosso próprio passado. A experiência humana resulta, pois, da interiorização da objetividade histórica por uma liberdade subjetiva que se exterioriza por meio de seus atos, fazendo a história enquanto é feita por ela.

As adversidades histórico-sociais, contudo, não nos eximem de sermos livres; pelo contrário, existem por causa da liberdade, em virtude dos fins a que nos propomos: posto que uma subjetividade que não se situa no mundo objetivo e histórico é inexistente, para ela, se as coisas são, num primeiro momento, neutras, é a sua liberdade e o seu projeto que as faz serem ou não um entrave, ou seja, os objetos e os fatos a determinam, enquanto ela os determina: “por ocasião de certa estrutura objetiva do mundo que me rodeia, ela [a situação] repercute minha liberdade sob a forma de tarefas

²⁰ “*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*”.

a realizar livremente”²¹ (SARTRE, 1943, p. 299). Se nos lembrarmos da célebre frase sartriana sobre o povo francês, que jamais teria sido mais livre do que sob a ocupação alemã, o aparente paradoxo se esvai quando aceitamos que os obstáculos morais, políticos e econômicos vividos pelos franceses, em vez de enfraquecerem, ressaltaram a liberdade.

Nesse sentido, um rio é bom caso queiramos nos refrescar, mas ruim caso ele esteja entre nós e um destino que tenhamos traçado. Do mesmo modo com o nosso passado, diante do qual, apesar de não podermos modificá-lo, é sempre possível dar-lhe outro significado e adequá-lo ao nosso projeto. Ademais, aquilo que é um empecilho para nós não necessariamente é uma barreira para outrem, afinal as adversidades revelam-se como tais pelo fim que *nós* colocamos a partir da liberdade que *somos*. Tais resistências são, em suma, inevitáveis, relativas e necessárias para que possamos perceber, por meio delas, a nossa liberdade, que só é notada, pois, em situação. Trata-se de algo que, também hoje, é difícil de reconhecer (em virtude do individualismo e da busca por um hedonismo pueril, incapazes de aceitar limitações), mas, embora pareça paradoxal, os limites que nos são impostos por nossa situação, “uma posição definitivamente no interior das possibilidades que se manifesta ao mesmo tempo na irreduzibilidade e na relatividade do sujeito histórico” (SILVA, 2004, p. 23), são os responsáveis pela avaliação de nossa liberdade, que é liberdade apenas quando comprometida com a situação em que atuará.

Em suma, não há situação a não ser pela liberdade, bem como não há liberdade a não ser em situação. Assim, o conceito de “situação” permitiu “uma nova maneira de pensar a história como tal”, pois “podemos voltar nossa atenção para essa situação em si, esse estoque disponível de recursos que é o próprio mundo externo, e que agora deve realmente ser chamado História” (JAMESON, 1996, p. 289). De acordo com isso, vale registrar que as peças de Sartre inscrevem-se no que o autor chamou de “teatro de situações”, textos dramáticos nos quais as personagens não são tratadas como símbolos abstratos e generalizadores, mas como indivíduos em situação, e não condicionados por ela, para os quais o contexto de seus dilemas é fundamental para compreendê-los.

Se, como vimos, os “coeficientes de adversidade” apresentados por dada situação requerem a liberdade (e são, por ela, requeridos), ou seja, se os obstáculos que encontramos colocam-se em relação aos fins a que a nossa liberdade se propõe, é

²¹ “à l’occasion d’une certaine structure objective du monde qui m’entoure, elle me renvoie ma liberté sous forme de tâches à faire librement”.

possível, pela significação de nossas ações e reações, reconhecer o que Sartre chama de “projeto original”, uma orientação que fundamenta as nossas escolhas. O homem, “um ser que é originariamente projeto, isto é, que se define por seu fim”²² (SARTRE, 1943, p. 497), elabora e organiza a sua subjetividade na medida em que existe em dada situação, sem determinações precedentes. É o futuro, portanto (enquanto projeto, enquanto aquilo que o homem ainda não é, mas que deseja ser), não o passado imutável, capaz de orientar as ações humanas. Esse projeto que o homem é, estabelecido com a busca por preencher o seu nada de ser, se intensifica a cada escolha realizada, conduzindo-o cada vez mais em direção à invenção de si mesmo. Trata-se, para usar as palavras de Sartre, da metáfora do asno a perseguir uma cenoura pendurada diante dele por uma vara: “todo esforço do asno para comer a cenoura tem por efeito fazer avançar a atrelagem toda, e a cenoura, que sempre permanece à mesma distância do asno”²³ (SARTRE, 1943, p. 239).

Sartre explicita, com essa ideia, que a existência é um livre fazer-se, um livre significar-se a si mesmo, ante uma existência contingente e aberta. Dentre as categorias apresentadas pelo filósofo, responsáveis pela constituição da existência humana e de seu projeto original, temos o ser, o fazer e o ter. Se essa busca incessante do para-si se traduz na busca por ser, pautada num projeto de tornar-se algo, de preencher o seu nada de ser, isso se dá com o que fazemos e temos: ora, por ser a consciência uma falta de ser, ela procura constantemente objetos fora de si mesma para completar-se, criando-os e/ou os possuindo, realizando o que o filósofo chama de “apropriação ontológica”, o que estabelece uma relação significativa entre o homem, ser para-si, e as coisas, seres em-si. Então, o que o homem busca ser, ter e fazer é orientado por seu projeto. Contudo, falar de “projeto” não significa assumir um objetivo que não possa ser modificado no curso da existência, pois esse projeto original, sempre em andamento, que cada homem é, apenas cessa com a facticidade da morte — que é facticidade apenas em relação a uma liberdade que a enfrente, e que é liberdade tão somente em relação a uma facticidade a superar —, e, se modificado, é capaz de ressignificar todo o passado e todo o presente.

A esse respeito, na tentativa de descobrir o projeto original que todo homem é, Sartre criou a chamada “psicanálise existencial”. Afirma o autor que admitir a ideia de “inconsciente”, como a entende a psicanálise proposta por Sigmund Freud, seria uma

²² “un être qui est originellement *pro-jet*, c’est-à-dire qui se définit par sa fin”.

²³ “Tout effort de l’âne pour happer la carotte a pour effet de faire avancer l’attelage tout entier et la carotte elle-même qui demeure toujours à la même distance de l’âne.”

atitude de má-fé, pois o inconsciente, como qualquer elemento que determine o que o homem é, consequentemente subtrai dele a sua liberdade e a sua responsabilidade. Sartre considerava que o problema estaria no estabelecimento de causas prévias (como traumas infantis) capazes de dirigir a vida humana. Por isso, concebeu uma psicologia que, ao não resumir a consciência à inércia estéril própria do ser em-si, considera-a como ser para-si, ontologicamente incompleto, desejoso, voltado, por isso, para a superação de seu nada de ser a partir de sua projeção em direção ao futuro, o que se dá com a liberdade.

Em suma, a psicanálise existencial foi um esforço para, a partir da compreensão das escolhas realizadas pelos indivíduos, descobrir qual seria o centro de referência dessa multiplicidade de significações, ou seja, qual seria o projeto original que os guiou. Se descoberto esse projeto de ser que comanda as muitas decisões de uma existência, seria possível, consequentemente, compreender tanto as mais importantes como as mais insignificantes atitudes tomadas por um homem e que constituem o seu desejo de ser. Assim como a psicanálise freudiana, a psicanálise existencial tenciona decifrar os comportamentos empíricos do homem, mas, diferentemente dela, não aceita que o determinismo guie a existência humana a partir de forças e pulsões inconscientes oriundas da infância.

Pelo contrário, como vimos, se há alguma orientação na vida humana, ela se dá pelo futuro que o homem projeta, o que lhe deixa sempre aberta a possibilidade de modificar-se, dado que não se orienta inexoravelmente por forças de seu passado. Essa análise existencial da psicologia humana seria possível a partir do uso de um método nomeado pelo autor de “progressivo-regressivo”, apresentado em *Critique de la raison dialectique* como constituído por dois momentos distintos e complementares, a saber, por um primeiro momento regressivo, voltado para o passado, situando o indivíduo em seu meio histórico-social, a partir do qual se remonta às condições de possibilidade de suas escolhas singulares, e por um momento progressivo, do passado para o futuro, a fim de apreender o projeto original por trás do conjunto de ações do indivíduo. Com isso, segundo Sartre, seria possível explicar os atos realizados pelo homem levando em consideração não apenas a sua significação última, mas, também, as condições que lhe deram início.

O próprio autor aplicou esse método nas biografias que escreveu — como *Baudelaire*, sobre o poeta simbolista francês, *L'idiot de la famille*, sobre Gustave Flaubert, e *Saint Genet, comédien et martyr*, sobre o escritor Jean Genet —, nas quais,

ao ligar o homem à sua época para evidenciar como uma singularidade encarna a sua situação, tencionou mostrar que a realidade concreta de um indivíduo pode ser entendida apenas se se considerar a liberdade dialeticamente atuante em condições materiais e históricas específicas. Encontramos o método também em sua autobiografia, *Les mots*, na qual, ao narrar algumas das escolhas que fez durante a sua infância, psicanaliza existencialmente a si mesmo. Não obstante, em *Les chemins de la liberté* podemos perceber a busca da escolha original de Mathieu ao longo de suas ações em convivência com os seus familiares, amigos e colegas, o que nos leva à compreensão não apenas do que o homem faz de si, mas, também, do que ele faz com aquilo que fizeram dele.

Note-se, aqui, a importância do outro na constituição do que somos. Se, como dissemos, o para-si é o modo de ser da consciência, do homem, é essencial complementar que este é, ao mesmo tempo, segundo o vocabulário sartriano, um ser “para-outro”. Ora, não agimos sozinhos no mundo, mas o fazemos em meio a outras consciências também livres que fazem parte de nossa situação, cada qual com os seus próprios projetos existenciais, que, ao se entrecruzarem, se contradizem ou se complementam. Isso significa que existimos, simultaneamente, para nós e para os outros, concomitantemente sujeitos e objetos, sujeitos e sujeitados, de maneira que o que fazemos de nós deve, invariavelmente, abranger o que podemos fazer com o que os outros fazem de nós. Como podemos extrair da peça *Huis clos*, essa relação conflituosa e “infernai” entre intersubjetividades não deixa de ser absolutamente necessária, visto que “[o] outro é indispensável para minha existência, bem como para o conhecimento que tenho de mim”²⁴ (SARTRE, 1960b, p. 67).

Nesse âmbito, Sartre concordaria com Nietzsche quando este sentencia que “[g]ostamos muito de estar em plena natureza, porque ela não tem opinião alguma sobre nós” (NIETZSCHE, 2000, p. 269): para constituirmos o nosso ser, devemos, necessariamente, lidar com a alteridade, com a mediação de nós mesmos oriunda de nossa situação — familiares, amigos, grupos políticos, ambiente cultural, contexto histórico —, e, nesse contexto, o outro é essencial, como afirmou Malraux, antes de Sartre: “eram-lhe necessários os olhos dos outros para se ver, o sentido de um outro para se sentir”²⁵ (MALRAUX, 1946, p. 188). Diferentemente da imagem passiva que temos de nós mesmos e que podemos ver no espelho, os olhos livres dos outros nos dão uma

²⁴ “L’autre est indispensable à mon existence, aussi bien d’ailleurs qu’à la connaissance que j’ai de moi”.

²⁵ “Il lui fallait les yeux des autres pour se voir, le sens d’une autre pour se sentir.”

imagem de nós sobre a qual não temos controle, pois reconhecemos no outro uma consciência livre como nós, a qual não podemos conhecer profundamente, tampouco nos apropriar: “[e]ste ser que sou conserva certa indeterminação [...]. Essas novas características não provêm apenas do fato de que não posso *conhecer* o outro, mas provêm, também, e sobretudo, do fato de que o outro é livre”²⁶ (SARTRE, 1943, p. 301; grifo do autor).

Basta comparar a reação de um indivíduo que furta um livro sem que ninguém o veja e a sua reação caso a sua atitude tenha sido vista pelo bibliotecário: ao tomar consciência de que somos vistos, também tomamos consciência do que somos — no caso, desonestos. Isso está presente em muitos momentos da trilogia, como, por exemplo, em *L'âge de raison*, quando Mathieu entra sorrateiramente num hotel, sem querer ser notado:

O corredor estava deserto, mas se ouviam passos e risos, havia pessoas que subiam a escada. Ele fez um movimento para voltar ao quarto; mas não: não se importava em ser surpreendido. Deslizou a chave na fechadura e fechou a porta. Quando se virou, viu uma mulher seguida de um soldado²⁷. (SARTRE, 2009a, p. 691)

Ao ser visto, tudo muda: Mathieu sente vergonha, algo que, antes, não sentia. Isso porque, segundo a cartilha existencialista, a liberdade que constitui o ser do homem não pode ser pensada apenas em sua individualidade. Como as personagens de *Les chemins de la liberté* percebem ao longo da trilogia, a existência dos outros, seres livres, afeta a nossa liberdade, conduzindo-as a lidar com a indeterminação que são — não apenas porque são livres, mas porque, nessa equação intersubjetiva, os ventos alheios interferem na navegação de nossos mares históricos (como destaca a narrativa de *Le sursis*).

Com o desenvolvimento de seu pensamento filosófico, posteriormente à publicação de *L'être et le néant* — resumido em suas linhas gerais para o grande público por meio da conferência *L'existentialisme est un humanisme* —, em que as ideias acima explicitadas tomam corpo, Sartre publica o seu outro grande ensaio filosófico, *Critique de la raison dialectique*. Podemos perceber, a partir disso, que não houve, propriamente, uma alteração radical do pensamento filosófico do autor, mas uma

²⁶ “Cet être que je suis conserve une certaine indétermination [...]. Et ces caractéristiques nouvelles ne viennent pas seulement de ce que je ne puis connaître autrui, elles proviennent aussi et surtout de ce qu'autrui est libre”.

²⁷ “Le couloir était désert, mais on entendait des pas et des rires, il y avait des gens qui montaient l'escalier. Il fit un mouvement pour rentrer dans la chambre ; mais non : ça lui était tout à fait égal d'être pris. Il glissa la clé dans la serrure et ferma la porte à double tour. Quand il se redressa, il vit une femme suivie d'un soldat”.

complementação conceitual, fazendo com que o existencialismo ampliasse a sua concepção sobre a existência humana: trata-se, agora, da consciência humana livre, mas, também, contextualizada numa situação mais ampla.

Assim, se no ensaio de ontologia fenomenológica temos a conceitualização dos aspectos constitutivos da consciência, na *Critique de la raison dialectique* há a conceitualização da práxis individual, entendida como um processo de totalização, ou seja, um trabalho de síntese que une, a partir de um mesmo movimento intelectual, uma multiplicidade de elementos (como escrever uma tese) a fim de alcançar a totalidade (a tese em si). O esforço principal do filósofo coloca-se na tentativa de revisitar o marxismo e purgá-lo daquilo que é, para Sartre, o seu grande problema, a saber, o viés determinista, mecanicista, pelo qual a teoria de Marx concebe a história, considerando-a como um processo de totalização sem um agente totalizador. Com isso em mente, dado que o existencialismo seria capaz “de extrair as consequências da experiência do passado e de dar sentido ao momento histórico presente” (DENIS, 2002, p. 267), o filósofo francês argumentou que o processo de interiorização da exterioridade, realizado pela subjetividade humana, não poderia ser concebido sem que se considerasse a exteriorização da interioridade, isto é, a ação humana no mundo histórico.

A racionalidade própria desse movimento totalizador é o que Sartre denominou de “razão dialética”, entendida “como lógica da ação criadora, ou seja, em definitivo, como lógica da liberdade”²⁸ (SARTRE, 1960a, p. 156), a qual torna inteligível esse processo de totalização, seja de um simples ato individual perpetrado por um agente histórico, seja da história como um todo. Na tentativa de estabelecer a inteligibilidade própria da história, a razão dialética não considera esta, como o faz o materialismo histórico, como um processo cego e determinado tão somente pelas condições materiais, pois acrescenta o papel fundamental da práxis nesse âmbito, conjugando, em suma, as condições objetivas, próprias da história, com as ações subjetivas, próprias da liberdade, que é “uma *práxis total*”²⁹ (SARTRE, 1974, p. 141; grifo do autor).

Como vimos nesta breve apresentação das ideias de Sartre, ainda que a sua filosofia possa ser entendida como vitrine ou como vitraço, o esforço do filósofo se manteve pautado na ideia de que a liberdade é um dos problemas mais importantes e urgentes para a humanidade, como sempre foi e sempre será, posto que diz respeito à nossa própria existência individual e coletiva — inclusive atualmente, quando vivemos

²⁸ “la dialectique comme logique de l'action créatrice, c'est-à-dire, en définitive, comme logique de la liberté”.

²⁹ “La liberté, c'est une praxis totale”.

sob a sombra de um paradoxo: quanto mais temos a possibilidade de exercer a nossa liberdade, menos a exercemos realmente. Como teremos a oportunidade de averiguar nos romances que compõem *Les chemins de la liberté*, a filosofia de Sartre apresenta-se pelos porta-vozes que são as suas personagens, e nelas encontramos o reconhecimento de que são livres, e que, não bastasse isso, também são livres entre si, ou seja, precisam lidar com os outros, malgrado as adversidades e as responsabilidades que devem admitir no caminho que traçam para elas mesmas *na história*.

Mostraremos, pois, que a literatura sartriana, sob a égide do engajamento, manifestando a liberdade em sua construção formal e na fábula, acenou para a possibilidade de ser uma afirmação do ser que, para o existencialismo, o homem é. Por isso, à afirmação de que “nenhuma sociedade pode passar sem filosofia, pois ela, em qualquer sociedade, é a compreensão do que é o homem dessa sociedade”³⁰ (SARTRE, 1974, p. 102), acrescentaríamos que nenhuma sociedade pode passar sem literatura (ou, de modo mais abrangente, sem arte), visto que esta também é a compreensão do que é o homem, do que é a sociedade e do que é o homem nessa sociedade.

³⁰ “je pense qu’aucune société ne peut se passer de philosophe, parce que la philosophie, dans une société quelconque, c’est la compréhension de ce qu’est l’homme de cette société”.

3 LITERATURA

3.1 Do escritor: a consciência situada

Em 1947, a revista *Les temps modernes* publicou uma série de ensaios que, reunidos posteriormente, formariam a obra de teoria literária *Qu'est-ce que la littérature ?*, na qual é afirmado, no último parágrafo, que “a arte de escrever [...] é o que os homens fazem dela, ao se escolherem, eles a escolhem”¹ (SARTRE, 1948, p. 316). O seu autor trazia à luz o debate sobre o que gerou (e, sobretudo, o que ainda poderia gerar) a passividade, a conivência dos escritores de sua época. Dessa questão, longamente explorada já no texto de apresentação da revista e contextualizada pelo conturbado momento histórico mundial, extrai-se uma discussão que diz respeito à liberdade *da* escrita literária, em se tratando de sua teorização, e, conseqüentemente, à liberdade *na* escrita literária, em se tratando das técnicas envolvidas nessa prática.

Vemos, assim, a emergência de uma interrogação secular para a qual temos, ao menos, e *grosso modo*, duas respostas possíveis e contrastantes. Por um lado, temos o que se denomina de “arte pela arte”, posição estética nomeada como tal (“*l’art pour l’art*”) no século XIX, na França, por Benjamin Constant, e divulgada por Théophile Gautier. Trata-se da busca pela autonomia absoluta da esfera estética ante a esfera ética — aquela segregada, pois, da realidade. Por outro lado, encontramos o que se conhece como “arte engajada”, perspectiva que admite a relação entre as esferas estética e ética, entre as criações artísticas e a realidade concreta. Como podemos inferir do contexto em que viveu, bem como das obras e do pensamento de Sartre, os seus ensaios de teoria literária vinculam-se a essa última posição, sobre a qual pautaremos o nosso esforço na tentativa de elucidá-la a partir de agora. Admitindo-se como verdade a afirmação do teórico, e antes de aprofundarmos a questão do engajamento literário, é importante investigarmos o que a literatura, segundo as nossas intenções, pode ser.

A par disso, e a fim de “mostrar, pela ideia que o público faz sobre o seu papel, os limites necessários da ideia que ele inventa sobre a literatura”² (SARTRE, 1948, p. 189), em *Qu'est-ce que la littérature ?* Sartre apresenta a situação do escritor, da Idade Média até o século XX, relacionando-a com a classe dominante de cada momento histórico e averiguando o compromisso existente para com ela, contextualizando, desse modo, a questão da liberdade da literatura. A partir da ideia de que os autores são

¹ “*l’art d’écrire [...] est ce que les hommes le font, ils le choisissent en se choisissant*”.

² “*à montrer par l’idée que le public se fait de son rôle les bornes nécessaires de l’idée qu’il invente de la littérature*”.

históricos, ou seja, que estão situados em determinado meio social e em dada época, sempre compromissados com o seu momento, as suas obras também o são, posto que registram costumes, valores, instituições de seu presente — e “a ficção, como uma arte temática ou de representação, responde de modo muito sensível às pressões da época” (MENDILOW, 1972, p. 35), plasmando os valores da sociedade em que foi gerada, e permitindo, por isso, a compreensão de seu contexto histórico-social —, de modo que as obras literárias têm, implícito, o leitor a que se destinam, sujeito, do mesmo modo, à sua (e da sua) situação histórica.

Sartre explica que, entre os séculos XII e XVII, o escritor, oriundo do clero, escrevia para este e para a aristocracia, os quais não viam conflito algum entre a posição dos autores e o que tais classes esperavam da literatura: ideia análoga, pois, ao que explicita Arnold Hauser, para quem “[a]té o século XVIII, os autores nunca haviam sido outra coisa senão os porta-vozes do seu público [...]. Aceitavam e confirmavam os princípios morais e os critérios de gosto geralmente reconhecidos” (HAUSER, 1982, p. 884). Desse modo, os escritores não sofriam outra pressão quanto ao que produziam a não ser a de seus patrocinadores, o que significa, simplesmente, que não havia contrariedade entre os seus textos e os seus leitores, bastando fornecer-lhes o que já se esperava. Nas palavras de Sartre, tais escritores “[a]limentados pelo rei, lidos por uma elite, preocupam-se unicamente em responder à demanda desse público restrito”³ (SARTRE, 1948, p. 136).

Posteriormente, do século XVII ao XVIII, a ascensão da burguesia passou a exigir que o escritor partilhasse com ela a relação antes travada apenas com a elite parasitária: recusando a sua antiga posição de submissão, a literatura passou a ter consciência de sua autonomia, levada a cabo pela sua politização, mormente no período preparatório da Revolução Francesa, quando, então, os escritores, aliando-se com (e se dirigindo a) um público burguês, incitaram-no à revolta. Sartre aponta para o fato de que, pela primeira vez, em virtude do surgimento de um público real oriundo de uma classe oprimida, o escritor adquiriu uma nova função, em concordância, evidentemente, com os preceitos de uma moral utilitária, concebendo a literatura não mais como algo voltado para o conservadorismo das classes superiores, mas como o meio pelo qual a burguesia poderia ter consciência de sua autonomia, de modo que o escritor “não se importa em dar aos seus leitores uma consciência mais clara de sua classe: ao contrário,

³ “*Nourris par le roi, lus par une élite, ils se soucient uniquement de répondre à la demande de ce public restreint*”.

o apelo urgente que ele dirige ao seu público burguês é um convite para se esquecerem das humilhações, dos preconceitos, dos temores”⁴ (SARTRE, 1948, p. 150).

Porém, os escritores, ao romperem com a burguesia por vê-la, tempos depois, como uma classe opressora, começaram a se identificar como possibilidade crítica, contestatória: Hauser salienta, nesse âmbito, que “pela primeira vez, os escritores surgem como um fenômeno social normal, fazendo das suas penas armas *ad hoc*” (HAUSER, 1982, p. 695), abandonando, pois, o distanciamento crítico que pautou o seu ofício até então. Isso acarretou ao escritor, no século XIX, originário (e crítico) da burguesia, tendo como leitor o público burguês, que o sustenta, uma situação ambígua: a sua consciência se defronta com a instrumentalização de todos os aspectos da existência, própria do burguês, o que leva a arte a ser um meio, não um fim em si.

Consequentemente, “[a] literatura acaba de se desengajar da ideologia religiosa e recusa servir à ideologia burguesa. Ela se coloca, por princípio, como independente de toda espécie de ideologia. Desse fato, ela guarda o seu aspecto abstrato de pura negatividade”⁵ (SARTRE, 1948, p. 164). Diante disso, tomou corpo o estímulo para que os escritores buscassem abrigo na “arte pela arte”, o que Sartre reprovava. Como notou Theodor Adorno (1970, p. 265), “Sartre sublinhou justamente que o princípio de *l’art pour l’art*, que prevalece em França desde Baudelaire [...] foi recebido pela burguesia como meio de neutralização da arte”. A reprovação de Sartre dizia respeito ao fato de que tal posição significava a ruptura com a historicidade, o testemunho imparcial porque passivo de sua época, a preocupação exclusiva com a expressão formal, o subjetivismo individualista, a tendência ao escapismo, constituindo certo conformismo social, características que significavam a desvinculação da arte em relação à realidade objetiva.

Sartre se esquece, porém, de que “esse desligamento da arte do contexto da práxis vital representa um *processo histórico*, vale dizer, *socialmente condicionado*” (BÜRGER, 2008, p. 101; grifos do autor). Se, para o pensador francês, não podemos não ser livres, assim como não podemos não ser históricos, então seria aceitável esperar que Sartre concluísse, também, que mesmo a arte “autista”, fechada em si, apresentaria, com esse comportamento, uma afirmação implícita traduzida por seus silêncios e por suas convivências — potencialmente eloquentes como poderia ser uma declaração de

⁴ “Il n’a cure de donner à ses lecteurs une conscience plus claire de leur classe : tout au contraire, l’appel pressant qu’il adresse à son public bourgeois, c’est une invite à oublier les humiliations, les préjugés, les craintes”.

⁵ “la littérature vient de se dégager de l’idéologie religieuse et refuse de servir l’idéologie bourgeoise. Elle se pose donc comme indépendante par principe de toute espèce d’idéologie. De ce fait, elle garde son aspect abstrait de pure négativité”.

princípios. Veja-se o caso do escritor soviético Boris Pasternak, cujo esteticismo, como entende Eric Bentley, “era uma ativa atitude antistalinista”, visto que “o silêncio pode ser também um ato de coragem, quando o que se esperava era uma manifestação de conformismo e de bajulação” (BENTLEY, 1969, p. 153). Disso se segue que visões mais radicais, como as de Sartre, pautadas numa divisão dicotômica do conceito de “arte”, vão de encontro a uma realidade bastante diferente, composta por gradações que se colocam entre o engajamento radical de uma personagem (como o comunista Brunet, de *Les chemins de la liberté*) e o esteticismo radical (na figura, por exemplo, do dândi de Baudelaire).

Por fim, no século XX, “período de crítica social, de realismo e ativismo, de radicalização das atitudes políticas e de convicção cada vez mais generalizada de que só uma solução radical pode ter alguma utilidade” (HAUSER, 1982, p. 1116), as pressões históricas negativas, desencadeadas pela Segunda Guerra Mundial, fizeram com que os escritores se sentissem “bruscamente *situados*”⁶ (SARTRE, 1948, p. 242; grifo do autor), e a “literatura de sobrevoo”, sobre questões atemporais, estimada e seguida por seus predecessores, tornou-se, no mínimo, inconveniente. Nesse debate entre preocupações éticas e estéticas — já apontado e discutido ao menos desde Lukács e o seu ensaio “O romance como epopeia burguesa” —, quando “o problema da arte como tal se tornou, ele mesmo, um problema ético” (BROCH, 2014, p. 10-11), registra Sartre que os escritores desse período, como ele, passaram a se sentir “[b]rutalmente reintegrados na história, [...] levados a fazer uma literatura da historicidade”⁷ (SARTRE, 1948, p. 244-245). Passa-se a evidenciar que o ético — a própria palavra poeticamente o prova — se encontra incorporado ao estético.

O que encontramos em *Les chemins de la liberté* é, exatamente, a consequência dessa questão: estamos diante de romances que se embrenham nos fatos da época de sua publicação, de acordo com o esforço de não ignorarem o mundo político-social que se desenhava naquele presente e estipulava as bases de um futuro que, do curto ao longo prazo, por sua conturbação, exigia a tomada de consciência das pessoas para que a sua recusa fosse possível. Nesse momento, “o pensamento filosófico, que também abandona o valor incontestado da consciência individual autônoma [...], une-se no existencialismo ao mais importante desenvolvimento da criação literária” (GOLDMANN, 1976, p. 221-222). A trilogia sartriana, nesse meio, é, portanto, um resultado, dentre outros, dessa

⁶ “Du coup nous nous sentîmes brusquement situés”.

⁷ “Brutalement réintégrés dans l’Histoire, [...] acculés à faire une littérature de l’historicité”.

condição, abordando, nas narrativas que a compõem, histórias situadas no âmbito do conflito mundial, concebidas a partir de técnicas (como a montagem, própria do cinema, e a polifonia) garantidoras de um efeito de desorientação do leitor, já desnorteado pelos fatos históricos que esboçavam os rumos de sua geração. O importante a ser enfatizado é o esforço para que as personagens romanescas respirassem o mesmo ar, a mesma fumaça, que o cidadão francês, europeu, mundial respirava.

Do breve percurso histórico apresentado por Sartre e resumido por nós, podemos notar que a intenção do autor foi a de acentuar a relação e as pressões recíprocas entre o escritor e o seu público e a sua época, de modo que, com as inevitáveis transformações histórico-sociais, o significado do ofício do escritor e dos produtos de seu trabalho varia conforme o seu meio. Ora, sendo a literatura uma atividade produtiva, sendo “ao mesmo tempo, uma produção individual e um fato social”⁸ (SARTRE, 1964b, p. 33), ela faz parte, inevitavelmente, da elaboração do mundo humano, vinculando-se à divisão do trabalho e à sociedade de classes. Do desenho diacrônico esboçado por Sartre, evidenciando que o escritor voltou-se para o clero, para a aristocracia, para a burguesia e, por fim, para o proletariado, deve ficar claro que, nesse fenômeno, as interferências que o escritor sofre exigem, dele, um posicionamento com o qual é capaz de, também, exercer alguma interferência em seu meio.

A esse respeito, como afirma Lukács (2010, p. 270-271), “[a] relação entre a obra e seu público [...] é a base constitutiva, o fator efetivo da obra, tanto em sua gênese quanto em sua existência estética”. Esse “fator efetivo” é, acrescentemos, o que dá à literatura uma de suas forças, qual seja, a de delinear outras possíveis perspectivas — ou, em alusão ao nosso *corpus*, outros caminhos da liberdade, mas em direção não a uma liberdade pura e abstrata, o que seria, em última instância, um desengajamento —, a partir do que o homem capacita-se a conceber ou a aprimorar a sua subjetividade livre, seja enquanto existência individual, seja enquanto animal político. Disso resultaria uma nova ou mais aprimorada objetividade colocada a serviço da estruturação de sua realidade. Em virtude da especial atenção dada à subjetividade humana — traço acentuado em seu pensamento filosófico e em sua literatura —, Sartre acusou os surrealistas exatamente porque eles, ao recusarem o que consideravam um ranço burguês, a saber, a consciência, acabaram por destruir toda possibilidade de ação e qualquer esperança numa realidade objetiva criada pelo homem.

⁸ “Il est donc vrai qu'une œuvre d'art est à la fois une production individuelle et un fait social”.

Segundo Sartre, abandonando a autoconsciência, os surrealistas abandonaram, conseqüentemente, a sua situação no mundo e a possibilidade de, nele, interferir. Isso se deu, formalmente falando, porque o surrealismo foi, segundo Sartre, o fim de um processo iniciado no século XVIII, quando a literatura hipostasiou-se no mundo burguês, tornando-se, no século XX, “um processo multicolorido e cintilante de aniquilação”⁹ (SARTRE, 1948, p. 174). Entretanto, podemos interpretar os métodos de composição surrealistas como propostas de uma arte que, a seu modo, também afirma a liberdade, pois ela lida com a libertação do homem, permitindo a sua autonomia em relação à racionalidade e à linguagem formal. Trata-se, é claro, de uma liberdade anárquica, ou seja, não direcionada para algum propósito explícito, mas, ainda assim, é uma forma de compreender o mundo a partir de sua subversão, o que exige liberdade — talvez mais do que o próprio engajamento sartriano almeja. Mesmo assim, Sartre vê a literatura moderna como um “câncer das palavras”¹⁰ (SARTRE, 1948, p. 304) cuja doença os surrealistas promoviam: “dilapidam-se as tradições literárias, desperdiçam palavras, jogam-nas umas contra as outras para fazê-las explodir. A literatura como negação absoluta torna-se antiliteratura”¹¹ (SARTRE, 1948, p. 174).

Tendo-se em mente o gesto eminentemente surrealista, proposto por André Breton, a saber, descer a rua atirando, ao acaso, na multidão, é válido lembrar a crítica contra essa corrente estética, presente no conto “*Érostrate*”, de Sartre, em que o protagonista Paul Hilbert age de modo análogo, atingindo aleatoriamente algumas pessoas com um revólver e se trancando, logo em seguida, no banheiro de um café. Contrariamente ao desperdício dos atos e das palavras, seja por seu uso gratuito, seja por sua orientação submissa, voltada para algo não literário, para Sartre “a obra de arte, fim absoluto, se oporia, essencialmente, ao utilitarismo burguês”¹² (SARTRE, 1948, p. 286-287), devendo ir de encontro à subordinação cega dos mandamentos alheios à tábua de valores da estética literária burguesa. Do contrário, o ofício do escritor estaria restrito a criar, como os clérigos medievais, uma literatura inerte, impossível de atingir o público para, fornecendo-lhe a consciência de seu momento histórico, orientá-lo em direção à resolução das questões prementes de sua época. Em convergência com isso, afirma Lukács que “[a] ideologia da burguesia decadente, cada vez mais apologética,

⁹ “*elle devient un processus multicolore et chatoyant d’anéantissement*”.

¹⁰ “*La littérature moderne, en beaucoup de cas, est un cancer des mots*”.

¹¹ “*on dilapide les traditions littéraires, on gaspille les mots, on les jette les uns contre les autres pour les faire éclater. La littérature comme Négation absolue devient l’Anti-littérature*”.

¹² “*l’œuvre d’art, fin absolue, s’opposait par essence à l’utilitarisme bourgeois*”.

restringe continuamente a esfera da atividade criativa do escritor” (LUKÁCS, 2009, p. 234).

Sartre, a seu modo, criticou a submissão da atividade literária à esfera burguesa porque, afinal, enquanto arte, se o fizesse, a literatura estaria cedendo às pressões que a levariam para a esterilização de suas possibilidades críticas, abrindo mão de sua liberdade inventiva ao aceitar uma servidão imposta pelo capital. O que Sartre temia é que houvesse (como houve, segundo ele, com o surrealismo) a amplificação da alienação dos artistas e da sociedade como um todo, embora seja importante frisar que “[m]esmo as vanguardas, que parecem ao burguês não terem nada com o real, são uma abstração da lei que impera na sociedade” (BYLAARDT, 2013, p. 96), isto é, até mesmo as orientações estéticas que parecem se apartar da realidade são, à sua maneira, expressões sobre essa mesma realidade: o que o engajamento pretendia fazer diretamente, o surrealismo poderia muito bem fazer indiretamente, a saber, criticar a sociedade — não apontando-lhe o dedo, mas virando-lhe as costas.

Ainda assim, para Sartre a literatura nasce quando o escritor, enquanto subjetividade submetida à história, faz, com o que a história faz dele, o ser livre que é, o que significa que “a imanência do significado ao todo social não exclui a recriação de significados, assim como a totalidade histórica objetiva não exclui a ação livre da subjetividade” (SILVA, 2004, p. 246). Dito de outro modo, se a totalidade objetiva do mundo preexiste à consciência humana, seja ela o escritor, seja ela o leitor, isso não resulta na ideia de que tal totalidade não seja efeito das ações do homem, e contenha, por isso, valores humanos implicados. Converge para esse ponto de vista o posicionamento de Lukács a respeito da totalidade que é a narrativa romanesca, “na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 96).

Nesse sentido, não se trata de entender a totalidade histórica por um viés mecanicista, determinista, mas como o substrato que a consciência humana incorpora, por seu livre projeto, em suas obras, o que resulta numa retotalização dessa totalidade, agora preta de significados dados pela singularidade que a interpretou ao vivenciá-la. Vê-se que o escritor, ao se comprometer com a história “isto é, com a realização da liberdade, [...] interpreta a totalidade por via da liberdade. E o seu modo de interpretar a realidade é negando-a, retotalizando-a de outra maneira” (SILVA, 2004, p. 247). Pelo movimento dialético de interiorização da exterioridade objetiva, histórica, pela subjetividade humana, que ocorre concomitantemente à exteriorização da interioridade

subjetiva que é o homem, a literatura engajada cria os seus significados. Cumpre observar que, como compreende Sartre, vivenciar a realidade é lidar com pontos de vista limitados, de modo que a nossa existência se relaciona com partes da realidade, não com ela como um todo e de uma só vez.

Assim, visto que somos limitados em relação à compreensão total de nosso mundo, a literatura permite o resgate dos fragmentos de realidade que escapam de nossa consciência: “um livro é necessariamente uma parte do mundo através da qual a totalidade do mundo se manifesta”¹³ (SARTRE, 1972a, p. 99). Para fazer um paralelo com as técnicas pictóricas, o que Sartre tenciona é, à maneira do cubismo, libertar-se de uma representação da realidade que ofereça uma imagem apenas segundo um enquadramento único, alcançando, desse modo, uma representação que, mesmo com as limitações existentes das duas dimensões de um quadro, é capaz de apresentar, ao mesmo tempo, ângulos antes ocultos pela perspectiva adotada. Não queremos, com isso, afirmar que existe uma relação formal entre a técnica literária sartriana e o cubismo, mas tão somente ilustrar a ideia de que o engajamento da literatura tenciona apresentar algo como a face humana não apenas de frente, mas de perfil e de costas, ao mesmo tempo, garantindo uma representação da existência humana que aborde os seus aspectos mais gerais, mesmo porque “a ficção pode articular de forma mais completa — ‘totalizadora’ — aquilo que a experiência ético-histórica fornece em fragmentos e lacunas” (SILVA, 2004, p. 46).

Essa tentativa de totalização manifestada pela prosa permitiria que o engajamento pudesse “criar uma literatura que se reúna e se reconcilie com o absoluto metafísico e a relatividade do fato histórico”¹⁴ (SARTRE, 1948, p. 251), isto é, que haja uma reconciliação entre a liberdade absoluta que é o homem e o mundo histórico e particular em que ele vive. Portanto, antes de ser uma fuga para o eterno, a literatura engajada pretende tratar das questões que se encarnam em todos os que se envolvem com a esfera literária, sejam autores, sejam leitores ou espectadores. Como poderemos notar em *Les chemins de la liberté*, Sartre constrói a sua narrativa pautada em situações-limite colocadas diante das personagens — que têm de lidar com a responsabilidade da paternidade, com a responsabilidade da convocação para lutarem na guerra, com a responsabilidade para se filiarem ou não ao Partido Comunista e, com isso, efetivarem a

¹³ “Un livre, c’est nécessairement une partie du monde à travers laquelle la totalité du monde se manifeste”.

¹⁴ “créer une littérature qui rejoigne et réconcilie l’absolu métaphysique et la relativité du fait historique”.

sua ação contra os poderes que, aos poucos, desumanizam o povo, com a responsabilidade, enfim, do trato com os outros.

Nesse sentido, Sartre comenta que Albert Camus, André Malraux e outros, a escreverem o que ele chamou de “literatura de situações extremas”¹⁵, apresentam, como ele, personagens “no topo do poder ou nas masmorras, na véspera de morrerem, ou de serem torturados ou de matarem [...]. A cada página, a cada linha, é sempre o homem inteiro que está em questão”¹⁶ (SARTRE, 1948, p. 251), indivíduos que, absolutos em seu momento histórico, lidam com as particularidades que a sua situação coloca como entraves para a manifestação do que são: liberdades cujo significado depende do resultado de uma equação cujas incógnitas possivelmente suplantariam o número de letras gregas disponíveis, uma equação em que a intersubjetividade histórica exerce papel de primeira grandeza. Do que se segue, fazemos coro com Michel Zérafra quando este pergunta retoricamente sobre “[q]ual [é] a arte que faz aparecer melhor do que o romance a dualidade complementar do histórico e do fundamental, do existencial e do nocional, da ação e do pensamento” (ZÉRAFFA, 2010, p. 461). Com efeito, Sartre viu na literatura em prosa (como, posteriormente, veria conclusivamente no teatro) o meio privilegiado pelo qual pudesse constranger positivamente o seu leitor (ou espectador) a fim de incitá-lo ao enfrentamento crítico da realidade, onde o absoluto e o relativo inexoravelmente se encontram.

A esse respeito, ensina o professor Franklin Leopoldo e Silva que é “nesse quadro de convergência [entre o absoluto que somos, enquanto liberdade, e a relatividade da história] que se inscreve o *tema* e se esboça a *tarefa* da literatura” (SILVA, 2004, p. 31; grifos do autor), tema que diz respeito à liberdade, e tarefa de, segundo o engajamento literário, afirmá-la. Disso se segue que, contraposta a todo tipo de literatura pautada na abstração etérea e na alienação, a literatura engajada se quer palpável, situada, o que exige a substituição de um viés abstrato, de cunho apenas universal, para o exercício de uma universalidade concreta, ou seja, a totalidade das consciências ontologicamente livres que vivem e interagem em dada sociedade — mesmo porque “tudo o que o filósofo declara sobre o homem”, diria Nietzsche, “no fundo, não passa de testemunho sobre o homem de um espaço de tempo *bem limitado*” (NIETZSCHE, 2000, p. 16; grifo do autor).

¹⁵ “une littérature de situations extrêmes”.

¹⁶ “Leurs créatures sont au sommet du pouvoir ou dans des cachots, à la veille de mourir, ou d’être torturés, ou de tuer [...]. À chaque page, à chaque ligne, c’est toujours l’homme tout entier qui est en question”.

Portanto, a escrita engajada precisa voltar os seus esforços para um público concreto, situado: “a *situação* humana, que não podemos ultrapassar, nos impõe a identificação existencial entre interrogante, interrogado e interrogação [...]. É essa compreensão que a literatura [...] procura alcançar” (SILVA, 2004, p. 255; grifo do autor). Assim, ao rejeitar a universalidade abstrata, a literatura engajada sartriana almeja a compreensão ativa das questões humanas, em vez de ser, simplesmente, a sua catalogação conceitual. Um Dom Quixote, poderíamos pensar, que sairia com as suas verdades num mundo que não vê os mesmos gigantes e os mesmos moinhos de vento, “estimulando-o a lembrança da falta que estava já fazendo ao mundo a sua tardança, segundo eram os agravos que pensava desfazer, sem razões que endireitar, injustiças que reprimir, abusos que melhorar, e dívidas que satisfazer” (CERVANTES SAAVEDRA, 19-- , p. 49).

Ainda assim, isso seria possível, para Sartre, ao se trabalhar concretamente o abstrato, rejeitando aquilo “que Hegel reprovava no ‘intelecto formal’, ou seja, por ter uma perspectiva geral do todo, ficar acima da existência singular de que fala, isto é, simplesmente não vê-la, apenas etiquetá-la” (ADORNO, 2008, p. 65). O engajamento, por negar os ensinamentos da cartilha metafísica clássica — que distancia o universal do singular e o abstrato do concreto —, tenciona, ao falar de um indivíduo, *de um* homem, falar *do* homem, de uma consciência singular e, ao mesmo tempo, universal. Mas uma universalidade não abstrata, haja vista que o texto engajado “postula um mundo futuro do significado e uma realidade política que a realiza” (GLUCKSMANN, 1968, p. 74), o que demanda a presença humana real, não idealizada e deslocada de seu próprio mundo. Se há uma verdade no texto engajado, trata-se de “uma verdade que se *torna*, que se organiza minuciosamente, é toda uma existência humana que passa do abstrato ao concreto [...], do universal ao singular, da objetividade anônima à subjetividade”¹⁷ (SARTRE, 1964b, p. 44; grifo nosso), sem abandonar o ímpeto de “comunicar o incommunicável (o ser-no-mundo vivido) [...], e manter a tensão entre o todo e a parte, [...] o mundo e o ser-no-mundo”¹⁸ (SARTRE, 1972a, p. 116).

A esse respeito, o *Nouveau roman*, movimento literário dos anos 1950, levantou algumas críticas a propósito do engajamento literário sartriano. Um de seus mais importantes representantes, Alain Robbe-Grillet, embora concordasse com Sartre no que

¹⁷ “une vérité qui devient, qui s’organise minutieusement, c’est toute une existence humaine qui passe de l’abstrait au concret, [...], de l’universel au singulier, de l’objectivité anonyme à la subjectivité”.

¹⁸ “L’engagement de l’écrivain vise à communiquer l’incommunicable (l’être-dans-le-monde vécu) [...], et de maintenir la tension entre le tout et la partie, [...] le monde et l’être-dans-le-monde”.

diz respeito ao fato de que o escritor, como todos os homens, é um indivíduo situado social e historicamente, o que o levaria a uma escolha livre pelo engajamento, bem como no que diz respeito à ideia de que a literatura “não se interessa senão pelo homem e por sua situação no mundo”¹⁹ (ROBBE-GRILLET, 1962, p. 78), o que está em concordância com a proposta sartriana, adota, entretanto, uma opinião divergente em relação aos objetivos da produção escrita: “o escritor não pode, mais do que qualquer outro artista, saber para que ele serve. A literatura não é, para ele, um meio que colocará a serviço de uma causa qualquer”²⁰ (ROBBE-GRILLET, 1962, p. 82).

Outro ponto de dissenso entre os dois escritores franceses se dá pela questão inerente à díade formada por forma e fundo, pois se Sartre entende que ao escritor resta escolher o seu tema para, em seguida, buscar os meios formais para tratá-lo, Robbe-Grillet assevera que “acreditar que o romancista tem ‘qualquer coisa a dizer’, e que ele procura, em seguida, como dizê-lo, representa o mais grave dos contrassensos”²¹ (ROBBE-GRILLET, 1962, p. 83), haja vista se tratar, tal metodologia, de uma submissão da forma ao conteúdo, o que descaracterizaria a arte literária. Afirmando-se uma literatura desengajada, o *Nouveau roman* manteve-se alheio aos problemas políticos, negando a existência de alguma eficácia social imediata passível de ser promovida pela literatura. Entendendo ser uma utopia a proposta sartriana de criar uma literatura moral, não moralizadora, visando como fim a liberdade dos leitores, Robbe-Grillet assume que é preciso dar ao engajamento não um sentido político, mas outro, especificamente literário: “[e]m vez de ser de natureza política, o engajamento é, para o escritor, a plena consciência dos problemas atuais de sua própria linguagem, a convicção de sua extrema importância, a vontade de resolvê-los em seu interior”²² (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 38-39).

Nesse mesmo sentido, Nathalie Sarraute, outra importante representante do *Nouveau roman*, entendeu que a confusão em que se coloca a literatura engajada se estabelece quando “apoando-se precisamente sobre essa tendência do romance em ser uma arte sempre mais retardatária do que as outras, menos capaz que as outras de se

¹⁹ “*Nouveau Roman ne s’intéresse qu’à l’homme et à sa situation dans le monde*”.

²⁰ “[l]’écrivain ne peut, pas plus que n’importe quel autre artiste, savoir à quoi il sert. La littérature n’est pas pour lui un moyen, qu’il va mettre au service de quelque cause”.

²¹ “croire que le romancier a « quelque chose à dire », et qu’il cherche ensuite comment le dire, représente le plus grave des contresens”.

²² “Au lieu d’être de nature politique, l’engagement c’est, pour l’écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l’intérieur”.

desengajar das formas ultrapassadas [...], quer se fazer dela uma arma de combate”²³ (SARRAUTE, 1956, p. 150). Mesmo assim, se pensarmos, com base no pensamento de Freud (2010), nos três traumas sofridos pela humanidade ao longo da história — o trauma cosmológico infligido por Nicolau Copérnico, ao provar que o nosso planeta não está no centro do universo, o trauma biológico oriundo do pensamento evolucionista de Charles Darwin, ao colocar a nossa espécie ao lado (não acima) das demais, e o trauma psíquico oriundo da teoria psicanalítica, ao estabelecer que a verdadeira natureza de nossa psique permanece fora de nosso controle consciente —, poderíamos adicionar um quarto, resultante da expulsão do homem tanto da filosofia como da literatura, levadas a um grau de abstração e de distanciamento da realidade que resultou na negação (ou, ao menos, na dificuldade) em representar o homem levando-se em consideração o seu momento histórico e a sua participação no mundo.

Assim, “é inevitável que [se] ponha em questão essa situação histórica [...], uma época em que a liberdade não é uma expansão natural mas sim uma experiência difícil e incerta” (SILVA, 2004, p. 20). Índícios dessa herança quanto à situação humana podem ser vistos nos textos críticos de Sartre a respeito de romances consagrados à época, quando nomes como o de Mauriac sobrepunham-se a qualquer tentativa de mudança dos paradigmas literários de forma e conteúdo, comprovando que, de fato, “[a] arte nasce da arte, isto é, na maior parte das vezes da arte à qual ela se opõe”²⁴ (BOURDIEU, 1984, p. 218). Na crítica sartriana sobre as personagens de Mauriac, temos, pois, um sintoma não apenas da crise de representação do romance que se seguiu ao longo do século XX, mas, sobretudo, a intenção de buscar uma nova orientação formal para a narrativa literária, como resposta à literatura francesa de então.

Além disso, buscava a consonância com os novos pretextos e necessidades que passaram a mover o fazer literário — como, por exemplo, a não intervenção de um narrador onisciente que atenua a liberdade (e, consequentemente, a responsabilidade) das personagens — em prol do reposicionamento do indivíduo como histórico e socialmente ativo: “[u]m signo distintivo dessa crítica é a assunção, pelo criador, de sua própria subjetividade. Ele fala na primeira pessoa, se ‘engaja’ situando os textos e se situando em relação a eles”²⁵ (DEGUY, 2010, p. 23). A literatura engajada rejeitou essa

²³ “s’appuyant précisément sur cette tendance du roman à être un art toujours plus retardataire que les autres, moins capable que les autres de se dégager des formes périmées [...] on veut en faire une arme de combat”.

²⁴ “l’art naît de l’art, c’est-à-dire le plus souvent de l’art auquel il s’oppose”.

²⁵ “Un signe distinctif de cette critique est l’assumption, par le créateur, de sa propre subjectivité. Il parle à la première personne, s’« engage » en situant les textes et en se situant par rapport à eux”.

“herança de irresponsabilidade”²⁶ (SARTRE, 1948, p. 10) em favor da responsabilidade do escritor e da sua obra, bem como do leitor, a fim de recolocar o homem e o seu mundo no centro das discussões intelectuais e das manifestações literárias, mudando a situação estabelecida, na qual “a maioria dos escritores estavam resignados a ser apenas rouxinóis”²⁷ (SARTRE, 1948, p. 11).

O texto engajado requer, pois, a responsabilidade do escritor, que deve pensar na repercussão de suas criações, e a responsabilidade do leitor, que deve pensar nas reverberações de seu modo de agir após constatar, no texto lido, a ligação intrínseca entre a liberdade originária de suas ações e os inevitáveis resultados que delas se seguem. Aproximando o escritor de seu público, ambos ligados pela responsabilidade histórica que a obra apresenta, a literatura engajada mantém a sua responsabilidade enquanto literatura ao se manter autônoma quanto às esferas de poder, quanto à lógica burguesa, quando ao seu encastelamento por si mesma, uma autonomia que não se permite isolar do mundo que a fomenta, pois o engajamento entende que “se a literatura não é *tudo*, ela não vale a pena. [...] Se cada frase escrita não ressoa em todos os níveis do homem e da sociedade, ela nada significa”²⁸ (SARTRE, 1972b, p. 15; grifo do autor). Discussão análoga é encontrada em *La mort dans l'âme*, quando Gomez, um intelectual engajado nos Estados Unidos, discute o papel da arte com um amigo estadunidense no contexto da guerra europeia:

Chegaram em frente ao balcão de vendas, próximo da entrada. Gomez folheava distraidamente um álbum de reproduções. A arte é otimista.

“Nós começamos a fazer fotos magníficas, disse Ritchie. Olhe essas cores: é a própria tela.”

Um soldado morto, uma mulher que grita: os reflexos sobre um coração tranquilo. A arte é otimista; os sofrimentos são justificados pois eles servem para fazer a beleza. “Eu *não* estou tranquilo, eu *não* quero justificar os sofrimentos que vi. Paris...” Ele se voltou bruscamente para Ritchie.

— Se a pintura não é *tudo*, é uma brincadeira.

— Como é?”

Gomez fechou violentamente o álbum:

“Não se pode pintar o Mal.”²⁹ (SARTRE, 2009c, p. 1160; grifos do autor)

²⁶ “*héritage d'irresponsabilité*”.

²⁷ “*la plupart des littérateurs s'étaient résignés à n'être que des rossignols*”.

²⁸ “*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*”.

²⁹ “*Ils étaient parvenus devant le comptoir de vente, près de l'entrée. Gomez feuilleta distraitement un album de reproductions. L'art est optimiste.*

« *Nous arrivons à faire des photos magnifiques, dit Ritchie. Regarde ces couleurs : c'est le tableau lui-même.* »

« *Un soldat mort, une femme qui crie : des reflets sur un cœur tranquille. L'art est optimiste ; les souffrances sont justifiées puisqu'elles servent à faire de la beauté. « Je ne suis pas tranquille, je ne veux pas justifier les souffrances que j'ai vues. Paris... » Il se tourna brusquement vers Ritchie.*

A radicalidade de Gomez se coaduna com a sua visão de mundo, cuja perspectiva é a mais próxima da crueza: porque a vivenciou combatendo na Espanha franquista, ele entende que a guerra é a *ultima ratio* (embora dificilmente *ultima* e muito pouco *ratio*). Para ele, diante disso, era ou o engajamento total ou a pura e simples aniquilação. Sartre, contudo, quando de sua visita ao Brasil, em 1960, se deparou com questionamentos a respeito dessa supervalorização da responsabilidade do escritor, como se deu com Carlos Heitor Cony, para quem “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).

Ademais, como faz notar Adorno (1970, p. 52), “[a] exigência da completa responsabilidade das obras de arte aumenta o peso da sua culpa [...]. A arte de responsabilidade absoluta desemboca na esterilidade, cujo aroma raramente falta às obras de arte logicamente organizadas”. A esse respeito, diante do que viveu e produziu uma década antes — como os seus primeiros ensaios filosóficos sobre a imaginação, ou como *La nausée*, em que Roquentin lida com problemas inerentes à sua existência individual, não coletiva —, é interessante notar a mudança de posição de Sartre sobre esse tópico: falar sobre a irresponsabilidade dos escritores era, portanto, lidar com uma autocrítica direcionada ao homem que, na década de 1930, apartado do mundo, estudava a fenomenologia de Husserl e a ontologia de Heidegger em plena Berlim pré-nazista. Provocativamente, vale retomar as próprias palavras de Sartre (1948, p. 13): “o escritor está em situação em sua época: cada palavra tem repercussões. Cada silêncio, também”³⁰.

A geração de escritores da qual Sartre faz parte, por vivenciar a guerra e ter a esperança de que a literatura poderia ser uma arma profícua, se não para a mudança, ao menos para o esclarecimento de seu contexto histórico, negou a literatura de sobrevoos, “que considera sempre a história como já feita, aquela que trata o presente com a soberania e a onisciência com que o historiador trata o passado” (SILVA, 2004, p. 22) e que acentua os temas eternos em desfavor das questões da atualidade. Essa nova roupagem teórico-crítica da literatura, cujas raízes estão fincadas na proposta existencialista de conceber a existência humana, resultou em romances como

« Si la peinture n'est pas tout, c'est une rigolade.

— Plaît-il ? »

Gomez referma violemment l'album :

« On ne peut pas peindre le Mal. »”

³⁰ “L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi”.

L'étranger, de Albert Camus, *Les mandarins*, de Simone de Beauvoir, e *L'âge de raison*, *Le sursis* e *La mort dans l'âme*, de Sartre, obras, dentre outras, nas quais é possível reconhecer um substrato crítico em relação ao mundo do homem e ao homem no mundo. Isso se encontra no conteúdo nelas discutido, como o absurdo da existência, na obra camusiana, a moralidade e o papel político dos intelectuais pós-Segunda Guerra, no livro de Beauvoir, ou a liberdade, na trilogia sartriana.

Do mesmo modo, esse substrato crítico é encontrado em suas técnicas narrativas, divergentes do que era empregado até então, de maneira que foi necessário, como veremos em relação a Sartre, na terceira parte deste estudo, aliar aos temas atuais as formas narrativas mais adequadas para os fins a que se propuseram os escritores existencialistas, indo de encontro ao discurso desengajado que dominara a cena literária francesa. Isso não deveria significar, portanto, o esquecimento da literatura em seu âmbito formal, visto que, segundo Sartre (1948, p. 30), “a nossa preocupação deve ser a de servir a literatura infundindo-lhe um sangue novo, bem como de servir a coletividade na tentativa de dar-lhe a literatura que lhe convém”³¹. Isso significou, por conseguinte, abandonar a literatura de sobrevoos a fim de adotar a liberdade como um meio de criação para o autor, um fim para o texto literário e um início (visando à ação) para o leitor.

A *emergência* de tal posição de responsabilidade do escritor teve início com a ocupação nazista. Diante disso, contemplar passivamente a existência humana num mundo de crises e contrastes (como é, afinal, qualquer época que se investigue), sobrevoar o tempo histórico passou a ser uma atitude de convivência que, diferentemente dos séculos anteriores, não dizia respeito apenas à vida dos homens, mas à morte dos mesmos: “a relação do homem com o passado não constitui esfera privilegiada de especialistas positivisticamente desorientados, mas sim uma dimensão existencial inseparável dos dilemas e desafios do presente” (MÉSZÁROS, 2012, p. 72). Lembremos, a propósito, que a situação, na filosofia sartriana, toma dimensão ainda maior quando colocada em relação com a liberdade, que se dá sempre em dada conjuntura histórica: nesse sentido, enquanto consciência no mundo, o passado do escritor, o lugar social que ocupa, os seus próximos, tudo o que diz respeito à sua situação constituem uma série de limites à sua liberdade, diante dos quais têm origem as possibilidades de escolha a serem realizadas a partir de parâmetros sócio-históricos não escolhidos, ou seja, a facticidade.

³¹ “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”.

Assim, ao analisar a situação do escritor em 1947, não havendo condição privilegiada (a ser plasmada no romance a partir de um narrador onisciente, por exemplo), cada indivíduo (e o escritor ainda mais, por poder se comunicar com toda a sociedade que venha a lê-lo), a partir de suas escolhas situadas, funda uma moral concreta para a qual cria, ao escolher, os seus valores, pois “[a] obra deve responder à época inteira, isto é, à situação do autor no mundo social [...] um ser que está em questão *concretamente* em seu ser”³² (SARTRE, 1972a, p. 114-115; grifo do autor). Engajar-se, como tivemos a oportunidade de ver em capítulo anterior, é exatamente reconhecer tais fatos, de maneira que, ao fazê-lo, o escritor deve levar em consideração que, ao lado (não acima ou abaixo) de suas preocupações estéticas estão as suas preocupações éticas.

Para tanto, seria preciso situar o escritor sob as luzes de seu momento histórico, a partir do que a escrita literária poderia se dar de modo não alheio à sociedade que a fomenta, de modo que, como reforça Lukács (2010, p. 284-285), “[d]epende dos artistas mostrar quanto de liberdade eles são capazes de encontrar na inelutável necessidade e em que medida são capazes de utilizá-la livremente e de modo fecundo”. Dizer que o escritor está historicamente situado, a escrever a partir de determinada perspectiva, não significa tratar da história e da sociedade como regiões apartadas dele, mas, antes, entendidas na sua tensão dialética, para, assim, “redescobrir o absoluto no seio da relatividade”³³ (SARTRE, 1948, p. 245), o que “recoloca a prática literária como uma *ação na história*, entendida como uma síntese entre o irreduzível e o relativo, entre o ‘absoluto moral e metafísico’ e a contingência histórica” (SILVA, 2004, 21-22; grifo do autor).

A escrita literária é, então, transitiva, pois visa não a si mesma, mas a consciências leitoras em situação que devem ser levadas em consideração para que, dessa maneira, envolvendo os elementos dessa totalidade significativa que é o mundo em que se encontram, cujo presente relaciona-se com o passado, pode-se, então, projetar um futuro, visto que o escritor engajado encontra-se “na transcendência da situação histórica, nunca na transcendência da história” (SILVA, 2004, p. 248). Como exemplifica Sartre (1948, p. 125) ao falar do escritor estadunidense Richard Wright, o escritor engajado não deve superar a distância que o separa de seu leitor, mas, pelo contrário, precisa explorar tal distanciamento. Para tanto, precisa observar a sociedade,

³² “l’œuvre doit répondre de l’époque entière c’est-à-dire de la situation de l’auteur dans le monde social [...] un être qui est en question concrètement dans son être”.

³³ “redécouvrir l’absolu au sein de la relativité même”.

seja de dentro — ou seja, da perspectiva de sua própria classe burguesa e, porventura, opressora —, seja de fora — do ângulo daqueles que são oprimidos.

Por isso, a função da literatura, sob a ótica do engajamento, não se dá como contemplação, explicação ou descrição da realidade humana — sobretudo em épocas de crise, quando o agora não pode ser simplesmente incorporado ao passado, pois “a história se faz presente de forma mais brutal porque o acontecimento presente agride a consciência” (SILVA, 2004, p. 22) —, mas, sim, como apresentação de narrativas nas quais as personagens estão situadas numa realidade ficcional — mas concreta, por não ignorar a realidade propriamente dita que lhe serve como pano de fundo —, ambígua e contraditória, idealmente capaz de levar o leitor a imaginar e a pensar a *seu* respeito. Com isso, como reza o engajamento literário sartriano, o leitor poderia inventar um novo projeto existencial com base na tradução apresentada de seu presente, visto, sempre, como resultado de suas ações, de modo que “[a] arte torna-se uma antropodiceia: faz o homem acreditar que ele criou o mundo, apresenta-lhe a sua obra e o justifica por tê-la feito”³⁴ (SARTRE, 1981, p. 551).

Em convergência com o lema proposto por Jameson (1992, p. 9), “[h]istoricizar sempre!”, a literatura engajada, em resumo, tem como ideal ampliar o horizonte histórico humano e as suas possibilidades futuras, almejando ser uma forma frutífera de compreensão das relações humanas e do homem com o mundo: uma literatura ao rés-do-chão, portanto, bem como uma literatura da práxis, “como ação na história e sobre a história, ou seja, como síntese da relatividade histórica e do absoluto moral e metafísico. [...] Não se trata de escolher a sua época, mas de se escolher nela”³⁵ (SARTRE, 1948, p. 265). Do contrário, segundo o vocabulário sartriano, fechar-se num mundo alheio e isolado, ignorando a realidade tal com se apresenta, faz do ofício do escritor uma atitude de má-fé, pois entende Sartre que o escritor “é cúmplice dos opressores se não é o aliado natural dos oprimidos. Mas não apenas porque ele é escritor: porque ele é um homem”³⁶ (SARTRE, 1948, p. 51).

Em *Le sursis*, à sombra da proximidade do início da guerra, as personagens sofrem o seu momento desejosas de que o seu tempo fosse outro, quando seria possível alcançar, pensam elas, uma felicidade alheia às exigências históricas:

³⁴ “l’art devient une anthropodicée : il fait croire à l’homme que l’homme a créé le monde, il lui présente son œuvre et le justifie de l’avoir faite”.

³⁵ “comme action dans l’histoire et sur l’histoire, c’est-à-dire comme synthèse de la relativité historique et de l’absolu moral et métaphysique. [...] Il ne s’agit pas de choisir son époque mais de se choisir en elle”.

³⁶ “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”.

Os automóveis, os trens, os navios laboravam essa noite clara e sonora, convergiam, todos, para Paris, levavam jovens como ele, que não dormiam, que se debruçavam no tombadilho ou colavam o nariz nas vidraças sombrias. “Isso não é justo, ele pensou. Há milhares de pessoas, talvez milhões, que viveram em épocas felizes e que jamais conheceram os seus limites: foi-lhes deixado o benefício da dúvida. Alfred de Vigny foi, talvez, um covarde. E Musset? E Sainte-Beuve? E Baudelaire? Tiveram sorte. Enquanto que eu!, murmurou, batendo o pé³⁷. (SARTRE, 2009b, p. 877)

De acordo com isso, ao afirmar em *Qu'est-ce que la littérature ?* que Gustave Flaubert e Edmond de Goncourt tiveram responsabilidade pela repressão que se seguiu à Comuna de Paris, pois nada escreveram a respeito, Sartre contrasta a passividade de ambos com Voltaire, Émile Zola e André Gide, que tomaram partido, respectivamente, no processo Calas (cuja questão basilar ocultava um conflito religioso entre católicos e protestantes), no caso Dreyfus (com o qual foi evidenciada a iniquidade de um erro judiciário) e no conflito proveniente da administração do Congo (cujas práticas predatórias arruinaram a colônia francesa na África). E completa: “cada um desses autores, numa circunstância particular de sua vida, mediu a sua responsabilidade de escritor. A ocupação nos fez notar a nossa”³⁸ (SARTRE, 1948, p. 13).

A par da discussão sobre o engajamento do escritor no seu presente, à luz de seu momento histórico, que ele deve assumir peremptoriamente — o que Camus apontou como um erro, pois “acreditava que Sartre havia contradito o seu próprio princípio básico, porque humanos completamente absorvidos na história perderam toda a liberdade” (ARONSON, 2007, p. 101) —, resta tratarmos da questão sobre a literatura engajada como literatura datada. Afirma-nos Sartre (*apud* BEAUVOIR, 1982, p. 236): “[q]uando fazemos literatura engajada, não nos preocupamos com problemas que já não terão sentido em vinte anos e que dizem respeito à sociedade atual”. Ao escrever um texto engajado, o seu autor tem preocupações relacionadas ao tema sobre o qual escreverá, ao estilo do texto, aos seus argumentos, mas não há, necessariamente, preocupação a respeito do valor prático da obra para a posteridade, afinal a ação que o texto engajado almeja já não faria mais sentido com a transformação do contexto em

³⁷ “Les autos, les trains, les bateaux labouraient cette nuit claire et sonore, convergeaient tous vers Paris, emportaient de jeunes types comme lui, qui ne dormaient pas, qui se penchaient au-dessus du bastingage ou se cognèrent le nez aux vitres sombres. « Ça n'est pas juste, pensa-t-il. Il y a des milliers de gens, des millions, peut-être, qui ont vécu à des époques heureuses et qui n'ont jamais connu leurs limites : on leur a laissé le bénéfice du doute. Alfred de Vigny était peut-être un lâche. Et Musset ? Et Sainte-Beuve ? Et Baudelaire ? Ils ont eu de la veine. Tandis que moi ! murmura-t-il en frappant du pied.”

³⁸ “Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain. L'occupation nous a appris la nôtre”.

que ele foi publicado — o recurso, para usar o termo jurídico, estaria prejudicado, já que o seu mérito se esgotou.

Poderíamos pensar, talvez, num valor propriamente literário, se houver, a se manter no futuro, pois a obra engajada, ainda que trate da singularidade de seu tempo, não deixa de discutir, também, certos “princípios descarnados”, certas questões universais. Mathieu, por exemplo, descobre as suas responsabilidades ao viver os seus dilemas sob o signo da guerra, mas a liberdade, embora necessite ser situada, é um valor universal e próprio da constituição do homem enquanto nada, o que habilita a obra a ter algum destaque para a posteridade, desde que obviamente tenha, de fato, uma organização estética que possa manter o texto no rol literário quando a sua dimensão ética, imediata e circunstancial se dissipar. Ao propor uma literatura dessa natureza, “Sartre não está preocupado com sua permanência, com o valor que lhe seria reconhecido através dos tempos. O que importa [...] é a função prática da literatura” (ROMANO, 2002, p. 275).

Por isso, a gratuidade da obra, que os pósteros poderão distinguir, terá de sobreviver à perda do valor social que ela, outrora, pode ter possuído: é o caso, por exemplo, de *Voyage ao Congo*, de Gide, narrativa cuja força política foi sentida na década de 1920, apesar de que hoje, em contexto diverso, encontremos, nesse diário de viagem, “apenas” um valor literário que subjaz à obra. A peça sartriana *Les mouches*, analogamente, se perdeu a sua perspectiva social, o seu possível teor crítico a respeito da ocupação nazista da França — representada pelo reino de Agamemnon, onde Egisto, o exército nazista, e Clitemnestra, a colaboracionista, não acabam com a praga das moscas para não dissiparem o medo da população, até que Orestes o faz, estimulando a ação contra a ocupação —, ainda assim remanesce viva em virtude de sua elaboração formal resultante da releitura moderna de um mito grego.

Explica Sartre que o escritor, ao conhecer e lidar com dois pontos de vista temporais, “[s]abe que escreve algo [...] que participa de uma ação [...]; e, no entanto, no fundo ele pensa que criou uma obra que tem um valor universal que é sua verdadeira significação, embora tenha sido publicada para realizar uma ação singular” (SARTRE *apud* BEAUVOIR, 1982, p. 237). Se o futuro é cogitado no texto engajado, trata-se de um futuro próximo, ligado à sociedade que o lê e que ele busca transformar pela conscientização do presente, não um futuro distanciado das preocupações apresentadas. Por isso, o escritor engajado, no futuro, perde “a ligação viva de raiva, de ódio ou de

amor entre aqueles que o produziram e aqueles que o recebem”³⁹ (SARTRE, 1970, p. 676). Em síntese, os elementos sociais nos textos engajados datam, sim, as obras, mas, se tiverem real valor artístico, isso permite que leitores futuros adquiram o conhecimento histórico-social e estético exigido para a sua compreensão.

Nesse sentido, poderíamos pensar que, em tal situação, adicionar ao romance uma leitura, digamos, “anacrônica”, faz com que ele ganhe um significado a mais, enriquecido pela contextualização diversa a que foi submetido pelo leitor. Se *Les chemins de la liberté* não podem mais provocar a práxis buscada pelo viés do engajamento, isso não significa que o seu conteúdo filosófico e a sua natureza estética não possam ser estudados por quem, no século XXI, porventura se debruce sobre as suas páginas. A literatura mantém-se atual quando nos possibilita não necessariamente reconhecer, mas conhecer a realidade humana a partir das experiências pelas quais passou a humanidade: “[t]ais reinterpretações [...] de um velho texto são, amiúde, frutíferas: um livro como o *Dom Quixote* solta-se da intenção do seu autor e vive uma vida independente” (AUERBACH, 1976, p. 316). Mediador entre o seu público e as questões de sua época, o escritor engajado, a pensar o (e em) seu tempo, pode despertar a consciência crítica de quem o lê, estejamos ou não temporalmente próximos das histórias narradas. A diferença, caso estejamos, como nós, distantes mais de meio século da publicação da trilogia sartriana, é que os nossos problemas são outros, mas ainda problemas, que reclamam nossa liberdade e nossa atenção crítica.

Não se trata, pois, de um interesse accidental, mas de um interesse legítimo oriundo do resgate que fazemos das obras: mesmo que não vivamos no século XIX, disso não se infere que não haveria interesse possível num romance como *Os demônios*, de Dostoiévski, apesar de se basear no episódio verídico do assassinato de um discípulo do anarquista russo Mikhail Bakunin por um grupo radical. Isso, por um lado, é para Sartre (e, também, para Camus) “um legado extraordinário, principalmente por se tratar de um escritor [Dostoiévski] que — ao menos em teoria — colocava-se *contra* a autoalienação da imaginação moderna” (BRADBURY, 1989, p. 60). Por outro lado, trata-se de uma manifestação artística que não diminui a força da “metafísica do autor”, ou seja, do pensamento sócio-político-filosófico contido na obra: “o maior dos autores ainda está relacionado à sua época, e mesmo ao tratar eventos históricos as suas perspectivas são modificadas pela visão dos seus contemporâneos” (MENDILOW, 1972, p. 98). Para Sartre, a ideia de que todo escritor apresenta, em seus textos, uma

³⁹ “le lien vivant de rage, de haine, ou d’amour entre ceux qui l’ont produit et ceux qui le reçoivent”.

metafísica significa tratar da concepção de mundo que possui o artista, pois cada autor transmite em suas obras uma visão de mundo particular, pessoal, específica, sua, sendo reconhecível na análise dos menores detalhes de seus textos: pelas palavras que usa e como as emprega, repetindo-as ou as evitando, pelas metáforas e metonímias que cria, pelo uso dos tempos verbais, pela adequação das técnicas de construção formal ao conteúdo comunicado etc.

Disso se segue, evidentemente, a possibilidade de que as intenções do autor não sejam corroboradas quando de sua manifestação formal — como Sartre evidenciou na obra de Mauriac, cuja onisciência narratorial contradizia a liberdade que a personagem deveria representar. De todo modo, o que pode ser encontrado num romance pode oferecer evidências dos valores e das perspectivas que o escritor *é*. Como resume Zérafra, para o romancista, que faz parte do mundo histórico, “nenhuma técnica, nenhuma forma é puramente operatória; os meios de expressão utilizados [...] significam, encarnam, representam, são seu pensamento” (ZÉRAFFA, 2010, p. 10). Ideia similar tem Lukács quando afirma que “o artista, quer queira ou não, apoia-se numa determinada concepção do mundo, que ele manifesta também em seu estilo” (LUKÁCS, 2010, p. 284), ou seja, a visão ética do romancista converte-se em questão estética, sendo possível ao leitor fazer o caminho de volta para descobrir qual é essa perspectiva de mundo que o autor nos comunica, direta ou indiretamente.

Com isso, Sartre sublinha ser possível adentrar na consciência do escritor, desvendando o projeto metafísico do indivíduo que escreve, “pois a metafísica não é uma discussão estéril sobre noções abstratas que escapam à experiência, é um esforço vivo para abraçar de dentro a condição humana em sua totalidade”⁴⁰ (SARTRE, 1948, p. 251). Assim, a relação entre técnica/estilo e visão de mundo faz com que o crítico deva comparar a construção do romance ao modo particular de ser da consciência do escritor, cujo projeto original pode ser reconhecido. Ora, como sabemos, “cada escritor tem uma posição individualizada na sociedade, reagindo a uma História geral a partir do seu próprio ponto de vista, decifrando-a em seus próprios termos concretos” (EAGLETON, 2011, p. 22), além do que “[o] ‘mundo’ de uma obra literária não é uma realidade objetiva, mas [...] a realidade tal como organizada e sentida por um sujeito individual” (EAGLETON, 1983, p. 64) cuja liberdade, em se tratando do sujeito pós-moderno, “não decorre de sua indeterminação, mas precisamente porque ele se define por um processo

⁴⁰ “*car la métaphysique n’est pas une discussion stérile sur des notions abstraites qui échappent à l’expérience, c’est un effort vivant pour embrasser du dedans la condition humaine dans sa totalité*”.

de indeterminação” (EAGLETON, 1998, p. 49). Nesse sentido, observando o próprio Sartre a partir da ideia de que todo livro nos encaminha para a metafísica do escritor, podemos notar que a visão de mundo oriunda de suas ficções romanescas adéqua-se à concepção de mundo que nos é apresentada em seus ensaios filosóficos: “em *La nausée*, o problema da existência, em *Les chemins de la liberté*, o problema da liberdade. A cada vez, ele coloca em questão a sua visão de mundo”⁴¹ (BLANCHOT, 1949, p. 192). Na trilogia, mais precisamente, se concluímos pela sua problematização da liberdade, isso não é evidenciado apenas pela superfície textual, a partir da qual percebemos que as personagens não têm outras questões a tratar senão aquelas relacionadas à sua liberdade, mas é visível, também, pela estrutura narrativa, por exemplo, purgada dos elementos técnicos que poderiam deixar traços de determinismo a imperarem sobre os indivíduos em interação nesse universo ficcional.

A prosa engajada, para Sartre, não objetiva ser, então, uma manifestação inócua, pois indica o mundo, o homem, ao próprio homem, o que leva o escritor, nesse caso, a ter responsabilidade em relação àquilo que desvela — ou, sobretudo, àquilo que silencia, mesmo porque “[s]ilenciar é pior; todas as verdades silenciadas tornam-se venenosas” (NIETZSCHE, 2011, p. 111) — com o seu discurso. Ora, “o escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvelar é mudar, e que não se pode desvelar senão projetando uma mudança”⁴² (SARTRE, 1948, p. 73); o escritor engajado também “sabe que as palavras, como diz Brice Parain, são ‘pistolas carregadas’. Se ele fala, ele atira”⁴³ (SARTRE, 1948, p. 74), e deve atirar não ao acaso, mas mirando. Essa responsabilidade do escritor faz com que o engajamento adote uma “visão humanista, não formalista, da linguagem”⁴⁴ (DEGUY, 2010, p. 33), já que, ao escrever, ele revela a todos a situação em que se encontram, com o intuito de afirmar a cada um a sua parcela de responsabilidade, produzindo, com isso, mudanças no presente em direção à concepção de outras possibilidades de futuro: “o escritor escolheu desvelar o mundo e [...] o homem aos outros homens para que estes, em face do objeto assim posto a nu, assumam a sua completa responsabilidade”⁴⁵ (SARTRE, 1948, p. 74).

⁴¹ “dans *La Nausée*, le problème de l’existence, dans *Les Chemins de la Liberté*, le problème de la liberté. Chaque fois, il y met en question sa vision du monde”.

⁴² “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”.

⁴³ “Il sait que les mots, comme dit Brice-Parain, sont des « pistolets chargés ». S’il parle, il tire”.

⁴⁴ “Vision humaniste et non formaliste du langage”.

⁴⁵ “l’écrivain a choisi de dévoiler le monde et [...] l’homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l’objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité”.

Disso se segue que é impossível, segundo essa perspectiva, fazer uma descrição imparcial da realidade. Se tomarmos como base a teoria dos atos de fala, de John Austin (1965), que compreende todo dizer como um fazer, teremos que a escrita engajada almeja ser uma espécie de enunciado ao mesmo tempo constativo, que descreve ou relata um estado de coisas, submetendo-se ao critério de verificabilidade, assumindo-se que mostrar é conscientizar, e, também, performativo, não porque idealmente realiza uma ação, mas porque, ao menos, a incita: “a literatura não é uma pseudodeclaração frívola mas assume seu lugar entre os atos de linguagem que transformam o mundo, criando as coisas que nomeiam” (CULLER, 1999, p. 97). Assim, a mera citação de uma palavra, de um sentimento, de uma opinião, de um acontecimento, lança luz a uma parcela da realidade, e, fazendo isso, admite a existência de algo que, quando percebido, incita o sujeito a se posicionar a respeito: o escritor engajado “é o homem que nomeia o que ainda não foi nomeado ou o que não se ousa dizer o nome, sabe que ele faz ‘surgir’ a palavra amor e a palavra ódio, e com eles o amor e o ódio, entre seres que ainda não decidiram sobre os seus sentimentos”⁴⁶ (SARTRE, 1948, p. 74).

Para seguir tal raciocínio, Sartre resgata um episódio do romance *La chartreuse de Parme*, de Stendhal (1969, p. 90): “e lá, ou durante a viagem, o acaso pode trazer uma palavra que dará um nome ao que eles sentem um pelo outro; e depois, num instante, todas as consequências”⁴⁷. Nesse sentido, a escrita engajada mantém a confiança de que é capaz de revelar o mundo a nós mesmos, e nós ao mundo, o que é discutido em *L’âge de raison* a partir da consciência de Mathieu: “Agora, era o amor. [...] Cinco minutos antes esse amor não existia; havia entre eles um sentimento raro e precioso que não tinha nome”⁴⁸ (SARTRE, 2009a, p. 461; grifo do autor). Por meio da linguagem — cuja inocência é inexistente, dado que a sua carga ideológica se faz presente no contexto de seu uso —, as coisas passam a existir para nós, que as nomeamos, e, com isso, possibilitamos a nós mesmos refletir a respeito delas. Sem isso, eventos, sentimentos e ideias poderiam passar despercebidos se permanecessem nos pontos cegos das palavras.

A literatura, nesse sentido, e não apenas a que se quer engajada, é capaz de realizar essa função, posto que é capaz de significar o mundo simplesmente o

⁴⁶ “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”.

⁴⁷ “et là, ou pendant le voyage, le hasard peut amener un mot qui donnera un nom à ce qu’ils sentent l’un pour l’autre ; et après, en un instant, toutes les conséquences.”

⁴⁸ “À présent, c’était de l’amour. [...] Cinq minutes auparavant cet amour n’existait pas ; il y avait entre eux un sentiment rare et précieux, qui n’avait pas de nom”.

descrevendo, enquadrando situações particulares que, antes, não percebíamos e, por isso, nada podíamos pensar e fazer a respeito — de modo que, como sugere a personagem de Virginia Woolf (2014, p. 47), “nada deveria ser nomeado, para que, assim, não mudemos tudo”⁴⁹. O que se quer sublinhar, no que concerne ao engajamento, é a importância da linguagem para a revelação consciente e crítica do mundo, uma preocupação que a literatura engajada assume como o primeiro momento que pode levar à modificação do que, finalmente, foi percebido como existente e problemático. Quando entra no universo da linguagem, aquilo que se nomeia precisa, portanto, ser assumido como parte da realidade, como algo existente — como *esta* afirmação no corpo *desta* tese. Se adotamos algum aspecto da realidade como tema, envolvendo-o com palavras estruturadas segundo técnicas narrativas que salientam tal aspecto, fazemos com que ele seja conhecido, reconhecido, assumido em sua existência.

Diante desse aspecto adotado e iluminado pela linguagem, o nosso mundo precisa ser reconfigurado, reorganizado, para dar espaço a mais uma incógnita na equação da existência. Quando, em *Les chemins de la liberté*, estamos em presença de uma narrativa cujo tema é a liberdade, esta é revelada e destacada a fim de que seja compreendido o sistema de representação que o termo configura ao envolver os indivíduos. Escrever, por isso, implica na tomada de consciência dos homens e da sociedade sobre a existência de si mesmos, clareando, e não dissimulando, os conflitos que compõem a vida humana: “falar é agir [...]. Se se nomeia a conduta de um indivíduo, ela é revelada a ele: ele se vê. E como ela é nomeada, ao mesmo tempo, a todos os outros, ele se sabe visto no momento que se vê”⁵⁰ (SARTRE, 1948, p. 72; grifos do autor).

Como base dessa ideia — avalizada por Nietzsche, para quem, “[d]o modo como são geralmente os homens, apenas o nome lhes torna visível uma coisa” (NIETZSCHE, 2001, p. 184) —, reconhecemos o princípio da identidade, cuja obviedade lógica (“o que é, é”) oculta, na verdade, a condição que nos permite pensar: por esse princípio filosófico, afirma-se que algo pode ser conhecido e raciocinado somente se for percebido e mantido com a identidade que possui. Nomear algo é, por conseguinte, tirá-lo do desconhecimento. Mas isso se dá não apenas em relação às palavras, pois o fenômeno ocorre, também, a partir das estruturas sintáticas, semânticas e

⁴⁹ “Nothing should be named lest by so doing we change it”.

⁵⁰ “Parler c’est agir [...]. 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”.

macroestruturais do texto literário, recursos que permitem ao leitor criar e/ou apreender relações de sentido antes ignoradas.

A partir disso, poderíamos questionar se o que chamamos de “mundo livre” seja livre de fato ou apenas porque aqueles que o afirmam não são capazes de nomear eventuais pequenas servidões, haja vista que “o mundo é o *meu* mundo”, ou seja, “os limites *da* linguagem (da linguagem que somente eu compreendo) denotam os limites de *meu* mundo” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 111; grifos do autor). É interessante notar, nesse âmbito, que o uso da palavra nos permitiu pensar historicamente — como evidencia a divisão entre história e pré-história em relação ao domínio do registro escrito —, de modo que a escrita engajada, pela representação e problematização linguística que é da realidade humana, emprestando uma coerência ficcional ao mundo, idealmente estimula a entender que “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” (SILVA, 2004, p. 258). Ora, falar sobre algo é passar da percepção à reflexão, revelando as ambiguidades e as contradições da condição humana historicamente situada para possibilitar um projetar-se para o futuro, o que se coaduna com o “animal político” de que fala Aristóteles, animal cuja capacidade de falar, de dialogar, lhe permite constituir, manter ou aniquilar uma coletividade organizada.

Por isso, poderíamos questionar, à guisa de reflexão, se o *Homo sapiens* o é porque é *Homo loquens* (o homem como ser capacitado para a linguagem), ou se o contrário. Seja como for, a manifestação literária engajada não tenciona ser uma mera revelação inocente do agora, mas um julgamento com vistas ao futuro — o que, reforçemos, não é monopólio do engajamento, pois qualquer manifestação artística é capaz de fazê-lo, inclusive quando a sua ação se dá pela omissão. Dito de outro modo, não importa se se trata de arte engajada, de arte não engajada ou de uma eventual mescla de ambas as posições ético-estéticas, pois ambas fomentam o mesmo fenômeno: a abertura de novas formas linguísticas capazes de nos ajudar a perceber e a compreender melhor o mundo histórico-cultural. Vale lembrar, a esse respeito, o imbróglio ocorrido em 2014, no Brasil, quanto à simplificação do vocabulário presente na obra de Machado de Assis, cujo empobrecimento gramatical distorceria a narrativa original do autor.

Se nos distanciarmos da possibilidade de criar significados para as nossas experiências, o nosso desenvolvimento intelectual é comprometido, pois somos capazes

de fazer apenas o que somos capazes de compreender, e, para tanto, a linguagem é condição *sine qua non*. No romance *Nineteen eighty-four*, de George Orwell (1949), temos um exemplo relevante a esse respeito: a novilíngua, idioma criado pelo Ministério da Verdade, órgão ligado ao governo totalitário do território da Oceania, desenvolve-se não pelo acréscimo de novas palavras, mas pela paulatina extinção das já existentes e/ou (o que não deixa de ser, também, radical) pela condensação de alguns de seus sentidos. Disso resulta, de acordo com a narrativa orwelliana, a restrição da capacidade de a população pensar, visto que ela perde, a cada edição do dicionário da língua oficial, palavras e significados necessários para compreender o mundo em que vive. À luz da insensatez de qualquer totalitarismo, isso faz sentido, posto que capacita um governo totalitário a manter passivos os seus governados, incapazes de pensarem, de raciocinarem, de se rebelarem, porque inábeis para perceber o mundo: sem a possibilidade de fazer referência a algo, esse algo simplesmente não existiria para nós.

Em outro romance distópico, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953), temos uma situação ainda mais grave: a linguagem verbal escrita é radicalmente controlada — sendo encontrada apenas em bibliotecas clandestinas ou em comunidades de resistentes, onde cada indivíduo guarda na memória uma obra da literatura universal —, embora o protagonista descubra, aos poucos, a importância da literatura em se tratando de compreender a sua existência. Evidentemente, “os problemas de nossa época estão muito próximos de nós e são excessivamente graves para que alguém imagine poder resolvê-los com um simples realçar de certas ideias” (WILLIAMS, 1969, p. 346), mas não se pode negar que não há resolução possível sem que seja possível esse realce. Necessária, porém insuficiente, “a visão lúcida da situação mais sombria já é, ela mesma, um ato de otimismo: ela implica que essa situação é pensável”⁵¹ (SARTRE, 1948, p. 289; grifo do autor), e, sendo pensável, conseqüentemente deixa de ser, como diria o poema de Brecht, “impossível de mudar”.

De acordo com a ideia sartriana de que escolhemos a literatura que queremos ao escolhermos o que queremos de nós e para nós — arcando, é claro, com as consequências dessa eleição, o que hoje se traduz, numa visada ampla de nosso contexto, em mentalidades sem pensamento crítico nem profundidade criativa —, é evidente que tal escolha, como qualquer uma que venhamos a fazer, está balizada em determinados valores eleitos pelo homem, consciência situada que é fundamento de sua

⁵¹ “La vision lucide de la situation la plus sombre est déjà, par elle-même, un acte d’optimisme : elle implique en effet que cette situation est pensable”.

existência e de seu mundo, pois “[v]alor’ é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas [...] e à luz de determinados objetivos” (EAGLETON, 1983, p. 12). Falar de objetivos é, pois, tratar da edificação da realidade presente e futura, e, a esse respeito, Sartre aceita que a literatura está ligada à práxis humana, ideia que, embora passível de crítica, tem o mérito de chamar a atenção para o fato, comumente negligenciado, de que o fazer literário, enquanto projeto e ação humanos, tem o seu significado ligado diretamente com a estrutura de valores que o fundamenta — dentre os quais a liberdade. Desse modo, a literatura, enquanto síntese particular da realidade humana, é uma maneira de assimilação do mundo, capaz de expor a concretude histórica e as suas determinações múltiplas, o que aponta, conseqüentemente, para a sua potência emancipatória, abandonando a dimensão contemplativa para se tornar práxis.

Disso se segue que o texto literário não é, para Sartre, apenas um meio de comunicação criado em determinadas condições político-econômicas, não sendo um discurso estéril, um campo de representação passivo da realidade humana, mas o resultado de uma práxis que, como o quer o engajamento literário, pode ser entendido, por sua vez, também como a *incitação* a uma práxis, cujo efeito “não pode ser julgado e medido exceto *em relação com* o sistema sociodiscursivo global dentro do qual é engendrado”⁵² (ANGENOT; BARSKY, 2004, p. 220; grifo dos autores). Por ser “difícil não alcançar a profundamente insatisfatória conclusão de que a literatura é o que quer que seja tratado como literatura por uma dada sociedade”⁵³ (CULLER, 2007, p. 230), a arte literária é um termômetro a partir do qual podemos medir, dentre outros, o índice de liberdade (de pensamento, de expressão) em dada sociedade e em dado momento histórico. Some-se a isso o fato de que, nas complexas conjunturas históricas, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2012, p. 10).

O estudo da literatura passa, portanto, pela compreensão da própria existência, do ter, do fazer, do ser do homem, não apenas em relação ao seu passado, que podemos interpretar, ou ao seu presente, sobre o qual podemos refletir, mas, também, ao seu futuro, dado que os valores hoje atribuídos à literatura nos permitem imaginar qual

⁵² “the effect of ‘literature’ cannot be judged and measured except in relation to the global sociodiscursive system within which it is engendered”.

⁵³ “it is hard not to reach the deeply unsatisfying conclusion that literature is whatever is treated as literature by a given society”.

amanhã queremos, mesmo porque “[a] definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se” (ADORNO, 1970, p. 13). Com base no caráter plurissignificativo da literatura, entre o engajamento e a “arte pela arte”, ao escritor resta definir, para si, qual será o seu papel na sociedade, pois algum papel terá de ter, afinal, nunca é demais lembrar, mesmo que escolha não ter papel nenhum, isto o insere num papel: a literatura, a arte, a cultura “é um produto do homem: ele se projeta nela, se reconhece nela; apenas esse espelho crítico lhe oferece a própria imagem”⁵⁴ (SARTRE, 1964a, p. 211).

⁵⁴ “*La culture [...] c’est un produit de l’homme : il s’y projette, s’y reconnaît ; seul, ce miroir critique lui offre son image*”.

3.2 Da escrita: o verbo como práxis

Após investigarmos a importância, para o engajamento sartriano da literatura, de o escritor assumir a sua situação e fazer, disso, ensino de sua produção, projetando possibilidades de futuro a partir da consciência crítica do presente, vejamos, agora, alguns aspectos teóricos relacionados ao texto engajado, mantendo-nos, por ora, na primeira metade do âmbito literário, a saber, naquilo que concerne à concepção do romance (ou da peça), não à sua leitura — contraparte que analisaremos posteriormente. Assim sendo, a escrita engajada ganhou força numa época na qual ao menos quatro perspectivas se afirmavam na França: “purismo estético não engajado [...], boa vontade humanista [...], revolução artístico-política conjunta (surrealistas), submissão ao partido (comunistas)”¹ (GARUTTI, 2007, p. 2).

Diante disso, entre meados da década de 1940 e o início da década seguinte, manifestando-se contrariamente a correntes literárias como o surrealismo e o realismo socialista, Sartre adotou um posicionamento radical sobre a liberdade e a responsabilidade do escritor, publicando não apenas *L'âge de raison*, *Le sursis* (os dois primeiros volumes de *Les chemins de la liberté*, publicados em 1945) e *La mort dans l'âme* (em 1949), como, também, o seu grande ensaio de teoria literária, *Qu'est-ce que la littérature ?*, obra que cruza elementos fenomenológicos, existencialistas e marxistas — oscilando “entre a criação do significado por uma liberdade (idealismo do cogito) e uma existência do significado no ser objetivo (situação)” (GLUCKSMANN, 1968, p. 70) —, na qual é marcante a presença de palavras como “nós” e “nosso”, que ressaltam a mentalidade do autor num período no qual o individualismo algo solipsista dos escritores nutria o que Sartre entendia como uma posição irresponsável ante os problemas de sua época.

Mas o engajamento da literatura, tal como proposto pelo filósofo francês, não é propriamente uma ideia original. Por um lado, encontramos referências sobre o engajamento nas obras de Paul Nizan, amigo de adolescência de Sartre, no início da década de 1930, bem como na obra dos ““não conformistas” de direita dos anos 1930, Guéhenno, Gide, Malraux, Aragon”² (OPELZ, 2007, p. 209), e, por outro lado, se estendermos a perspectiva temporal, veremos que “*Os persas*, de Ésquilo, relatando o

¹ “*purisme esthétique non-engagé [...], bonne volonté humaniste (revue Europe), révolution artistique-politique conjointe (surréalistes), soumission au parti (communistes)*”.

² “« *nonconformistes* » de droite des années 30, à Guéhenno, Gide, Malraux, Aragon”.

triunfo de Salamina e exortando a coragem da Atenas de Temístocles, [...] constitui um verdadeiro modelo do teatro engajado no sentido moderno da palavra”³ (MATVEJEVITCH, 1972, p. 120-121). De igual modo, embora não necessariamente consciente disso, Aristófanes, ao escrever uma peça como *Lisístrata*, apresenta, com ela, um comprometimento crítico a respeito do conflito fratricida que vitimava a Grécia Antiga.

Queremos ressaltar que o anseio por problematizar as questões políticas e sociais não é, de maneira nenhuma, particular da obra engajada de Sartre: próprio do autor francês é o modo pelo qual ele entende que essa posição crítica deve ser tomada, a saber, pela afirmação da liberdade, ponto fulcral da existência humana e, por isso, dos valores que subsistem no mundo. Se há um tema principal, ou primeiro, perseguido pela literatura engajada é, pois, a liberdade: “engajar-se em quê? Perguntariam. Defender a liberdade, rapidamente se diz”⁴ (SARTRE, 1948, p. 114). Aliar a literatura à liberdade significa assumi-las em situação. Assumi-las: fazê-lo, respectivamente, como fundamento e como ação crítica da humanidade, cuja experiência existencial se enriquece ao se aliar ao reconhecimento de que somos responsáveis por todo (o) mundo. Em situação: se a liberdade não é um universal deslocado da realidade objetiva, ela necessariamente deve ser pensada diante de um contexto cujas adversidades e resistências a ressaltam e a exigem.

Falar de literatura e de liberdade, ligadas dialeticamente, é tratar da relação entre o escritor e a sua obra, bem como entre a obra e o seu público, todos envolvidos pela urgência de determinados problemas, de maneira que a escrita, para Sartre, deveria se pautar numa forma de conscientização que capacitasse os leitores a encontrarem sentido para o seu mundo. O reconhecimento da liberdade é, nesse sentido, o primeiro e necessário passo para que sejam postulados atos possíveis de intervenção social. Apesar de que “a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não liberdade no todo” (ADORNO, 1970, p. 11), a literatura encontra, nos obstáculos sócio-históricos, não um mero limite para as suas intenções conscientes, mas o ímpeto para que tais obstáculos sejam superados. Sendo a obra de arte engajada um apelo à liberdade, “a literatura de determinada época

³ “*les Perses d’Eschyle, relatant le triomphe à Salamine et exhortant le courage d’Athènes de Thémistocle, [...] constitue un véritable modèle du théâtre engagé au sens moderne du mot*”.

⁴ “*Engagé à quoi ? demandera-t-on. Défendre la liberté, c’est vite dit*”.

é alienada enquanto não alcançou a consciência explícita de sua autonomia, submetendo-se aos poderes temporais ou a uma ideologia”⁵ (SARTRE, 1948, p. 190).

Contudo, como lembra Adorno (1970, p. 15), “as obras de arte possuem [...] uma vida *sui generis*, que não se reduz simplesmente ao seu destino exterior”. Fundamentando-se na defesa da liberdade como fim, como valor soberano buscado pela literatura engajada, o engajamento literário sartriano, como qualquer teoria, é, evidentemente, limitado. Não é segredo que Sartre ambicionou, com a sua teoria, a preparação e a manutenção do melhor dos mundos possíveis, onde a liberdade da pessoa humana garantiria a igualdade entre indivíduos em convívio fraternal — visão própria, como se pode inferir, de uma concepção de mundo idealista. Ocorre, entretanto, que o engajamento proposto, seja de caráter ontológico, seja de caráter literário, a afirmar, à sua maneira e segundo os seus recursos, a liberdade responsável da consciência coletivamente agenciada, é um engajamento que exige, para a sua operação, exatamente aquilo que deseja no futuro e que não se pode garantir no presente, a saber, indivíduos que, sem sofrerem constangimentos de qualquer espécie, reconheçam livremente a sua situação e tomem as iniciativas necessárias para se afirmarem como sujeitos e objetos da história.

Essa petição de princípio enfraquece a literatura engajada, posto que, ao transformar a conclusão numa premissa, torna-se refém de sua própria utopia. Adorno, em seu ensaio sobre o engajamento, cuja primeira edição é de 1962, assevera que, na obra engajada, “[a] fraqueza na concepção do engajamento acomete justamente no a-favor-de-que Sartre se engaja” (ADORNO, 1991, p. 57). O teórico alemão constata que é essencial distinguir o engajamento (cuja intenção é a consciência da liberdade) da literatura tendenciosa (cujo fim é a ação prática). Disso se segue que o engajamento literário de Sartre, ao criticar a passividade do leitor — pois “esforça-se [...] pela decisão, como condição do existir frente à neutralidade espectadora” (ADORNO, 1991, p. 54-55) —, não deixa de produzir uma literatura polissêmica que, malgrado o esforço do autor, permite e, mesmo, autoriza pensar que, por trás da afirmação da liberdade, existe, oculta, uma imposição: livres que somos, podemos escolher o que quisermos, da ação positiva à convivência passiva, *desde que* escolhamos a primeira.

Nesse sentido, trata-se de uma liberdade apenas aparente. Ainda assim, de acordo com os princípios do engajamento literário, sobretudo a sua busca e a sua defesa

⁵ “la littérature d’une époque déterminée est aliénée lorsqu’elle n’est pas parvenue à la conscience explicite de son autonomie et qu’elle se soumet aux puissances temporelles ou à une idéologie”.

da liberdade como finalidade da literatura, Sartre entende que, nesses termos, “não se escreve para escravos. A arte da prosa é solidária com o único regime em que ela guarda um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também o é”⁶ (SARTRE, 1948, p. 113). Essa ameaça, vivida por todos e por Sartre, levou-o a considerar que a palavra não se limitaria a apontar passivamente para o mundo sócio-histórico, de maneira mecânica, já que ela é um meio humano apto para o homem ampliar a sua compreensão desse mundo. Ainda que “[a] história da literatura é cheia de obras sobre grandes assuntos que não produziram impacto algum” (BENTLEY, 1969, p. 174), os propósitos vinculados à vida humana relacionam-se com a literatura quando percebemos que os valores que defendemos ficam, de alguma forma, seja positiva, seja negativamente, gravados no pote de barro literário, refletindo, com isso, o nosso desejo de mudar ou de manter o mundo.

O viés democrático do engajamento, por sua afeição à liberdade, liga-se à concepção do futuro da sociedade democrática, de maneira que “a literatura tem como tarefa constituir, *enquanto literatura*, um espaço ideal de transparência — liberdade, igualdade, fraternidade — que prefigura a democracia por vir”⁷ (LOUETTE, 2006, p. 294; grifo do autor). Isso não significa que não possa haver liberdade, para o artista e para a sua obra, em momentos de repressão extrema (como o provam os compositores brasileiros diante da censura da ditadura civil-militar), afinal “toda obra de arte é o resultado de uma tensão prolongada entre uma série de desejos e uma série de resistências à sua execução” (HAUSER, 1972, p. 47). O contexto é capaz de ampliar a malha de complicações a serem vencidas pelo escritor, mas este, por meio dos recursos da literatura, tem condições de driblar as forças da censura e outras pressões contrárias ao seu trabalho estético, inclusive aquelas que se ocultam sob o manto das épocas democráticas, afinal “[m]esmo na mais liberal das democracias o artista não se move em perfeita liberdade; mesmo aí encontra inúmeros obstáculos inteiramente estranhos à sua arte” (HAUSER, 1972, p. 47).

Em períodos de exceção, como o que viveu a França de Sartre, quando a liberdade é um artigo escasso — ou em épocas que, como a nossa, a liberdade perde parte de seu significado (como autonomia) por sua suposta abundância —, o escritor deve atentar para o fato de que o entendimento que a sociedade tem da liberdade sofre

⁶ “On n’écrit pas pour des esclaves. L’art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens : la démocratie. Quand l’une est menacée, l’autre l’est aussi”.

⁷ “la littérature a pour tâche de constituer en tant que littérature un espace idéal de transparence — liberté, égalité, fraternité — qui lui-même préfigure la démocratie à venir”.

variações ao longo do tempo, e seria ilusório “para os artistas crer que isso não lhes diz respeito, que a transformação do mundo possa não deixar neles traço algum” (LUKÁCS, 2010, p. 284), de modo que, dada a dinâmica constante e natural do âmbito cultural, é e sempre será válido problematizar a nossa ação no mundo, tanto a respeito do que faremos quanto em relação a como faremos o que faremos. Assim, os escritores engajados, ao lidarem com os problemas sociais e políticos, narrando-os em seus textos, tomando partido em favor ou contra determinadas desinteligências prementes para o seu momento histórico, contribuem com um papel importante que tem, em sua base, a afirmação da liberdade como ponto nevrálgico para a consciência crítica de uma sociedade.

Apesar de “[o] efeito social da arte [ser] de maneira manifestamente paradoxal como um efeito de segunda mão; o que nele se atribui à espontaneidade depende, por sua vez, da tendência social global” (ADORNO, 1970, p. 271), e observadas as limitações da arte literária (sejam elas linguísticas, sejam elas sociais), essa recuperação humanista não se daria, é certo, apenas com o mero estabelecimento de uma função especial para a esfera artística sob o crivo das exigências de determinado momento histórico, mas, ainda assim, embora insuficiente, é uma condição necessária: sabe-se que não compete à arte “*por si só*, mudar o curso da História; mas [...] pode ser um elemento ativo em tal mudança” (EAGLETON, 2011, p. 25; grifo do autor). Isso se faz necessário numa época (seja a de Sartre, seja, também, a atualidade) na qual, como podemos constatar, “[o] pensamento crítico [...] exige hoje que se tome partido pelos últimos resíduos de liberdade, pelas tendências ainda existentes a uma humanidade real, ainda que pareçam impotentes em face da grande marcha da história” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 9).

Essa impotência, para o escritor engajado, que a reconhece enquanto intelectual, não é interpretada como um ato a fundo perdido, mas como uma ação que tem, em seu bojo, algo de esperança, se não pela transformação real da sociedade — elemento que subjaz ao entendimento da literatura como práxis —, então pela retomada de uma posição crítica essencial para a reciclagem ou para a invenção de perspectivas autônomas mais adequadas, necessárias para a reconstrução moral de uma época abatida. Como sentencia Norberto Bobbio (1997, p. 108), “uma das tarefas do intelectual [...] é a de dar sua própria contribuição ao advento de uma sociedade na qual a distinção entre intelectuais e não intelectuais não tenha mais razão de ser”. Para o pensador italiano, dentre todas essas tarefas, a primeira delas “deveria ser a de impedir

que o monopólio da força torne-se também o monopólio da verdade” (BOBBIO, 1997, p. 81).

Com Sartre, temos a tentativa de aliar à literatura a democracia, de maneira a fazer com que o pensamento crítico se estendesse ao maior número de leitores, fazendo-os criar, idealmente, novos valores à luz de um âmbito histórico-social heterogêneo. Isso converge para “o mais importante problema que [...] se apresentava [...] à literatura ocidental da época: o de inculcar um significado à vida, no seio da crise geral de valores” (GOLDMANN, 1976, p. 44-45). Em *Les chemins de la liberté*, ao nos depararmos com consciências sob o peso de sua falta de sentido num mundo moralmente debilitado, vemos, ademais, o esforço dos indivíduos em encontrar, para a sua existência labiríntica, uma saída que lhes resguarde a sanidade, haja vista que “na tendência psicológica de todos os romances e dramas modernos [...], apercebemo-nos de uma luta para encontrar o nosso caminho no mundo de realidade empírica” (HAUSER, 1972, p. 440).

Nesse sentido, a escrita engajada é capaz de fornecer uma consciência infeliz da (e para a) sociedade, questionando os aspectos negativos da existência humana historicamente situada e passível de críticas capazes de gerar um processo de reflexão e de autorreflexão naqueles que a leem. Isso se dá com a apresentação de personagens em situações extremas (ou, ao menos, problemáticas), diante de dilemas inerentes à sua condição enquanto indivíduos e enquanto seres sociais, sob um pano de fundo que remete ao momento em que, idealmente, escritor e leitor convivem, de maneira que tais personagens, diante de um conformismo que descobrem ser pernicioso, são levadas a tomar alguma iniciativa cuja previsão das consequências está, também, a cargo delas: antes de recolher e etiquetar dados e incógnitas do mundo empírico, a escrita engajada, a partir deles, busca a sua resolução. A ideia da literatura engajada como *espelho crítico* ressalta, portanto, que ela “encontra a sua razão de ser nas disfunções da democracia: por exemplo, a existência da tortura sob a República [Francesa]”⁸ (LOUETTE, 2006, p. 294) — ou a existência de um retardo civilizatório sob a República brasileira atual.

Nesse sentido, o engajamento sartriano da literatura propõe que o texto literário, enquanto *espelho* e enquanto *crítico*, denunciador, ao explicitar os complexos e as complexidades humanos, permita ao leitor se perceber sem que ele possa fugir do fato de que, também, de algum modo, se sente percebido, o que significa dificultar a

⁸ “la littérature engagée trouve sa raison d’être dans les dysfonctionnements [...] de la démocratie : par exemple, l’existence de la torture sous la République”.

conservação de suas atitudes irrefletidas, agora reveladas a ele por outrem: “[o] homem vive rodeado por suas imagens. A literatura lhe dá a imagem crítica de si mesmo. [...] Um espelho crítico. Mostrar, demonstrar, representar. É isso o engajamento. Depois disso, as pessoas se olham e fazem o que querem”⁹ (SARTRE, 1972b, p. 31). Portanto, ao escolher o engajamento, o escritor deve pautar a sua escrita no esforço de “mostrar, demonstrar, desmistificar, dissolver os mitos e os fetiches num pequeno banho de ácido crítico”¹⁰ (SARTRE, 1972b, p. 35), pois, ao assumir livremente o trato de sua época sem virar as costas para ela, assume, conseqüentemente, a responsabilidade de não se furtar a nenhum detalhe que compõe a malha de fatos e de valores de seu mundo.

Isso porque a escrita engajada coloca o seu autor “do lado daqueles que querem mudar ao mesmo tempo a condição social do homem e a concepção que ele tem de si mesmo”¹¹ (SARTRE, 1948, p. 16), o que exige do escritor a imergência na emergência, ou seja, o desvelamento do que o seu momento histórico tem de urgente sobre as questões propriamente humanas, causadas pelo homem e passíveis de resolução apenas por ele, inclusive as questões apresentadas nas narrativas, posto que “[o] objeto total que figura num romance é um objeto *humano* e que nada é sem as suas significações humanas”¹² (SARTRE, 1972b, p. 20). Todavia, como já esclarecemos, poderíamos considerar que até mesmo as correntes estéticas cuja autonomia total ignora conscientemente o mundo podem ser interpretadas como posições críticas, as quais, contudo, nunca poderão se destacar de sua existência histórica: “refugiar-se no imaginário e escolher a alienação são ainda atos: o artista pode assumir o compromisso de ignorar a história, mas não pode ausentar-se dela” (SILVA, 2004, p. 241).

Ora, a escrita literária, seja engajada ou não, “quer trate da situação contemporânea ou conduza à fuga de tal situação para a torre de marfim, é explícita ou implicitamente um comentário social a respeito do tempo no qual é escrita” (MENDILOW, 1972, p. 99), pois, afinal, “[a] arte fala da realidade ao se recusar a falar dela” (SILVA, 2004, p. 221). Essa questão, que aproxima a literatura da sociedade, nos conduz, inevitavelmente, para a relação entre ética e estética, sobre o que dissertou Immanuel Kant, em sua *Crítica da faculdade do juízo*, propondo que, para além das funções teórica e prática da razão, haveria uma terceira, o gosto estético, a mediar as

⁹ “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”.

¹⁰ “Le vrai travail de l’écrivain engagé [...] : montrer, démontrer, démystifier, dissoudre les mythes et les fétiches dans un petit bain d’acide critique”.

¹¹ “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”.

¹² “l’objet total qui figure dans un roman, c’est un objet humain et qui n’est rien sans ses significations humaines”.

duas primeiras a fim de superar a oposição que elas estabelecem entre si. Essa relação entre os âmbitos estético e ético é, talvez, o ponto mais sensível da teoria sartriana do engajamento, pois a maior parte das críticas dirige-se ao fato de que engajar a literatura significa tão somente submetê-la ao crivo de uma pressão alheia a ela, descaracterizando, com isso, a estética em favor da ética.

Contudo, como vimos ao longo do segundo capítulo deste estudo e no primeiro subcapítulo do capítulo 3, não haveria, na teoria do engajamento, subordinação da literatura. Não se trata de ser um meio para algo, pois, para Sartre, ela tem apenas um fim: a liberdade. A liberdade, sim, é um meio pelo qual o homem se faz humano e, ao mesmo tempo, faz a história. A confusão se estabelece com a compreensão incompleta a respeito da palavra “engajamento”, que, como sabemos, possui uma carga significativa que se aproxima de outras palavras e expressões, como “alistamento” ou “participação política”. O engajamento, como já explicitamos, sendo uma noção mais fundamental que esses significados comuns, diz respeito ao empenho ontológico, social e histórico voltado para a concretização responsável das escolhas que os homens fazem, consciências absolutamente livres que são, e cuja liberdade, impreterível e intransferível, é a origem da invenção de si mesmos e do seu mundo. Vê-se que o engajamento comporta, evidentemente, o posicionamento político, mas não se reduz a ele.

Com isso em mente, e de acordo com Sartre, o texto engajado é, antes de tudo, uma criação estética, mas uma criação que não deixa de se inspirar no âmbito da ética, que não se subtrai do mundo em que se realiza como arte, que não ignora tudo o que existe para além das cercanias metalinguísticas da literatura. O estético, da perspectiva sartriana, é compreendido como tendo, em seu bojo, a capacidade de conscientizar o leitor a respeito de muitos aspectos da realidade, como as suas pressões objetificantes, que extirpam dos indivíduos determinados traços de sua personalidade, extraíndo, não obstante, as suas potencialidades críticas, oriundas de uma visão de mundo mais ampla: “[a] experiência estética pode nos auxiliar para uma contínua reconstrução da experiência, produzindo um *ethos* sensível, que reconheça o próprio limite de nosso entendimento do outro” (HERMANN, 2006, p. 38). Com o poderio existente na manifestação estética, a ética, aliando-se a ela, assegura-nos um não aprisionamento em conceitos petrificados e enrijecidos pelo tempo e/ou pelas construções ideológicas, que nos levam à perda da capacidade de experienciarmos sensações e sentimentos menos

simplistas (porque dicotômicos) e à perda da competência em nos percebermos integrados no tecido sócio-político.

Em outras palavras, à insensibilidade e à alienação: a literatura engajada, enquanto arte, se ocupa de sê-lo ao mesmo tempo em que se pretende conscientização e, em última instância, práxis, “que leve o sujeito a ver-se como produtor da história [...] e assim a reencontrar-se na relação entre o *fazer e o ser*” (SILVA, 2004, p. 220; grifo do autor). Trata-se, então, como notamos em *Qu’est-ce que la littérature ?* (ensaio que poderia ser entendido como a elaboração de uma espécie de cartilha ética para os escritores), de uma literatura que, enquanto arte, não deixa de ser moral, evitando, para tanto, moralismos que, estes sim, transformariam a literatura em panfleto. Lembremos, ademais, que a liberdade implicada na escrita engajada, concebida como apelo ao ser livre do autor e do leitor, faz deles individualmente responsáveis não apenas pelo que, em termos de valores e significações, colocam no (ou retiram do) texto literário, dado que, como vimos oportunamente, as nossas escolhas engajam toda a humanidade, tendo, subentendidas, valores que, ao serem escolhidos, são afirmados como os valores a serem adotados por todos.

Como tentaremos mostrar no quarto capítulo, os apontamentos formais de Sartre comprovam que, nos romances de *Les chemins de la liberté*, paradigmáticos para a literatura engajada, essas questões estéticas também estão presentes. Ignorar isso em favor de uma visão redutora que faz da arte engajada um campo subalterno à ética é, para usar o vocabulário sartriano, uma atitude de má-fé. Obviamente, não podemos negar que sempre existe a possibilidade de uma interferência do campo ético no campo estético — afinal, “a sombra de uma moral sempre pesa de modo perigoso numa obra de ficção”¹³ (BLANCHOT, 1949, p. 196) —, mas isso não pode ser considerado uma probabilidade. Não fosse assim, seria impossível, para nós, fazer uma análise aprofundada dos romances sartrianos em busca de seus aspectos formais constitutivos: os elementos éticos da literatura sartriana (encontrados em sua trilogia e em suas peças teatrais) são reconhecíveis não em detrimento de sua estética, mas na exata afirmação do que há de artístico nessas manifestações.

Tais manifestações elaboram um recuo em relação ao mundo (por serem obras do imaginário), um distanciamento não alienante porque, pelo contrário, é ele que (como ocorre diante de um quadro impressionista no qual, quando estamos muito próximos, vemos apenas borrões) nos permite vislumbrar uma compreensão mais ampla

¹³ “l’ombre d’une morale pèse toujours d’une manière dangereuse sur une œuvre de fiction”.

e aprofundada da realidade humana — o que exige de seus leitores uma posição, um engajamento —: “[a]o devolver a imagem da sociedade [...] estará realizando o trabalho da negação [...] que não se esgotará em si mesmo, pois se apresentará ao mesmo tempo como meio de superação daquilo que é negado” (SILVA, 2004, p. 219-220). Em suma, a literatura engajada não trata de afirmar uma subordinação, mas, antes, uma relação entre ética e estética, entre o âmbito do mundo real e o âmbito do mundo imaginário, cuja ligação se dá, dentre outros meios, com a obra escrita. Nesse sentido, “o engajamento é, igualmente, uma obrigação moral para aquele que [...] extrai consequências éticas e políticas de seu ser-em-situação”¹⁴ (CABESTAN, 2001, p. 20).

Ora, falar sobre literatura, falar sobre a apresentação de personagens que vivem e convivem às voltas com os fatos que estabelecem o nó narrativo, é necessariamente tratar da ética, mesmo quando se trata da “arte pela arte”, pois de seu silêncio, desnecessário dizer, também pode ser extraída uma leitura crítica — além do que “[a] arte é o grande estimulante da vida: como poderia ser compreendida como desprovida de finalidade, de meta, como *l’art pour l’art*?” (NIETZSCHE, 2012, p. 96) —: ler é lidar com questões humanas, com assuntos não alheios ao nosso mundo, diante dos quais, quando os criamos ou os acompanhamos pela leitura, assumimos a nossa liberdade em significá-los pelo movimento, iniciado por nós, das partes e das personagens que compõem a narrativa. Há criação livre e não alienada quando escrevemos e quando lemos, no que concerne à realidade fictícia, assim como há criação livre não alienada quando experienciamos a realidade em sua concretude histórica, concebendo e adotando os valores que julgamos adequados tendo em vista a nossa situação — “[d]aí a importância de considerar a existência como fundamento, pois, dessa maneira, a compreensão da alienação nos mostra como o existente ‘existe sua alienação’” (SILVA, 2004, p. 257; grifo nosso).

É válido repetir que o engajamento de que trata Sartre não diz respeito a uma noção de caráter explícita e simplesmente político: a sua definição aponta para algo mais basilar — que, a partir disso, pode convergir para a manifestação política —, a saber, a revelação, ao homem, de seu comprometimento enquanto ser-no-mundo, cuja liberdade produz e mantém a sua existência intersubjetiva, pautada na responsabilidade de suas escolhas, o que significa dizer, em última análise, que todos somos engajados, embora nem todos reconheçamos isso, o que faz do escritor engajado, a partir de um

¹⁴ “*l’engagement est également une obligation morale pour celui qui [...] tire les conséquences éthiques et politiques de son être-en-situation*”.

papel mediador, aquele que tenciona desvelar a todos o engajamento que são enquanto consciências livres no interior de dada circunstância, intimando-os, com isso, a aceitar e a assumir essa realidade ontológico-social.

Claro está que, no âmbito de nossa realidade, a política é parte fundamental, o que significa que poderíamos reconhecer que o engajamento literário é eminentemente político, desde que entendamos a política, aqui, num sentido lato, isto é, como a ação consciente na relação com os outros, tendo em vista determinados objetivos coletivos. Entretanto, reduzir o engajamento sartriano, *sic et simpliciter*, à esfera política estrita é um erro: esquece-se, com isso, o seu lado mais básico relativo à condenação ontológica do homem à liberdade das suas ações e à responsabilidade dos efeitos causados por elas. Ademais, a literatura, mesmo que os escritores assim o queiram, não pode ser apolítica: do mesmo modo que escolher não escolher já é uma escolha, ignorar a política é, a seu modo, agir politicamente. A diferença, talvez, seja de tom: seremos positiva ou negativamente responsáveis pelas mudanças, caso as fomentemos, caso as ignoremos.

Por óbvio, agir de maneira positiva é mais rápido e eficiente, e nisso se encontra o apelo do engajamento sartriano. Importa, sobretudo, ficar claro que o engajamento literário não diz respeito a um *comprometimento* — a uma danificação estrutural, como uma construção prestes a ruir, por certa interferência de algo exterior ao sistema —, mas a um compromisso com a realidade objetiva e com a própria literatura, que é, afinal, o instrumento necessário para o esclarecimento proposto pelo engajamento, visto, portanto, como essencial para que a sociedade alcance a consciência de sua condição, cujos “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” (ALBÉRÈS, 1958, p. 87).

Visto que, para o engajamento, a literatura pela literatura esteriliza o homem pelo homem, a sua preocupação é a de ser uma manifestação artística centrípeta e centrífuga, pois tenciona lançar o leitor para dentro do texto (esteticamente) e, assim, lançá-lo concomitantemente para fora da narrativa, para a sua realidade objetiva (eticamente). Contrapondo-se a isso, o realismo socialista, criticado por Sartre, ao valorizar o quinhão ético da arte (sob o diapasão das pressões políticas), submete a forma artística a critérios não estéticos, instrumentalizando-a em propaganda: em suma, arte pela *parte*. Trata-se, afinal, do contrário que defende a literatura engajada, pois, para o realismo socialista, a liberdade de criação e de recepção, bem como a liberdade

enquanto fim último da literatura, são recusadas para dar lugar a uma voz ideológica submetida à concordância com o Partido Comunista.

É preciso notar, por conseguinte, que há uma diferença entre essa posição e o engajamento literário proposto por Sartre, que não estabelece a panfletagem e a claqué como meios abertos de manifestação artística. Um exemplo convincente do que seria uma literatura com pretensões ético-políticas, em detrimento do âmbito estético, nos é dado, não por acaso, por Vladimir Nabokov em livro de ensaios sobre literatura russa, ao citar um trecho de *O grande coração*, obra de Antonov publicada em 1957:

Olga estava em silêncio.
 — Ah — exclamou Vladimir. — Por que você não pode me amar como eu te amo?
 — Eu amo meu país — ela disse.
 — Eu também — ele exclamou.
 — E há algo que eu amo ainda mais — Olga continuou, afastando-se dos braços do rapaz.
 — De que se trata? — ele perguntou.
 Olga deixou que seus límpidos olhos azuis pousassem sobre ele, respondendo rapidamente:
 — É o partido. (ANTONOV *apud* NABOKOV, 2015, p. 36)

Não era isso o que propunha Sartre — embora isso não o eximisse da possibilidade de cometê-lo. A literatura engajada sartriana, segundo o que acompanhamos de sua teoria literária e de acordo com o que veremos na análise do *corpus*, é, portanto, algo distante do que almejava o pintor mexicano Diego Rivera quando afirmou querer “ser um propagandista do comunismo, e quero sê-lo em tudo que eu possa pensar; falar e descrever e em tudo que eu possa pintar” (RIVERA *apud* FER; BACHELOR; WOOD, 1998, p. 253). Isso sim, vale sublinhar, transforma a literatura em panfleto, numa manifestação esteticamente empobrecida — aliás, como lembra ironicamente Zygmunt Bauman, “[n]uma definição espirituosa do escritor russo dissidente Voinovitch, o ‘realismo socialista’ era a arte de elogiar os governantes em termos que eles pudessem entender” (BAUMAN, 2000, p. 101). Se se fala dos governantes, o que falar dos governados?

No engajamento literário proposto por Sartre não haveria, pois, submissão da literatura à política, mas, sim, uma aliança profícua se esta servir tão somente como meio para que aquela tenha garantida a sua liberdade, ou, nas palavras de Sartre (*apud* BEAUVOIR, 1982, p. 233), “a ação política deveria constituir um mundo no qual a literatura seria livre para exprimir-se: o oposto do que pensam os soviéticos”. E

completa, no fim de *Qu'est-ce que la littérature ?*: “[s]e se perguntar, hoje, se o escritor, para atingir as massas, deve oferecer os seus serviços ao Partido Comunista, eu respondo que não; a política do comunismo stalinista é incompatível com o exercício honesto da profissão literária”¹⁵ (SARTRE, 1948, p. 280). Os teóricos da literatura, ao discutirem essa questão, evidenciam, em geral, que é ponto pacífico o fato de que a arte, se se quiser arte, precisa necessariamente manter-se no âmbito da estética, o que não significa que deva, por isso, ignorar por completo a realidade em que se insere, mesmo porque isso seria impossível. A questão, portanto, se insere no dilema entre explicitar ou não essa impossibilidade.

Adorno, por exemplo, critica não apenas o ideal de autonomia pura e simples da arte, mas, também qualquer forma de engajamento literário explícito e “oficial”, pois a força política e social da arte (mesmo no poema, o que Sartre, como veremos, não aceitaria) se dá por seus significados acidentais, como um efeito colateral da obra, pois, se ela perseguir esse anseio, resultará em algo enfraquecido: “[a] inverdade política mancha a configuração estética” (ADORNO, 1991, p. 61). É o que Maurice Blanchot chamaria de “engajamento no desencajamento”, ou seja, a literatura é eficientemente engajada quando se desencaja por completo das questões sócio-políticas, permanecendo apenas em seu campo, usando os seus próprios meios. Herbert Marcuse, na mesma linha, entende que o potencial política e socialmente subversivo da literatura centra-se tão somente em sua dimensão estética, “em referência a si própria, como conteúdo tornado forma” (MARCUSE, 1986, p. 30), originando “[n]ão uma arte política, não a política como arte, porém a arte como arquitetura de uma sociedade livre” (MARCUSE, 1969, p. 254). Desse modo, o potencial social da literatura é encontrado em sua própria natureza, pois ela possui, em si, vigor político ao ser uma construção linguística capaz de organizar o material histórico.

Para citar outro teórico que converge para essa opinião, lembremos que, para Jacques Rancière —, para quem a política, na literatura, está na possibilidade desta em reconfigurar o real —, a “política da literatura é a literatura em si mesma” (RANCIÈRE, 2007, p. 11). Até mesmo o “segundo” Lukács, que se voltou para a defesa do realismo socialista no ensaio “O romance como epopeia burguesa”, admitiu que existem duas espécies de autonomia da arte, quais sejam, “aquela que é um momento da vida, que é

¹⁵ “*Que si l'on demande à present si l'écrivain, pour atteindre les masses, doit offrir ses services au parti communiste, je répons que non ; la politique du communisme stalinien est incompatible avec l'exercice honnête du métier littéraire*”.

exaltação da sua riqueza e da sua unidade contraditória; e há aquela que não passa de um [...] alheamento em face da totalidade dinâmica” (LUKÁCS, 2010, p. 127).

O ponto em comum que percebemos nesses teóricos é a existência de um direito inalienável (ou, talvez, um dever) da literatura: ser o que os homens quiserem que ela seja, desde que seja mantido o não assujeitamento da sua integridade estética. O apelo, no caso, político (ou de qualquer outra espécie) não deve encistar-se nas obras literárias como algo especificamente voltado para esse fim. Se surgir, será pela própria natureza da literatura, a permitir a ambiguidade e a significação polissêmica, sem abrir mão do trabalho com os elementos formais que a constituem como arte. A elaboração formal é, então, não apenas o evidente requisito necessário para o reconhecimento de uma manifestação artística como tal, mas é, também, no que concerne à literatura engajada, um requisito necessário, embora não suficiente, para a afirmação dos valores relacionados à liberdade e veiculados pelo texto — algo improvável para correntes como o realismo socialista, cuja “tentativa de controlar as artes de cima para baixo tornou-nos a todos conscientes dos reais benefícios que devemos à nossa liberdade” (GOMBRICH, 2009, p. 616).

Sabemos, aliás, que, na literatura, a forma sem conteúdo é uma casca oca, e o conteúdo sem forma, uma massa amorfa, posto que a literatura surge, necessariamente, da relação entre forma e conteúdo. Ora, sendo indissociável, no signo linguístico, o significante do significado, como o entendemos desde Ferdinand de Saussure, a literatura fica impossibilitada de ser apenas forma, como cobiçariam os defensores da “arte pela arte”, ou apenas conteúdo, como desejariam os realistas socialistas. Obviamente, o que faz da literatura uma arte é exatamente o trabalho formal, o que, conseqüentemente, exige que haja um conteúdo, pois as palavras, que estruturam a obra, significam, queiramos ou não. Conseqüentemente, se o conteúdo é indissociável da forma, a literatura, não podendo abrir mão das duas instâncias que a constituem, deve, equilibradamente, por um lado, possuir estofo formal, mas também pode (e, para a literatura engajada, deve), por outro lado, também possuir um estofo de fundo.

Se, na arte, “se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração” (CANDIDO, 2010, p. 63), então sacrificar a forma é retirar o texto da esfera artística e impossibilitá-lo de gerar qualquer efeito em seus leitores, mas sacrificar o conteúdo é esterilizá-lo de suas possibilidades, algo que a literatura engajada não aceita. Assim, por um lado, Sartre afirma que é preciso criar as técnicas adequadas para o texto engajado,

visto que “a escrita não pode ser crítica sem colocar em questão o todo nela: é o seu conteúdo. A aventura da escrita em cada escritor coloca em causa os homens”¹⁶ (SARTRE, 1972b, p. 31), sendo uma de suas prioridades colocar em discussão tanto assuntos prementes como a própria discussão, humanamente estabelecida (ou ignorada). Por outro lado, Sartre assume que a literatura proposta ao escritor de seu tempo não quer ser um cabedal de características pré-moldadas, uma cartilha a ser seguida: “[n]ão se trata para ele de saber se irá determinar um movimento literário em ‘ismo’, mas de se engajar *no presente*”¹⁷ (SARTRE, 1948, p. 51; grifo do autor).

Ainda que encontremos, nos textos teóricos e críticos de Sartre, especificações que apontam para como pode ser construída a figura narratorial, como podem ser concebidas as personagens e como deve ser tratado o tempo, trata-se de possibilidades formais capazes de ressaltar a ideia de “liberdade”, não de leis a serem obrigatoriamente seguidas na escrita dos romances engajados. Some-se a isso que o engajamento do escritor não leva necessariamente ao sacrifício de determinadas práticas em nome de uma maior “eficiência social”. A esse respeito, diz-nos Adorno que “[n]ão é neles [nos rudimentos das significações externas nas composições literárias] que devemos ler sua lei formal [...]. Essa lei impera naquilo em que se transformam as significações” (ADORNO, 1991, p. 53). Ora, tal lei formal depende de como será feita a sua elaboração: quando bem realizada, o texto garante para si o teor que avaliza a sua posição enquanto arte, mas, se realizada parcialmente, a narrativa pode, de fato, se aproximar da propaganda.

Vale salientar que o próprio Sartre nos dá exemplos de ambas as situações: se nos romances da trilogia *Les chemins de la liberté* encontramos técnicas elaboradas e vinculadas ao conteúdo dos romances, capazes de reforçar a sua finalidade — qual seja, a de ser uma afirmação da liberdade, como mostraremos oportunamente —, temos, contrariamente, no roteiro *Les jeux sont faits*, uma narrativa formalmente pouco elaborada, que se deixa suplantado pelo conteúdo narrativo visivelmente tendencioso e pouco verossímil — em que o protagonista escolhe continuar a sua luta à frente do grupo de resistência, contrário ao governo ditatorial estabelecido em seu país, em detrimento do amor que sente por sua alma gêmea. Nesse caso, temos uma submissão da forma ao conteúdo, o que enfraquece o texto tanto em seu caráter artístico como em

¹⁶ “*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*”.

¹⁷ “*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*”.

seu caráter engajado. Mas isso, repetimos, não é um padrão necessariamente ligado à teoria sartriana, mas tão somente uma realização literária infeliz, resultante de uma articulação malfeita entre a teoria e a prática.

Esse é um dos perigos existentes na literatura engajada, que Antonio Candido chama de “social” ou “empenhada”, os quais se estabelecem quando “ela se justifica por meio de finalidades alheias ao plano estético, que é o decisivo” (CANDIDO, 1995, p. 181). E completa: “sabemos que em literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou mais geralmente social só tem eficiência quando for reduzida a estrutura literária, a forma ordenadora” (CANDIDO, 1995, p. 181). Nesse sentido, os sermões de Antônio Vieira, os poemas indianistas de Gonçalves Dias ou os de cunho abolicionista de Castro Alves não deixam de ser artísticos porque tratam de arrebatar fiéis ou de convencer os leitores a assumirem uma causa social — o que não significa, claro está, que possam ser considerados escritores engajados, *avant la lettre*, no sentido sartriano —, são manifestações literárias bem elaboradas porque, ainda que tenham uma mensagem que transcende a pura metalinguagem, não deixam de ser concebidos segundo técnicas literárias sofisticadas e um trabalho linguístico elaborado.

Não fosse a organização formal desses textos, as mensagens que transmitem provavelmente não teriam o ímpeto necessário para despertarem interesse: “não se é escritor por ter escolhido dizer certas coisas, mas por ter escolhido dizê-las de certa forma”¹⁸ (SARTRE, 1948, p. 75). Ou, dito de outro modo, “um prosador não pode ser unicamente um homem que designa; é um homem que designa de certa maneira”¹⁹ (SARTRE, 1972b, p. 44). O trabalho formal, assim, é determinante para o valor da escrita literária, pois, enquanto preocupação do escritor, ajuda na ampliação dos efeitos relacionados ao desvendamento da liberdade, expandindo o seu alcance, de modo que abrir mão dele é diminuir o potencial expressivo do texto. Isso posto, se tivéssemos que fazer algum tipo de ordenação para lidar com esse assunto, diríamos, então, que a prosa engajada, ainda que não queira subordinar a forma ao conteúdo, não se furta de pensar este antes de pensar naquela, ou seja, para o escritor engajado trata-se tanto de escolher sobre o que escreverá — se descreverá um vaso ou se narrará o sofrimento dos miseráveis — como de escolher como escreverá.

¹⁸ “On n’est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d’une certaine façon”.

¹⁹ “un prosateur ne peut pas être uniquement un homme qui désigne ; c’est un homme qui désigne d’une certaine manière”.

Assim, “a arte nada perde para o engajamento; ao contrário; [...] as exigências sempre novas do social ou da metafísica engajam o artista a encontrar uma língua nova e novas técnicas”²⁰ (SARTRE, 1948, p. 76). Por outras palavras, a literatura engajada não prescinde nem da hermenêutica nem da poética, mas vê na poética um meio para que a hermenêutica seja ressaltada. A escrita engajada (como, na realidade, qualquer texto que se quer literário) pressiona o escritor, portanto, a inventar novas técnicas adequadas para a expressão de seu pensamento, de seu momento histórico, cujas condições, como sabemos, colocam-se ao escritor como um desafio estético que, quando resolvido, garantem o valor necessário que a obra exige se se quer satisfatória para que os seus contemporâneos a interpretem de maneira produtiva. Lukács, por sua vez, estabelece que “a orientação político-social dos maiores escritores de nossa época determina necessariamente uma crítica em profundidade dos métodos contemporâneos da criação artística” (LUKÁCS, 2010, p. 49). Lembremos, ademais, que o valor estético da literatura engajada, caso exista, ficará para a posteridade, pois o que a prosa engajada busca é, primeiramente, a força conscientizadora do texto literário para aqueles que convivem no tempo de sua concepção e que lidam com a urgência das questões por ele tratadas.

Nesse sentido, a força conscientizadora da prosa engajada é possível porque, ao representar a sua época, é capaz de convergir, para os mesmos propósitos, a sua expressão formal (a narrativa simultânea, por exemplo, cujo efeito desorienta o leitor) com a situação do mundo objetivo que pauta a realidade ficcional (a desorientação de um povo às voltas com políticas de exceção). Esteticamente, portanto, o engajamento literário não se revela apenas na superfície textual, nas falas das personagens, no rumo dos acontecimentos, mas, também, desponta pelo uso técnico dos recursos narrativos, com o objetivo já referido de envolver o leitor a ponto de fazê-lo cúmplice e responsável pela criação ficcional e pela invenção de seu mundo objetivo. Como lembra Herbert Marcuse (1973, p. 97), “[m]esmo no romance [...] realista, que conta uma história do modo que poderia, de fato, acontecer (e talvez acontecesse) nesse tempo e lugar, a história é mudada pela forma estética”. Se nos referimos acima à prosa engajada, isso se dá porque Sartre, numa das partes mais polêmicas de *Qu’est-ce que la littérature ?*, aponta uma série de distinções em relação às manifestações artísticas,

²⁰ “l’art ne perd rien à l’engagement ; au contraire ; [...] les exigences toujours neuves du social ou de la métaphysique engagent l’artiste à trouver une langue neuve et des techniques nouvelles”.

separando a literatura das outras artes e, depois, a poesia da prosa, afirmando que apenas esta é capaz de ser engajada.

Não precisaríamos ir mais longe para perceber, de imediato, que tal distinção apresenta uma visão redutora da arte — que Sartre passou o resto da vida tentando atenuar —, pois a generalização desqualifica, de algum modo, a possibilidade de a pintura ou a poesia serem capazes de exercer algum tipo de conscientização e de mudança social: o quadro “Guernica”, de Pablo Picasso, e o poema “Rosa de Hiroshima”, de Vinícius de Moraes, posteriormente musicado, bastariam como contraexemplos da posição teórica sartriana originalmente afirmada em 1947. Não obstante, a Segunda Guerra Mundial levou o escritor francês a enfatizar a concepção utilitarista da linguagem.

Contudo, o que Sartre tencionou explicar é que as outras artes também podem ser engajadas, mas, como veremos, “não da mesma maneira”²¹ (SARTRE, 1948, p. 59) que a prosa o é. Inicialmente, ao distinguir a literatura das outras artes, Sartre afirma que a pintura, a escultura e a música são artes não significantes, ou seja, não remetem a outro objeto, não remetem, como nas artes significantes (o caso da literatura), a um significado para além delas: “um objeto tem um *sentido* quando ele é a encarnação de uma realidade que o ultrapassa, mas que não se pode apreender fora dele”²² (SARTRE, 1964b, p. 30; grifo do autor). Por isso, na pintura, por exemplo, o seu sentido não se distinguiria do objeto que é: a emoção do artista é transformada numa coisa que não remete a um significado exterior a ela, pois é, nela mesma, a emoção ali plasmada: “esse rasgo amarelo do céu sobre o Gólgota, Tintoretto não o escolheu para *significar* a angústia, nem para *provocá-la*: ele é, ao mesmo tempo, angústia e céu amarelo. [...] é uma angústia feita coisa”²³ (SARTRE, 1948, p. 61; grifos do autor). No caso da música, cujo significado é ela mesma, estando nela, não fora dela, “a ‘frase musical’ não designa nenhum objeto: ela é objeto por ela mesma”²⁴ (SARTRE, 1964b, p. 26-27).

Dessa maneira, o sentido está presente na própria obra, nas cores do quadro, na forma da escultura, nos sons da sinfonia, já que, segundo Sartre, o pintor, o escultor e o músico não utilizam os signos para nomear o mundo, como o faz a arte significativa: “as notas, as cores, as formas não são signos, elas não remetem a nada que lhes seja

²¹ “*pas de la même manière*”.

²² “*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*”.

²³ “*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. [...] c’est une angoisse faite chose*”.

²⁴ “*la « phrase musicale » ne désigne aucun objet : elle est objet par elle-même*”.

exterior”²⁵ (SARTRE, 1948, p. 60). Por óbvio, um pintor é levado por uma série de motivações na escolha de determinada tonalidade a ser empregada em seu quadro, mas ele, segundo Sartre, não pode expressar o que sente e pensa da mesma maneira que o prosador o faz. Ao fazê-lo, de acordo com as possibilidades técnicas de sua arte, as suas emoções estão misturadas nos tons, nas linhas, nas figuras representadas, na angulação, na perspectiva, mas não é possível, para quem veja o quadro, identificá-las nitidamente: se retrata um retirante, como o fez Candido Portinari, o pintor não consegue, univocamente, representar a miséria, pois desse retirante pode-se pensar qualquer coisa.

Se tivermos em mente que o engajamento exige a tomada de posição do escritor, concluiremos, segundo Sartre, que apenas as artes significantes (a prosa) podem ser engajadas, pois permitem que o escritor remeta o leitor para fora delas, não para dentro, designando algo exterior a si próprias. Por isso, ao lidar com a linguagem verbal, o escritor é capaz de falar explicitamente sobre as suas ideias e paixões, posicionando-se a respeito. Não se trataria, entretanto, de sublinhar a importância da literatura em detrimento das outras artes, colocando-a num patamar superior: o que o teórico pretendeu foi esclarecer que cada tipo de manifestação artística possui a sua própria natureza e, por isso, um campo específico de atuação — como a prosa, que Sartre entendeu, num primeiro momento, como a sua melhor escolha.

O teórico francês salienta que a beleza é própria das artes não significantes, visto que o trabalho do artista se concentra na elaboração dos aspectos sensíveis daquilo que cria — o que sentimos não precisa ser expresso (e, por vezes, não é possível ser expresso) por palavras —, ao passo que, nas artes significantes, a beleza (que não faz referência a outro objeto, pois se basta em sua totalidade), se houver, será, pois, um “efeito colateral”, já que não é a finalidade buscada pelo escritor, cuja principal preocupação seria a de significar. Podemos, é claro, atribuir um valor às coisas — a rosa como signo do amor, a pomba branca como signo da paz —, mas se trata, segundo Sartre, de uma convenção que, quando aceita, ultrapassa a própria coisa, que deixamos de ver como tal: “se, após acordo, as rosas brancas significam para mim ‘fidelidade’, é que eu deixei de vê-las como rosas: meu olhar as atravessa, visando para além delas essa virtude abstrata”²⁶ (SARTRE, 1948, p. 60).

No entanto, o que Sartre ignorou é que a própria linguagem verbal é uma complexa teia de convenções, e, como notou Adorno (1991, p. 52), “[n]enhuma palavra

²⁵ “*Les notes, les couleurs, les formes ne sont pas des signes, elles ne renvoient à rien qui leur soit extérieur*”.

²⁶ “*si, après accord, les roses blanches signifient pour moi « fidélité », c’est que j’ai cessé de les voir comme roses : mon regard les traverse pour viser au-delà d’elles cette vertu abstraite*”.

que é inserida numa obra literária desvincula-se completamente das significações que possui no discurso significativo”, de modo que, quando empregadas numa obra literária, as palavras do discurso comunicativo cotidiano sofrem alterações não necessariamente ambicionadas, já que a univocidade do significado é uma quimera, pois, como sabemos, podemos extrair de um romance significados que não foram desejados pelo seu autor. Feita essa distinção entre a literatura e as outras artes — as quais, diz Sartre, por não trabalharem com significações, não permitem que exijamos que sejam engajadas —, resta explicar o ponto de vista sartriano a respeito de outra distinção, agora relacionada à prosa e à poesia, esta última estando ao lado da pintura, da música e da escultura, pois “o poeta [...] escolheu uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos”²⁷ (SARTRE, 1948, p. 64). Por sua vez, “o prosador está *em situação* na linguagem [...]; ele está cercado por um corpo verbal [...] que estende a sua ação sobre o mundo”²⁸ (SARTRE, 1948, p. 65; grifo do autor).

Disso se segue que “a prosa é utilitária por essência; eu definiria o prosador como um homem que *se serve* das palavras. [...] ele designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua”²⁹ (SARTRE, 1948, p. 70; grifo do autor). Diferentemente do texto poético, no discurso da prosa as palavras não são objetos, pois designam um significado, algo exterior a elas, o que leva o prosador, se engajado, à preocupação não apenas com as construções linguísticas, com os jogos verbais, com as figuras de estilo, mas com a correta indicação das palavras que emprega na redação de seu texto, que devem remeter a algo exterior a elas: “não se trata, primeiramente, de saber se [as palavras] agradam ou desagradam nelas mesmas, mas se indicam corretamente certa coisa ou certa noção do mundo”³⁰ (SARTRE, 1948, p. 70).

Todavia, como anota Jonathan Culler (1993, p. 48), “as análises mais sutis dos romances do próprio Sartre [...] demonstraram que também o romancista trabalha sobre a linguagem”. Ainda assim, se a linguagem da prosa está, como o escritor engajado, *em situação*, ou seja, conectada ao contexto histórico e humano em que é utilizada, e segundo a imagem da prosa como uma vidraça, através da qual o nosso olhar passa, sem se deter nela, as palavras são instrumentos usados segundo certo interesse — por

²⁷ “*le poète [...] a choisi une fois pour toutes l’attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes*”.

²⁸ “*Le parleur est en situation dans le langage [...] ; il est entouré d’un corps verbal [...] qui étend son action sur le monde*”.

²⁹ “*La prose est utilitaire par essence ; je définirais volontiers le prosateur comme un homme qui se sert des mots. [...] il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue*”.

³⁰ “*Il ne s’agit pas d’abord de savoir s’ils plaisent ou déplaisent en eux-mêmes, mais s’ils indiquent correctement une certaine chose du monde ou une certaine notion*”.

exemplo, como referência a algum fenômeno social —, isso significa que a questão primeira do engajamento literário, para Sartre, se encontra na escolha do tema a ser tratado, uma concepção utilitária da linguagem da prosa que a admite como uma ferramenta capaz de nos esclarecer e nos ajudar a lidar com determinado problema, designando a realidade, comunicando-a, colocando-a em movimento.

Quanto à poesia, como o teórico ressalta em biografias como a de Baudelaire e a de Mallarmé, a linguagem poética, sem ser exigida a sua aproximação com a realidade, consiste, para ambos os poetas franceses, não apenas na sua autoanulação, mas, sobretudo, na revogação da condição humana — âmbito que a literatura engajada, por sê-lo, não poderia ignorar —, mas, contrariamente, isso também pode dizer respeito à poesia lírica, pois, como esclarece Adorno, ainda que pareça afastada do mundo, essa alienação “[i]mplica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica” (ADORNO, 2008, p. 68-69). Isso evidencia, como temos reiterado, que Sartre ignorou o fato de que, mesmo as manifestações artísticas que parecem se omitir, como as voltadas para os ditames da “arte pela arte”, têm, a seu modo, “em negativo”, um testemunho a prestar, uma posição que nos diz muito (talvez tanto quanto as manifestações engajadas) a respeito da sociedade em que foram concebidas: o esteta aristocrata que protagoniza *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans, ou da figura afetada do dândi de Baudelaire, voltam as costas para a realidade em que vivem, mas esse ato é, ainda assim, tão político e engajado como qualquer outro.

Dadas as limitações do engajamento literário, o próprio Sartre aceitou, anos depois, as restrições existentes em sua teoria, refém que é, ela, de condições muito particulares para compreender a realidade literária. Dentre as limitações, ressalte-se a dificuldade existente na passagem entre a crítica fomentada pelo texto e a transformação da realidade: não é possível ter certeza de que, mesmo consumada a conscientização do leitor (o que é passível de aceitação), este irá, de fato, contribuir para as mudanças necessárias em seu meio — ou, mesmo que mude, tais mudanças não são necessariamente duráveis. Como Sartre bem diz em entrevista dada ao jornal *Le monde*, “diante de uma criança que morre, *La nausée* não tem peso”³¹ (SARTRE *apud* DEGUY, 2010, p. 180). Ou, ainda: “não há livro que tenha impedido uma criança de morrer”³² (SARTRE *et al.*, 1965, p. 51). E completa, em outra entrevista, esclarecendo que “entre

³¹ “[e]n face d’un enfant qui meurt, *La nausée* ne fait pas les poids”.

³² “[I]l n’y a pas de livre qui ait empêché un enfant de mourir”.

a fome da criança e o livro a distância é incomensurável [...]. Para lutar contra a fome, é preciso mudar o sistema político e econômico, e a literatura não pode desempenhar nesse combate senão um papel muito secundário” (SARTRE *apud* SANDIER, 1968, p. 118).

A esse respeito, como constata Adorno, Sartre deixou claro, posteriormente, “que não espera nenhuma real transformação do mundo através da literatura; seu ceticismo testemunha alterações históricas da sociedade como também da função prática da literatura” (ADORNO, 1991, p. 55). Para além desse idealismo, posteriormente abandonado, da práxis literária, pautada na possibilidade de transformar o mundo tão somente pela conscientização de consciências capazes de imaginar futuros distintos, o ceticismo sartriano quanto à sua própria teoria o fez abandonar, também, a ideia de que apenas à prosa caberia ser engajada, aceitando que a poesia e as outras artes também poderiam, se se quisesse, assumir essa função, sendo, à sua maneira, uma forma de compromisso com o seu tempo. Do que se segue, o reducionismo da visão sartriana a respeito da incapacidade de as artes não significantes e a poesia serem engajadas foi, pelos anos que se seguiram à sua manifestação, repensado em face de suas limitações.

Com o tempo, Sartre aceitou que, sendo a arte uma criação humana, não é possível que o artista, sendo um homem necessariamente engajado no mundo, como todos os homens, responsável por todos e por tudo, não apresente em todos os seus atos valores que, positivos ou negativos, podem ser descobertos como reveladores de sua posição: a ação ou a omissão do artista a respeito de seu contexto é um posicionamento, e mesmo o fechamento do poeta em seu universo linguístico é uma crítica à sociedade em que vive, crítica esta que se dá em seu descaso significativo em relação a ela. Nesse caso, e no caso dos pintores, escultores e músicos, há engajamento se pensarmos que as suas manifestações artísticas revelam o seu ser situado, tornando-se, no caso de se omitirem, a mentalidade de um momento histórico que, pelos motivos que forem, recusa-se, ela, a se aceitar.

Como podemos extrair da biografia de Gustave Flaubert, *L'idiot de la famille* — um autor antes visto como desengajado e, posteriormente, considerado engajado —, Sartre passa a entender que o escritor não poderia, mesmo se quisesse, abdicar totalmente de sua época, já que, ao recusá-la, isso também é uma forma de crítica — e, por vezes, simplesmente ignorar algo tem uma força crítica maior que a crítica mais franca —, pois “o engajamento literário é o fato de assumir o mundo inteiro, a totalidade. [...] Tomar o universo como um todo, com o homem dentro, [...] é um

engajamento profundo, não simplesmente um engajamento literário”³³ (SARTRE, 1976b, p. 112). Esse *mea culpa* Sartre o registra em sua autobiografia, ao afirmar que “durante muito tempo vi minha pena como uma espada, no presente conheço a nossa impotência”³⁴ (SARTRE, 1964a, p. 211). Ideia análoga registra o autor em texto dos anos 1970, ao tratar da perda de suas ilusões literárias: “que a literatura tenha um valor absoluto, que ela possa salvar um homem ou simplesmente mudá-los (salvo em circunstâncias especiais), tudo isso, hoje, me parece obsoleto”³⁵ (SARTRE, 1972b, p. 38).

Com a desilusão relacionada ao engajamento romanesco, Sartre viu no teatro uma forma mais eficaz para praticar os ditames do engajamento que propôs. Não por acaso, o escritor francês escreveu diversas peças após abandonar não apenas o quarto livro da sua (segundo a sua ideia inicial) quadrilogia, mas, sobretudo, a sua intenção de continuar a escrever romances, adquirindo, pois, “a consciência gradativa de que existem formas de ação mais eficazes do que a ação pela palavra” (BORNHEIM, 1971, p. 284). A propósito, vale lembrar que a sua primeira grande experiência engajada (ou seja, capaz de, de algum modo, levar os indivíduos a pensarem além do estabelecido) se deu quando prisioneiro dos alemães, ao apresentar, para os seus companheiros de prisão, a peça *Bariona*. Nessa ocasião, Sartre pôde notar que é preciso não apenas refletir como um microscópio, ampliando algo até o seu detalhamento por filósofos minuciosos e outros especialistas, mas pensar, também, como um binóculo ao contrário, observando o objeto de um contexto mais amplo. Quando o escritor francês fez isso, encarou, enfim, a historicidade.

Do que vimos até aqui em relação às ideias que fundamentam a teoria da literatura engajada, podemos imaginar que o teatro seria, de fato, mais conveniente no exercício das intenções do autor francês, posto que uma peça possui uma comunicação mais direta com o espectador, “um contato direto, com um público vivo, a cada vez renovado”³⁶ (DEGUY, 2010, p. 34), instituindo o que Sartre esperava alcançar com a literatura, a saber, a aproximação entre as personagens e a audiência, ambas as partes reunidas num mesmo lugar, a acompanharem o mesmo desenrolar dos fatos sob um mesmo fluxo temporal. Some-se a isso que a peça naturalmente prescinde da figura do

³³ “L’engagement littéraire c’est [...] le fait d’assumer le monde entier, la totalité. [...] Prendre l’univers comme un tout, avec l’homme dedans, [...] c’est un engagement profond, ce n’est pas simplement un engagement littéraire”.

³⁴ “Longtemps j’ai pris ma plume pour une épée, à présent je connais notre impuissance”.

³⁵ “J’ai perdu bien des illusions littéraires : que la littérature ait une valeur absolue, qu’elle puisse sauver un homme ou simplement changer des hommes (sauf en des circonstances spéciales), tout cela me paraît aujourd’hui périmé”.

³⁶ “un contact direct, avec un public vivant, chaque fois renouvelé”.

narrador, o que contribui para a sensação de liberdade na história representada no palco, não apenas apresentando as situações particulares vividas pelas personagens, mas o fazendo com a pretensão de encontrar um entendimento que, transpondo a história representada, seja capaz de incitar o espectador a encontrar as causas livres e as consequências responsáveis para o que testemunha. Isso, ademais, diante de assuntos desconfortáveis, ajudaria, também, no que se refere à autocrítica, pois, ao se reconhecer numa personagem ou ao reconhecer-se numa situação, seria mais difícil para o espectador manter a sua ingenuidade ou a sua conivência, visto estar em meio a uma coletividade. Ainda assim, ressalta Adorno que as peças de Sartre “servem tão mal como organogramas de seu próprio existencialismo, porque contêm em si [...] todo o mundo controlado que aquele existencialismo ignora; através delas, aprende-se a não liberdade” (ADORNO, 1991, p. 55).

Do que acompanhamos até aqui, restaria perguntar se o engajamento, como o propõe Sartre, seria algo possível de ser pensado em relação à literatura atual, num contexto que, de modo geral, parece prescindir de sua relação com o mundo. Assim, se questionássemos se um engajamento literário nos moldes propostos por Sartre é possível ou relevante nos dias atuais, a resposta poderia ser afirmativa, posto que, diante do mundo em crise em que vivemos, a incitação à liberdade, promovida pelo engajamento, com a necessária preservação dos valores estéticos, poderia ser um auxílio para a compreensão dessa realidade. Mas a resposta poderia ser, também, negativa, já que as percepções, as ideias e os valores de nosso século, ligeiramente diferente em suas condições sócio-históricas, exigem a criação de algo próprio, que se ajuste a essas diferentes demandas, caso a preocupação seja a de dar à literatura uma função de crítica ativa perante as nossas interrogações — o que parece, hoje, não ser o caso. Sartre, talvez, responderia à sociedade contemporânea ressaltando, em primeiro lugar, que é de nossa responsabilidade o que fizemos com a literatura, que pode, do mesmo modo, deixar de ser mero entretenimento vazio e pobre quanto aos significados que revolve. Restaria ouvir do escritor atual a sua resposta, qual é a sua intenção, quais são os seus propósitos e qual é, afinal, o mundo futuro que imagina e quer, mesmo porque “se os escritores contemporâneos não são aqueles que lançaram a ‘suspeita’ sobre as formas culturais, eles são aqueles que *herdaram* essa suspeita”³⁷ (VERCIER; VIART, 2008, p. 20; grifo dos autores).

³⁷ “Si les écrivains contemporains ne sont pas ceux qui ont jeté le « soupçon » sur les formes culturelles, ils sont ceux qui héritent de ce soupçon”.

Nessa situação, a depender do que a arte se tornou em suas mãos — um artefato sem autonomia para falar com a sua própria voz, mesmo que de si mesmo —, podemos imaginar o que será feito da sociedade como um todo. Seja a escolha que fizermos e mantivermos, não poderemos, contudo, alijar-nos de nosso tempo. Ou melhor, poderemos, mas sob o custo de termos de abandonar a literatura. Ontem e hoje, impera a necessidade “de histórias desintoxicadas e sóbrias que tornem evidentes a multiplicidade e a complexidade da história sem permitir a conclusão de que ela avança impessoalmente” (SAID, 2007, p. 171), uma necessidade de cunho humanista por dizer respeito ao aperfeiçoamento da vida humana, já que, diante de um constante refazimento das perguntas e das respostas, a literatura (que, como toda linguagem, é um meio de perguntas e respostas) se coloca como possibilidade de abordar a realidade por uma perspectiva incapaz de ser alcançada pela reflexão filosófica ou pela percepção diária da vida, posto que o romance, mormente o engajado, tenciona permitir ao leitor uma compreensão mais ampla da realidade e dos processos de alienação dos quais é vítima e/ou cúmplice, uma literatura que não seja *ad usum delphini*, mas completa em relação às imperfeições próprias da realidade, ou seja, sem o uso de cosméticos retóricos que a livrem do que há de incerto, vicioso, incorreto — legítimo, de todo modo, ao mundo em que vivemos.

Dessa forma, o romance engajado permitiria o enfrentamento crítico das mazelas que preferivelmente se ignora, o que é, como se pode imaginar, contra a vontade daqueles que detêm o poder político-ideológico: “inventar ficções é uma forma de exercer a liberdade e de lutar contra os que [...] gostariam de aboli-la”³⁸ (VARGAS LLOSA, 2011, p. 17). Assim, a distância crítica, como o distanciamento histórico, nos auxilia a compreender melhor os nossos problemas, transformando-os em oportunidade de reflexão, e não num reflexo condicionado que ignoramos pelo hábito, pela fraqueza, pela covardia ou pela conivência, pois a literatura engajada, em sua seriedade ingênua, pretende evidenciar a condição humana em seu íntimo, de maneira intensa, abordando a subjetividade do homem em sua integralidade, sem incorrer num processo alienador, deixando de apresentar uma ou outra peça de um complexo e singular quebra-cabeça que, quando montado ao longo da leitura, resulta na imagem incoerente de nossa existência — imagem que será, muito provavelmente, o espelhamento de nossa própria face, cuja incoerência é de nossa responsabilidade.

³⁸ “*inventar ficciones es una manera de ejercer la libertad y de querellarse contra los que [...] quisieran abolirla*”.

3.3 Do leitor: a cumplicidade esclarecida

Dado que a teoria sartriana do engajamento pressupõe uma literatura da práxis, capaz de apresentar a realidade a fim de despertar a consciência crítica e, como consequência, incitar os indivíduos à ação, é evidente que é imperativa a participação do leitor, sem o qual não há literatura, tampouco práxis. Vejamos, portanto, de que modo a consciência leitora participa do jogo comunicativo literário. Em primeiro lugar, é preciso recorrer à figura do escritor para salientar as suas limitações, que o leitor supre. Sob um olhar fenomenológico, Sartre aborda a questão em *Qu'est-ce que la littérature ?* salientando que, apesar das muitas razões que nos levam a escrever literatura, e que, por serem muitas, variam de escritor para escritor — o que Sartre tentou descobrir, em suas biografias, por meio do método progressivo-regressivo —, “uma escolha mais profunda e mais imediata”¹ (SARTRE, 1948, p. 89) permanece idêntica a todos.

Ao retomar alguns princípios básicos da filosofia existencialista, temos que a realidade vem ao mundo pela consciência humana, mas não se trata de entender, por um viés solipsista, que esta página desaparecerá do mundo caso a viremos, mas que ela tão somente desaparecerá para a consciência que a vê, posto que pelo nada que é o para-si há o ser, bem como as relações que se estabelecem entre os seres: vemos a página, vemos a sala onde estamos, vemos a xícara de café ao lado, tudo sob a luz que entra pela janela, e relacionamos cada ser, dando a cada um significados particulares. Todavia, como nada disso desaparece do mundo quando abandonamos a sala, “à nossa certeza interior de sermos ‘desvelantes’ acrescenta-se a de sermos inessenciais em relação à coisa desvelada”² (SARTRE, 1948, p. 90).

Com isso em mente, Sartre explica que aquela motivação mais profunda e imediata da criação literária a que nos referimos acima é, exatamente, a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo, de não apenas sermos capazes de relacionar os seres, mas, também, de criá-los, o que, se não é possível na realidade objetiva (por não sermos capazes de criar o sol e o mar, relacionando-os numa tarde de verão), é possível no âmbito da arte, caso descrevamos (ou pintemos) uma cena que se passa numa praia, numa tarde de sol, pois “aproximando as ligações, introduzindo ordem onde, antes, não havia, impondo a unidade do espírito à diversidade da coisa,

¹ “un choix plus profond et plus immédiat”.

² “à notre certitude intérieure d'être « dévoilants » s'adjoint celle d'être inessentiels par rapport à la chose dévoilée”.

tenho consciência de produzi-las, isto é, sinto-me essencial em relação à minha criação”³ (SARTRE, 1948, p. 90). É válido lembrar que o romance *La nausée* ilustra essa mesma conclusão: Roquentin, após sentir a náusea oriunda da descoberta da contingência de si e do mundo, projeta na arte (na escrita de um romance de aventuras) uma possibilidade de lidar com essa revelação, deixando de ser contingente para ser essencial em relação a um livro de sua autoria.

Há, como se nota, um traço metalinguístico em *La nausée* se pensarmos que se trata de uma apologia à literatura, capaz não apenas de nos permitir nomear e ordenar o que, antes, se entendia como inenarrável ou mal se notava, como, também, de admitir a possibilidade de dar ao seu autor o estatuto de ente não mais contingente, mas necessário para a existência de algo. Entretanto, isso não resolve completamente a questão. Ora, mesmo que, por meio da arte, criemos algo, tornando-nos, pois, responsáveis pela existência de um ser, imediatamente esse ser nos escapa: se, agora, o produzimos, perdemos a capacidade de desvelá-lo, visto que, diferentemente da criação de um bolo a partir de uma receita previamente estipulada, a criação de um objeto literário envolve, também, a criação das regras, dos critérios que regem a sua produção, o que significa que, se tentarmos ler o que nós mesmos escrevemos, encontraremos, nele, apenas nós mesmos, apenas as regras, criadas por nós, necessárias para julgá-lo: dessa forma, a obra “não se distingue de si mesmo [do autor]. E, mais tarde, ele não entra mais nela”⁴ (SARTRE, 1947a, p. 57-58).

Na busca pela tão sonhada síntese (impossível) do em-si-para-si almejada pelo homem, que se quer consciência e, ao mesmo tempo, não contingência, que se quer nada e, também, ser, essa paixão inútil cai por terra: “assim, na percepção, o objeto se dá como essencial e o sujeito como inessencial; este procura a essencialidade na criação e a obtém, mas, então, é o objeto que se torna inessencial”⁵ (SARTRE, 1948, p. 91). Se, como dissemos, todos buscamos essa síntese impossível, os escritores são aqueles que veem, no trabalho literário, a possibilidade de (ilusoriamente) alcançá-la. Ressalta Sartre que essa dialética é mais manifesta na literatura, que, como existe apenas em movimento, exige a leitura como contraparte fundamental, ato, bem entendido, que compreende outra consciência que não aquela que escreveu.

³ “en resserrant les rapports, en introduisant de l’ordre là où il ne s’en trouvait pas, en imposant l’unité de l’esprit à la diversité de la chose, j’ai conscience de les produire, c’est-à-dire que je me sens essentiel par rapport à ma création”.

⁴ “elle ne se distingue pas de lui-même. Et plus tard il n’y entre plus”.

⁵ “Ainsi, dans la perception, l’objet se donne comme l’essentiel et le sujet comme l’inessentiel ; celui-ci recherche l’essentialité dans la création et l’obtient, mais alors c’est l’objet qui devient inessential”.

Isso se deve ao fato de que, diferentemente do confeitoiro, que pode provar o bolo que fez, o escritor não pode ler, propriamente, o que criou: “lendo, prevê-se, espera-se. Prevê-se o fim da frase, a frase seguinte, a página seguinte; [...] a leitura se compõe de um sem-número de hipóteses”⁶ (SARTRE, 1948, p. 92), algo que o autor perde por saber exatamente o fim da frase, por conhecer a página seguinte, de maneira que a sua função, para com o leitor, é a de mero regulador: ele “não prevê nem conjectura: ele *projeta*. [...] se hesita, sabe que o futuro não está feito, que ele mesmo o fará, e se ainda ignora o que ocorrerá com o seu herói, isso quer dizer simplesmente que ele ainda não pensou sobre isso”⁷ (SARTRE, 1948, p. 92; grifo do autor). Portanto, o escritor, relevante e, ao mesmo tempo, insignificante, de inessencial em relação à existência, torna-se inessencial em relação ao desvelamento do que criou. Disso se segue que, sendo a criação e a percepção modos distintos de consciência, “a operação de escrever implica a de ler como o seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. [...] Não há arte senão por e para outro”⁸ (SARTRE, 1948, p. 93).

Assim, se quiser que a sua obra, que lhe escapa, exista, o escritor precisa, necessariamente, apelar para o leitor, afinal os “textos não existem nas prateleiras das estantes: são processos de significação que só se materializam na prática da leitura. Para que a literatura aconteça, o leitor é tão vital quanto o autor” (EAGLETON, 1983, p. 80). Se essa afirmação é, hoje, banal, até a primeira metade do século XX, com a ênfase dada ao texto ou ao autor, tratava-se de uma ideia pouco acolhida. Com Sartre e outros teóricos, a importância da relação entre autor, obra e, sobretudo, leitor passou a ser mais seriamente considerada, sendo, posteriormente, como se sabe, discutida pelos teóricos da estética da recepção, como Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Fato é que, da perspectiva do engajamento literário sartriano, a importância da leitura, colocada ao lado da relevância óbvia do próprio autor, motiva-se por ser, ao mesmo tempo, percepção e criação, evidenciando a essencialidade tanto do sujeito que lê (e imagina o que lê) como do objeto que é lido (e criado pela leitura): “o leitor tem consciência de desvelar e de criar ao mesmo tempo, de desvelar criando, de criar por desvelamento. [...]

⁶ “En lisant, on prévoit, on attend. On prévoit la fin de la phrasé, là phrase suivante, la page d’après ; [...] la lecture se compose d’une foule d’hypothèses”.

⁷ “L’écrivain ne prévoit ni ne conjecture : il projette. [...] 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”.

⁸ “L’opération d’écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. [...] Il n’y a d’art que pour et par autrui”.

Se se distrai, [...] a maior parte das relações [da obra] escaparão dele”⁹ (SARTRE, 1948, p. 94).

Para ilustrar a ideia, com base na pintura, em *L'âge de raison* Mathieu visita duas vezes uma exposição com quadros de Paul Gauguin: na primeira, desacompanhado, ele consegue fruir as pinturas, mas, na segunda visita, acompanhado por uma conhecida, Ivich, com a qual acabara de discutir, passa a ver nos quadros apenas pigmentos endurecidos sobre a tela:

Mathieu se perguntava o que ela poderia pensar. Ele tentava, por vezes, olhar os quadros, mas isso nada lhe dava: “Os quadros não nos pegam, ele pensou, aborrecido, eles se propõem; depende de mim que existam ou não, sou livre em face deles.” Livre demais: isso criava, para ele, uma responsabilidade suplementar, ele se sentia culpado¹⁰. (SARTRE, 2009a, p. 468)

Isso ilustra a importância do leitor (no caso, do observador) para a constituição e interpretação da obra. Sem o seu esforço para compreendê-la, a obra de arte deixa de ser o que pode ser, pois, no caso da literatura, “o objeto literário, embora se realize *através* da linguagem, não é, jamais, *dado* na linguagem”¹¹ (SARTRE, 1948, p. 94; grifos do autor), de modo que todas as letras alinhadas nas muitas páginas de um romance terão um sentido apenas se lidas em sua totalidade, sentido este que surge, com a leitura, como algo a mais que a mera soma das partes do material verbal. Ao leitor resta, portanto, a realização dessa operação, que possui uma originalidade similiar à originalidade da invenção primeira, levada a cabo pelo autor.

Ademais, é importante sublinhar que, dado o caráter polissêmico e ambíguo da linguagem literária, muito do que o leitor retira do texto não está necessariamente registrado nas páginas que lê, pois existem silêncios, hiatos, lacunas que exigem do leitor a sua capacidade inventiva e criativa, “numa perpétua ultrapassagem da coisa escrita. Sem dúvida, o autor o guia; [...] os marcos que ele colocou são separados por vazios [...]. Numa palavra, a leitura é criação dirigida”¹² (SARTRE, 1948, p. 95). A convergir para isso, encontramos as ideias de teóricos como Roman Ingarden, a

⁹ “le lecteur a conscience de dévoiler et de créer à la fois, de dévoiler en créant, de créer par dévoilement. [...] S’il est distrait, [...] la plupart des relations lui échapperont”.

¹⁰ “Mathieu se demandait ce qu’elle pouvait penser. Il essayait, par à-coups, de regarder les tableaux, mais ça ne donnait rien : « Les tableaux, ça ne vous prend pas, pensa-t-il avec agacement, ça se propose ; ça dépend de moi qu’ils existent ou non, je suis libre en face d’eux. » Trop libre : ça lui créait une responsabilité supplémentaire, il se sentait en faute.”

¹¹ “l’objet littéraire, quoiqu’il se réalise à travers le langage n’est jamais donné dans le langage”.

¹² “dans un perpétuel dépassement de la chose écrite. Sans doute l’auteur le guide [...] ; les jalons qu’il a posés sont séparés par du vide [...]. En un mot, la lecture est création dirigée”.

entender que “a obra é possuidora de pontos de indeterminação e de esquemas potenciais de impressões sensoriais” (INGARDEN, 1965, p. 47), ou como Wolfgang Iser, para quem “[o]s vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas” (ISER, 1979, p. 91).

Dizer que a leitura é uma criação dirigida, não determinada, não significa, evidentemente, a possibilidade de uma leitura anárquica, permitindo interpretar o texto literário como bem aprouver o leitor em sua criação, tampouco uma leitura sufocada, cujas possibilidades de sentido são reduzidas pela direção rigorosa do autor. Como sabemos, a polissemia do texto, para além do sentido que o autor quis lhe dar, autoriza-nos a trazer interpretações diversas para uma mesma obra — o que mantém, se quisermos, a riqueza da literatura —, mas a nossa liberdade de leitura é restringida por certas balizas que o texto apresenta: “[o] método da interpretação de textos deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir. Contudo, *aquilo que afirma deve ser encontrável no texto*” (AUERBACH, 1976, p. 501; grifo nosso).

Essa circunstância, como no entendimento dialético do existencialismo sobre a liberdade e a situação (em que uma não pode ser pensada sem a outra), é o que revela e afirma a nossa liberdade, requerendo-a, aliás, já que a substância do objeto literário é a criatividade, a imaginação, a subjetividade daquele que o lê: os dilemas de Mathieu, os seus medos, as suas angústias, as suas expectativas, os seus receios são os nossos: quando entramos em contato com *Les chemins de la liberté*, a personagem existe quando lemos, pois “cada palavra [...] informa as nossas afecções, [...] atribui-lhes a uma personagem imaginária que se encarrega de vivê-las por nós e que não tem outra substância que não sejam essas paixões emprestadas”¹³ (SARTRE, 1948, p. 95-96). Como exemplifica a cena da visita ao museu, referida acima, o que o texto (ou o quadro) pode provocar em nós está ligado com o que fazemos dele, com o modo como o enfrentamos, de acordo com certa disposição e com certos conhecimentos e sentimentos que aceitamos encontrar no objeto literário.

Salienta Sartre, a esse respeito, que “a obra não existe senão no nível exato de suas [do leitor] capacidades; enquanto lê e cria, ele sabe que poderia sempre ir mais

¹³ “chaque mot [...] informe nos affections, [...] 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”.

além em sua leitura, criar mais profundamente”¹⁴ (SARTRE, 1948, p. 96). É a liberdade do leitor, delimitada pelo que o texto oferece (isto é, pela direção pretendida pelo autor), que dará ao texto o elã necessário para ganhar vida e produzir determinadas reações — mas não necessariamente, completaremos, reações determinadas. Há, em suma, uma colaboração ativa do leitor, um contrato implícito de confiança, de liberdade, que antecipa, embora sem uma articulação formal estrita, algumas teorias que surgiram a partir da década de 1960, como a de “obra aberta”, de Umberto Eco, e a de Iuri Lotman (1996). Para este, por exemplo, o texto literário, cuja natureza é dialógica, sendo um dispositivo gerador de sentido, requer, para tanto, a ação participativa do interlocutor, paralela à ação do próprio autor, para concretizar livremente a obra lida, desde que a mantenha inteiramente coerente, pois ler não diz respeito a um ato neutro, imparcial, mecânico.

Para Sartre, a esse respeito, quando supre as lacunas do texto o leitor é capaz de ir além do estabelecido pelo autor: o texto literário se mostra não como um silogismo, mas como um entimema — ou seja, um silogismo no qual uma das premissas está subentendida —, levando a razão leitora a resgatar a premissa implícita para compreender o que é apresentado. Isso exige do leitor um compromisso verdadeiro com o objeto literário, criando-o enquanto lê, animando as personagens e fazendo “funcionar” o enredo: “o herói vive por nossa vida, a sua ignorância do futuro, dos perigos que o rodeiam, é a nossa”¹⁵ (SARTRE, 1964b, p. 39-40). Desse modo, não é o livro que determina qual é o seu próprio sentido, pois este é que permite interpretar cada palavra escrita, cabendo ao leitor, livremente, escolher o sentido que deseja dar — dentro, evidentemente, de um quadro de possibilidades que todo livro oferece, não apenas o que se quer engajado. Em outras palavras, antes de os comportamentos da personagem darem vida aos que sentimos, é o nosso sentimento em relação à personagem, defende Sartre, que dá vida e consistência a ela.

Se, por um lado, o escritor não deve (nem pode) determinar peremptoriamente o que o leitor pensará e sentirá, aquele, por outro lado, mostra algumas direções possíveis na objetividade da obra, que carecem da participação da subjetividade leitora: vê-se, então, uma relação (idealmente dialética) entre a objetividade e a subjetividade, pois o leitor percebe a obra como um objeto, mas, também, dispõe de sua subjetividade para dar sentido ao que percebe: “o leitor que se absorve em uma obra de ficção é um

¹⁴ “*l’œuvre n’existe qu’au niveau exact de ses capacités ; pendant qu’il lit et qu’il crée, il sait qu’il pourrait toujours aller plus loin dans sa lecture, créer plus profondément*”.

¹⁵ “*le héros vit de notre vie, son ignorance de l’avenir, des périls qui l’entourent, c’est la nôtre*”.

participante naquilo que está acontecendo, e [...] pode identificar-se com o herói, *ser* o herói em imaginação, e ele mesmo sofrer e agir” (MENDILOW, 1972, p. 108; grifo do autor). Com isso, e de acordo com o que anseia o engajamento literário, é com a transformação do mundo objetivo em mundo imaginário — responsabilidade do escritor, ao reiterar uma roupagem crítica do romance, de acordo com as transformações pelas quais passou a arte no século XX — que os leitores podem, inversamente, passar do mundo imaginário à realidade histórico-social em que existem e onde encontram os problemas reais a serem percebidos e pensados.

Assim, de acordo com a necessidade que o autor tem do leitor na criação da obra e na afirmação de sua não contingência em relação a ela, afirma Sartre que “escrever é apelar ao leitor para que ele passe à existência objetiva o desvelamento que empreendi por meio da linguagem”¹⁶ (SARTRE, 1948, p. 96). Esse apelo diz respeito à liberdade do leitor, pois, diferentemente de um objeto qualquer — como uma caneta, que é um meio a ser usado com vistas a um fim, e que não apela, portanto, à minha liberdade, já que tão somente a serve —, “o livro não serve minha liberdade: ele a requer”¹⁷ (SARTRE, 1948, p. 97), propondo-se como fim à liberdade do leitor. Sobre isso, como salienta Simone de Beauvoir (1944, p. 298), “não se fala senão aos homens: a linguagem é um apelo à liberdade do outro porque o signo não é signo senão para uma consciência que o recupera”¹⁸, um apelo que comprova a necessidade da intersubjetividade, a interdependência entre os homens.

Isso leva Sartre a criticar os escritores que se pautam apenas na provocação gratuita de emoções em seus leitores, já que a obra deve ser tão somente uma apresentação pura, não um meio pelo qual são mantidas tais emoções. Por isso, se o escritor apela para o leitor para que este leve a termo e concretize aquilo que iniciou com a obra escrita, confiando no poder criador do leitor, “eu não poderia, em nenhum caso, me endereçar à sua passividade, ou seja, tentar *afetá-lo*, comunicando-o, imediatamente, emoções de medo, de desejo ou de cólera”¹⁹ (SARTRE, 1948, p. 98-99; grifo do autor). Não há, então, algum tipo de doutrinação cujo objetivo seria o de, governando o leitor, provocar-lhe respostas previsíveis. A literatura engajada evita, desse modo, alienar a liberdade da consciência leitora: a afeição em relação ao objeto

¹⁶ “*Écrire, c’est faire appel au lecteur pour qu’il fasse passer à l’existence objective le dévoilement que j’ai entrepris par le moyen du langage*”.

¹⁷ “*Le livre ne sert pas ma liberté : il la requiert*”.

¹⁸ “*On ne parle qu’à des hommes : le langage est un appel à la liberté de l’autre puisque le signe n’est signe que par une conscience qui le ressaisit*”.

¹⁹ “*je ne saurais donc en aucun cas m’adresser à sa passivité, c’est-à-dire tenter de l’affecter, de lui communiquer d’emblée des émotions de peur, de désir ou de colère*”.

literário nunca é dominada por este, pois a sua fonte permanente é a liberdade. Em outras palavras, trata-se de uma afeição “generosa”, ou seja, “uma afeição que tem a liberdade como origem e como fim”²⁰ (SARTRE, 1948, p. 100).

Por conseguinte, se o autor subjuga o leitor por meio de uma posição de superioridade, não se pautando na liberdade como fim, mas como meio, isso acaba por promover a alienação. A propósito, é este o centro da crítica que Sartre faz às obras de Mauriac, o qual, com os seus romances, cujos narradores oniscientes rejeitam a liberdade das personagens, rejeita, consequentemente, a liberdade do leitor: “se eu suspeitasse do artista por ter escrito por paixão e na paixão, minha confiança se dissiparia imediatamente [...] e, por fim, a obra de arte voltaria para a cadeia do determinismo”²¹ (SARTRE, 1948, p. 104). Disso se segue que, em relação à definição da arte como “finalidade sem fim”, proposta por Kant, Sartre assevera que “a obra de arte *não tem* um fim, nisto estamos de acordo com Kant. Mas é que ela *é* um fim”²² (SARTRE, 1948, p. 98; grifos do autor). Ao retomar e retificar a definição kantiana, explica Sartre que ela não atenta para esse apelo que há em cada obra de arte, posto que, para o filósofo alemão, a obra primeiro existe para que, então, ela seja vista, o que para o autor francês ocorreria (a sua existência e a sua percepção) em concomitância, pois ela existe quando a vemos, sendo, por isso, exigência, para nós, de existir.

O apelo constante à liberdade do leitor é, também, solicitação para que este reconheça a liberdade de quem escreve, visto que o livro deve ser visto não como um jogo de acasos, mas como uma construção cuja origem é a liberdade. A obra “não é um instrumento cuja existência é manifesta e o fim, indeterminado: ela se apresenta como uma tarefa a cumprir”²³ (SARTRE, 1948, p. 98). Isso quer dizer que, como esperava Sartre com a sua trilogia, ao ler e ter contato com a apresentação de situações conflitantes e injustas, o leitor torna-se cúmplice desses conflitos e dessas injustiças, adquirindo uma consciência de responsabilidade por sua existência na narrativa, que se movimenta, afinal, pela leitura consciente: os leitores “são perfeitamente livres para deixar o livro sobre a mesa. Mas, se o abrirem, assumem a responsabilidade”²⁴ (SARTRE, 1948, p. 98). Dado que somos ontologicamente livres, a literatura, para

²⁰ “une affection qui à la liberté pour origine et pour fin”.

²¹ “Si je devais soupçonner l’artiste d’avoir écrit par passion et dans la passion, ma confiance s’évanouirait aussitôt [...] et, pour finir, l’œuvre d’art rentrerait dans la chaîne du déterminisme”.

²² “L’œuvre d’art n’a pas de fin, nous en sommes d’accord avec Kant. Mais c’est qu’elle est une fin”.

²³ “Elle n’est pas un instrument dont l’existence est manifeste et la fin indéterminée : elle se présente comme une tâche à remplir”.

²⁴ “Vous êtes parfaitement libres de laisser ce livre sur la table. Mais si vous l’ouvrez, vous en assumez la responsabilité”.

Sartre, não configura uma apologia aos homens para que sejam livres, pois já o são, mas para que notem e admitam essa liberdade que *são* e, por consequência, a responsabilidade que disso advém.

A literatura, “subjetividade de uma sociedade em revolução permanente”²⁵ (SARTRE, 1948, p. 196), se coloca como possibilidade de oferecer ao ser humano um viés diferente a partir do qual a sua existência é problematizada e colocada sob o pano de fundo de suas escolhas e consequências, dando-lhe, por isso, um meio de assegurar o reconhecimento de sua liberdade, “o momento da consciência reflexiva”²⁶ (SARTRE, 1948, p. 197), que, por sua vez, é condição essencial para a ação. O apelo fundamental feito pelo escritor, a partir de sua liberdade, não se volta diretamente, contudo, para questões políticas, sociais, econômicas, mas tem como alvo a liberdade situada e potencial do leitor: “[n]isto consiste a ética da literatura [...]. Sem a consideração dessas duas liberdades, a literatura como compromisso ético não teria sentido” (SILVA, 2004, p. 244). Todavia, essa relação entre escritor e leitor (que não é visto como uma consciência passiva em relação à obra, mas como um sujeito ativo) oculta um conflito: por meio do objeto literário, o escritor apresenta uma imagem problemática do outro e do mundo, tornando-o responsável por ela, e em relação a qual é requerida uma atitude — seja ela de recusa, seja de convivência.

Ademais, diante de sua realidade objetiva e parcial (dado que é impossível de ser percebida em sua totalidade), o leitor, em contato com o objeto literário, pode notar a tentativa de apresentação de sua totalidade enquanto existência situada. O objetivo da arte seria, então, o de desvendar a totalidade de quem lê: em *Les chemins de la liberté*, o leitor, imaginariamente engajado, é convidado, ao lado da objetivação e da subjetivação de Mathieu, a buscar justamente essa totalidade, idealmente tomando consciência, a personagem e o leitor, de sua realidade de ser singular e universal. A literatura, nesse sentido, “convida o leitor a assumir a sua própria vida [...], enquanto exige dele o esforço estético de recompô-la como unidade paradoxal da singularidade e da universalidade”²⁷ (SARTRE, 1972a, p. 105). Trata-se, então, de um exercício que, originário do universo ficcional, objetifica o outro para que ele mesmo se reconheça como uma liberdade que é a base de todas as ações e de todos os valores, o que equivale

²⁵ “la subjectivité d’une société en Révolution permanente”.

²⁶ “l’œuvre écrite peut être une condition essentielle de l’action, c’est-à-dire le moment de la conscience réflexive”.

²⁷ “s’adressant à la liberté, elle invite le lecteur à assumer sa propre vie [...], en tant qu’elle exige de lui l’effort esthétique de la recomposer comme unité paradoxale de la singularité et de l’universalité”.

a dizer que, ao leitor, “receber um livro é dar-se a ele, e dele receber em troca uma verdade dupla, do livro e de si mesmo”²⁸ (DEGUY, 2010, p. 38).

Vê-se, pois, que a obra não se limita ao objeto nela apresentado, afinal ela está, inevitavelmente, sob o fundo do mundo, fundo este recuperado em seus pormenores pelas eventuais ou almejadas ligações que o texto estabelece com a realidade objetiva. Do que se segue, o ato criador visa a uma retomada total do mundo: “cada livro é uma recuperação da totalidade do ser; cada um apresenta essa totalidade à liberdade do espectador. Pois é este o objetivo final da arte: recuperar este mundo, dando-o a ver como é, mas como se tivesse a sua fonte na liberdade humana”²⁹ (SARTRE, 1948, p. 106). E, sendo a liberdade o ponto arquimediano, a fonte da obra, da consciência leitora e, por extensão, do mundo objetivo, o erro do realismo, segundo Sartre, foi o de acreditar que seria possível fazer uma pintura imparcial da realidade.

Ora, como vimos em capítulo anterior, se a mera nomeação de algo já fomenta a sua modificação, então, para o autor engajado, que cria a obra, e para o leitor, que também a cria ao lê-la, se criam e se mantêm a existência, por exemplo, de um mundo injusto apresentado num romance, tornam-se, ambos, responsáveis por essa injustiça, “e toda a arte do autor força-me a *criar* o que ele desvela, logo, a me comprometer. Nós dois portamos a responsabilidade pelo universo”³⁰ (SARTRE, 1948, p. 110; grifo do autor). E conclui Sartre, salientando a responsabilidade envolvida na atividade literária: “escrever [e, acrescentemos, ler] é um certo modo de querer a liberdade; se você começou, por bem ou por mal, você está engajado”³¹ (SARTRE, 1948, p. 114). Contrariamente aos romances “ruins” (pois tencionam simplesmente agradar), os “bons” romances, explica Sartre, apresentam-se como criações pautadas no assunto primordial da existência humana: “o escritor, homem livre se dirigindo a homens livres, não tem senão um assunto: a liberdade”³² (SARTRE, 1948, p. 112).

Assim, para além do narrado num romance, o escritor propõe à liberdade do leitor não apenas a elaboração imaginária e engajada da obra, mas, também, a elaboração prática e comprometida com o mundo — proposta que, como tal, sempre pode ser declinada. Disso se extrai que a literatura engajada, enquanto estética e relação

²⁸ “Recevoir un livre, c’est donner à ce livre et recevoir en retour une vérité double du livre et de soi-même”.

²⁹ “chaque livre est une récupération de la totalité de l’être ; chacun d’eux présente cette totalité à la liberté du spectateur. 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”.

³⁰ “Et tout l’art de l’auteur est pour m’obliger à créer ce qu’il dévoile, donc à me compromettre. A nous deux, voilà que nous portons la responsabilité de l’univers”.

³¹ “écrire c’est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé”.

³² “l’écrivain, homme libre s’adressant à des hommes libres, n’a qu’un seul sujet : la liberté”.

transitiva, embora seja algo distinto da ética, revela que “no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral”³³ (SARTRE, 1948, p. 111). Nesse sentido, o objetivo do engajamento literário diz respeito à tentativa de “[t]ransformar um imperativo formal em projeto histórico; passar das intermitências do imaginário para a vida ativa no contexto histórico: tal deveria ser a ressonância do apelo à liberdade” (SILVA, 2004, p. 21).

Tratadas essas questões teóricas concernentes à teoria sartriana do engajamento literário, resta-nos investigar, à luz da importância do leitor, para quem o autor escreve. Se, a princípio, como propôs Sartre, o apelo do escritor se dirige a todos os homens, o teórico salienta, contudo, que as descrições sobre a liberdade com fim último da arte, as paixões emprestadas, a generosidade, são ideais: “de fato, o escritor sabe que fala para liberdades paralisadas, escondidas, indisponíveis; mesmo a sua liberdade não é tão pura, é preciso que ele a limpe; escreve, também, para limpá-la”³⁴ (SARTRE, 1948, p. 116), pois a liberdade, a sua e a dos seus leitores, não pode ser compreendida senão à luz de dada situação, segundo um contexto sócio-histórico que a encarne, o que evidencia a existência de um público ideal (uma universalidade abstrata), que Umberto Eco denomina de “leitor-modelo” (ECO, 1994, p. 15), e um público real, empírico, universalidade concreta para a qual o objeto literário se oferece não apenas como fenômeno estético, mas, também (e, sobretudo, segundo o engajamento) como fenômeno social.

Como vimos anteriormente ao discutir a relação entre ética e estética no engajamento literário, sendo o tema da literatura a liberdade, cuja forma contribui para a sua elaboração artística, o que se destaca, num primeiro momento (ou seja, quando da publicação de um romance), não é o valor estético que permanecerá, se for o caso, para o futuro — que o julgará, como o fazemos hoje, ao analisar os seus pressupostos e a sua realização formal —, mas o alcance de seu fundo ético, que é, no caso de *Les chemins de la liberté*, a afirmação da liberdade. Por isso, “o escritor fala para os seus contemporâneos, para os seus compatriotas, para os seus irmãos de raça ou de classe”³⁵ (SARTRE, 1948, p. 117), é para eles, em primeiro lugar, que o escritor deve voltar as suas preocupações — as quais, em se tratando do engajamento, dizem respeito à incitação de uma práxis.

³³ “au fond de l’impératif esthétique nous discernons l’impératif moral”.

³⁴ “En fait l’écrivain sait qu’il parle pour des libertés enlisées, masquées, indisponibles ; et sa liberté même n’est pas si pure, il faut qu’il la nettoie ; il écrit aussi pour la nettoyer”.

³⁵ “l’écrivain parle à ses contemporains, à ses compatriotes, à ses frères de race ou de classe”.

Contudo, Maurice Blanchot assegura, em resposta a Sartre, que o escritor, ao se confundir com os seus contemporâneos e escrever para eles, assume uma “tentativa sem esperança. Pois o leitor não quer uma obra escrita para ele, quer justamente uma obra estrangeira em que ele descubra alguma coisa de desconhecido, uma realidade diferente”³⁶ (BLANCHOT, 1949, p. 299). De fato, o que buscamos na literatura, por vezes, é exatamente a possibilidade de abandonar a nossa realidade para explorar um mundo diferente, onde somos ignorados. O engajamento compreende, ainda assim, que essa fuga que buscamos, sobretudo na literatura de sobrevoo, é a responsável pela manutenção das contradições de nosso mundo, e a literatura, como meio fundamental de comunicação e de conscientização, espelho crítico que é, não poderia ignorar isso, mesmo porque “ler [...] implica necessariamente não apenas um exame de nós mesmos, mas ao mesmo tempo um exame crítico do espelho e de sua relação com a época que revela” (MÉSZÁROS, 2012, p. 30).

Ao falar para os seus contemporâneos, o autor sabe que se dirige para consciências que vivem os mesmos problemas, que lidam com as mesmas questões, o que permite que o texto literário, naturalmente alusivo, e a linguagem, naturalmente elíptica, sejam preenchidos em suas lacunas e alusões pelo conhecimento prático dos leitores quanto ao contexto da narrativa. Como aponta Eco (1994, p. 9), “qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo”. Sartre nos exemplifica isso ao falar sobre a redação de um livro sobre a ocupação nazista da França para leitores estadunidenses: para estes, seria preciso detalhar uma série de aspectos que, para o público francês, estariam subentendidos.

Disso se segue que o leitor, ao qual o autor se dirige, não é um ignorante total sobre o mundo em que vive, para quem é preciso explicar absolutamente tudo, mas também não é perfeitamente onisciente, o que leva o escritor a lhe apresentar certos aspectos do universo, levando em consideração o que ele já sabe para mostrar-lhe o que ainda desconhece: “ele possui uma bagagem definida que varia de um momento para outro e que basta para revelar a sua *historicidade*. Não é, com efeito, [...] uma pura afirmação intemporal de liberdade, ele não sobrevoa a história: ele está engajado”³⁷

³⁶ “*Tentative sans espoir. 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*”.

³⁷ “*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 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). Diante de autores e leitores — todos imersos numa situação histórica particular que ajudam a moldar —, o livro, antes de se tratar de uma construção formal com tais e tais características, ou seja, um assunto para especialistas, garante a aproximação dessas partes que, como escrita ou como leitura, são dois momentos de um mesmo fato histórico, uma aproximação cujo objetivo é a apresentação e a afirmação da liberdade situada que lhes diz respeito, pois “a liberdade à qual o escritor nos convida [...] *não é*, mas se conquista numa situação histórica; cada livro propõe uma libertação concreta a partir de uma alienação particular”³⁸ (SARTRE, 1948, p. 118-119; grifo do autor), alienação ou autoalienação que, segundo Adorno (2003, p. 57) “exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte”.

Diante do mesmo mundo objetivo, das mesmas pressões, dos mesmos dilemas, dos mesmos problemas e das mesmas e possíveis soluções, que têm origem, sejam quais forem, na liberdade, o escritor, com a sua obra, orienta o leitor para que este, que é situação alienada, possa reconhecer a história: “é ela que devo retomar e assumir, é ela que devo mudar ou conservar”³⁹ (SARTRE, 1948, p. 119). Consequentemente, “é a escolha feita pelo autor de certo aspecto do mundo que decide sobre o seu leitor, e, reciprocamente, é escolhendo o seu leitor que o escritor decide sobre o seu assunto”⁴⁰ (SARTRE, 1948, p. 119). Como Jauss discutiria posteriormente, o leitor deve ser considerado como alguém inserido num contexto histórico, cujo repertório contextual amplifica a leitura da obra escrita para ele, caso se trate do mesmo momento histórico, ou a atualiza, caso ele (como nós) esteja na posteridade daquela situação histórica. Há, seja como for, a abertura de um diálogo entre o leitor e a obra, obra que é “uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura” (JAUSS, 1994, p. 25).

Entretanto, vale salientar que “a obra literária [...] não é um diálogo ou monólogo ‘vivo’. É uma manifestação de linguagem que foi desligada de qualquer relação específica ‘viva’, estando por isso sujeita a [...] reinterpretações” (EAGLETON, 1983, p. 127), o que coloca o romance engajado numa situação na qual, fora de seu contexto específico e ideal de produção e de recepção (isto é, a época sobre a qual trata), as suas reinterpretações poderão sofrer distorções severas e, porventura, perigosas, até mesmo capazes de dizer exatamente o contrário do que o seu autor almejava. Essas

³⁸ “*la liberté à laquelle l'écrivain nous convie [...] n'est pas, à proprement parler, elle se conquiert dans une situation historique ; chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière*”.

³⁹ “*c'est lui que je dois reprendre et assumer, c'est lui que je dois changer ou conserver*”.

⁴⁰ “*c'est le choix fait par l'auteur d'un certain aspect du monde qui décide du lecteur et réciproquement que c'est en choisissant son lecteur que l'écrivain décide de son sujet*”.

reinscrições, portanto, se são capazes de atualizar a obra, não indicam necessariamente que essa atualização convergirá para aquilo que o autor, num primeiro momento, propôs. Um caso conhecido, tomado do universo filosófico, foi a reinterpretação desvirtuada que os intelectuais nazistas fizeram da obra de Nietzsche, inserindo-a em seu arsenal argumentativo antissemita, quando, na realidade, o pensamento do filósofo alemão não permite concluir pela submissão de nenhuma “raça”.

Ademais, mesmo que o escritor engajado confie no poder de conscientização da palavra, e confie, não obstante, no leitor, elemento fundamental para que essa conscientização se concretize, tal confiança exigida, além de acentuada, é incerta, pois depende de variáveis que não estão sob o controle do escritor: “[f]rente a essas exigências, seu propósito reduz-se a mero propósito. A questão sartreana ‘por que escrever?’ [...] é falha, porque [...] as motivações do autor são irrelevantes” (ADORNO, 1991, p. 55). E, se não estão sob o seu controle, por um lado isso é ponto positivo em favor da liberdade envolvida na comunicação literária, mas, por outro lado, essa mesma liberdade é capaz de colapsar todo o sistema: a liberdade é, ao mesmo tempo, a solução e o problema do engajamento literário. Mesmo que aceitemos a liberdade como fim da literatura, como a exigência de um ato livre do autor e do leitor, historicamente situados e aptos, portanto, para reconhecer e transformar o seu mundo, tomando-o, para tanto, como a sua responsabilidade, a passagem dessa situação ideal para a real mostra-se controversa, posto que absolutamente nada assegura que o autor consiga, de fato, alcançar o seu objetivo: se não tenciona constranger o seu leitor — pois, pelo contrário, ele quer que este reconheça a *sua* liberdade —, então não pode haver certeza na consumação de tais ideais.

Como o filósofo da alegoria da caverna de Platão, Sartre tenciona, a seu modo, voltar à caverna de onde se libertou, com a narrativa explicativa sobre a verdade (a liberdade) que os ainda presos precisam descobrir. Entretanto, o autor parece não considerar o fato de que os indivíduos não estão necessária e devidamente preparados para enfrentar determinados pensamentos — ou, para usar a metáfora de Nietzsche (2000, p. 82), “[a] borboleta quer romper seu casulo, ela o golpeia, ela o despedaça: então é cegada e confundida pela luz desconhecida, pelo reino da liberdade”. Essa cegueira e essa confusão deveriam fazer parte da teoria proposta por Sartre, mas ela, nesse caso, repousa num idealismo que confere a todos (como à maioria de suas personagens) uma consciência lúcida, de fato ou em potência, que não é comum a ponto de ser aceita como o padrão no meio social. Some-se a isso que a literatura engajada

fica comprometida quando pensamos no fato de que o público leitor ou já está engajado, de maneira que não precisaria apreender nada, ou não está engajado, de modo que provavelmente continuará assim, pois não raro não lhe interessa ouvir argumentos diferentes dos seus.

Isso significa que o “mero propósito” do escritor precisa afrontar o fato de que as consciências livres podem se refugiar na distopia da má-fé (e, geralmente, o fazem). Apesar disso — o que é suficiente para transformar o engajamento literário sartriano numa intenção apenas realizável num futuro utópico —, o esforço de Sartre foi o de lidar com as emergências morais de seu tempo, apelando para mais um grito de salvação de uma sociedade à deriva. Como sem esperança não há utopia, ele, com a sua teoria do engajamento, fez uma proposta. Quanto aos leitores, faltou engajamento.

3.4 Da leitura: o itinerário da autonomia

Ao acompanhar a argumentação de Sartre em defesa do engajamento da literatura, discutimos o papel do escritor e do leitor, bem como a importância da escrita engajada. Resta-nos, agora, enfatizar a questão da leitura à luz dos pressupostos sartrianos e, também, sob o crivo de questões teóricas mais gerais, visto que tencionamos, neste capítulo, organizar uma argumentação que corrobore a importância do contato com a literatura. Isso se faz necessário porque esse ato não é apenas essencial para a idealização da função conscientizadora que o objeto literário possui para o engajamento, mas para a ampliação de nossa maturidade intelectual. Hoje, especificamente, assistimos a um enfraquecimento da importância da leitura não trivial, parte por força de questões relativas aos próprios leitores, parte por força de questões extraliterárias, ligadas, por exemplo, à submissão da literatura a pressões que não deveriam lhe dizer respeito.

É o caso da transformação dos objetos literários em produtos de consumo acrítico, o que faz com que a literatura perca muito de sua força em fomentar a consumação da crítica. Se, ao longo da história, tratamos a arte de modos distintos — como objeto de culto ou como item em promoção —, isso se deu, evidentemente, em virtude de nossas intenções. Para Sartre e para muitos de seus contemporâneos, o empenho se voltou para a afirmação da arte como elemento fundamental para a tomada de consciência de seu momento histórico, relacionando a literatura à práxis. Entretanto, o mundo atual, por escolha ou convivência, elegeu, para a literatura e para as outras artes, um caminho diferente, pautado no esforço em riscar, não sublinhar, um papel, para ela, outrora defendido, de posição crítica e situada.

De acordo com o que, antes, eram vestígios e, hoje, já são provas contundentes, não é segredo que falar de literatura, atualmente, é falar sobre o fenômeno da indústria cultural. Com a publicação, em 1947, de *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Max Horkheimer, sabemos que o capitalismo, ao subordinar a arte literária à mesma lógica que rege a existência das mercadorias, despindo-a, com isso, de todo o seu caráter contestatório, estabelece para os leitores uma situação de sujeição intelectual, oriunda de uma produção acrítica a partir da qual não há espaço para questionamentos realmente relevantes.

A literatura, desse modo, transforma-se em mais um instrumento cuja força ideológica é eficaz o suficiente para inculcar nos indivíduos ideias inertes com as quais é improvável (se não impossível) adquirir e manter uma consciência crítica sobre a existência. Com “a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100), sem possuírem conteúdo emancipador (que, quando existe, apresenta-se em doses tão diluídas que deixa de ter a força necessária para originar contestações razoáveis), a indústria cultural oferece o que ela própria chama de “cultura”, tratando-se, como se sabe, de mero entretenimento desprovido, em sua essência, de autonomia criativa, nivelando os consumidores de acordo com um padrão aquém do esperado para indivíduos razoavelmente esclarecidos. Essa assim chamada “cultura” oferece a imagem traiçoeira de um mundo seguro, feliz, perfeito e em plena ordem, impedindo, como se pode imaginar, que os indivíduos não apenas alcancem, mas, ainda mais grave, saibam da existência de algo do qual apenas conhecem o nome — ou, mesmo, nem isso —, a saber, a liberdade.

A banalização da literatura ocorre, pois, quando a indústria cultural apropria-se da produção dos escritores e da distribuição do que trata por mercadorias, tomando para si a pretensão de reescrever, dentre outros, o significado da literatura, rejeitando as suas potencialidades e a busca pela originalidade formal, tornando-a qualquer outra coisa, menos literatura — como prova a maioria das edições diariamente lançadas no mercado, as quais se enquadram na “definição de um ponto matemático: têm posição, mas nenhuma magnitude” (MENDILOW, 1972, p. 225). A literatura, portanto, só é literatura porque assim quer que seja a indústria cultural — que não permitiria a literatura verdadeiramente engajada, mas que, também, não busca os princípios da “arte pela arte”, já que até mesmo o purismo estético fica subordinado às relações de mercado —, pois ela sabe que atribuir às publicações editoriais a etiqueta de “obras estéticas” faz com que, dessa maneira (e para usar uma expressão corrente e afeita à mentalidade atual), seja agregado à mercadoria um valor — no caso, um valor de verdade, próprio das verdadeiras obras literárias. Em outras palavras, trata-se de verificar, no sistema cultural hoje vigente, a problematização da liberdade, posto que, de uma ponta a outra, é ela que está em discussão.

A liberdade dos escritores, em primeiro lugar: ao conceberem as suas obras segundo critérios pré-determinados, subordinados, pois, ao espírito da expressão “enlutar e vender”, têm usurpada a possibilidade de serem autônomos para criarem o

que e como querem, de modo que “para muitos escritores, [...] as ideias para livros procedem de novos intermediários profissionais (os editores) dentro da estrutura do mercado, sendo os autores empregados para executá-las” (WILLIAMS, 1992, p. 51-52), fazendo dos livros objetos concebidos não por escritores, mas por burocratas — ou por “escreventes” (BARTHES, 2007). Em segundo lugar, temos a liberdade daqueles que as recepcionam, submissos a uma lógica mercadológica que lhes oferece apenas o que se inscreve no estreito campo de seus desejos, moldados, como se sabe, pela própria indústria cultural, dificultando, também a esses consumidores, a liberdade de escolherem e de entrarem em contato com manifestações literárias de caráter verdadeiramente crítico e emancipatório.

Essa situação tem a sua gravidade se nos lembrarmos de que “a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 13), e, quando uma é negada, a outra também o é. Note-se, pois, que o método de ação da indústria cultural se resume no oferecimento do penhasco do qual iremos nos jogar: como complemento da racionalidade instrumental de que falam Adorno e Horkheimer, ela representa um importante instrumento do capitalismo, responsável, ainda ela, pela autodestruição do esclarecimento, dado que a infecundidade do pensamento esclarecido se dá não apenas com a oferta de tais artefatos, mas, também, com a anuência daqueles que poderiam usar a sua criatividade. Ao transformar a literatura em mercadoria — como o cinema comercial, subordinando à bilheteria a projeção na tela, com o cuidado de não desagradar os seus consumidores —, a indústria cultural, ao vender entretenimento inerte, idealiza-o a partir da expectativa dos leitores, cujas necessidades, para nos referirmos novamente ao cinema comercial, encontram plena satisfação com efeitos visuais e grandes sequências explosivas pensados para garantir não a reflexão, mas o simples fascínio embasbacado.

A leitura, por sua parte, cuja natureza “modificou-se essencialmente, pois é evidentemente uma coisa muito diferente ler um livro [...] ficando em [...] comunicação intelectual com o texto [...], e [...] ficar no nível de consumo passivo” (GOLDMANN, 1976, p. 222), converge para a apresentação de narrativas rasas, compostas por técnicas superficiais, confirmando, como *produto*, o seu caráter de passatempo estéril. Porém, a onipresença do hedonismo, exigida, hoje, a partir de nosso modo de vida, não nos garante (pois, pelo contrário, usurpa) todo o potencial da sensibilidade e da imaginação. Nesse sentido, como ressalta Michel Lacroix (2006), a busca incessante por emoções intensas, apesar de acentuar a sensibilidade, o faz em tal medida que retira dos

indivíduos a capacidade de sentirem emoções mais apuradas. No caso da literatura atual, diante de verdades atenuadas, o consumidor não precisa, portanto, de concentração e esforço intelectual para ser capaz de explorar a profundidade de um texto, mesmo porque, se o fizesse, descobriria que se trata de um mero espelho d'água.

Tais elementos intelectuais são descartados quando o romance já está previamente preparado, de modo que, com esse processo de idiotização, até mesmo a reação do consumidor-leitor pode ser prevista, pois é também prevista a trama narrativa: “[o] espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação [...]. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113). Se a cultura, como analisam Adorno e Horkheimer, sempre cooperou a fim de domesticar certas disposições humanas, como as tendências de caráter revolucionário, a indústria cultural conseguiu dar um passo a mais para o aperfeiçoamento dessa cooperação, amainando a crítica para impossibilitar a indignação autônoma contra as instituições, os poderes e os valores estabelecidos. A esse respeito, não deveria ser entendido como um demérito completo o fato de que Platão tenha expulsado os artistas de sua república perfeita: ora, o *mau* político devidamente precavido sabe e reconhece que a arte contesta toda e qualquer política, com especial atenção para aquela que estiver em voga.

Some-se à discussão que, ao compelir a homogeneização dos indivíduos, a indústria cultural, esse “*panem et circenses*” escorado na lei da oferta e da procura, torna-se a “terapia” para um mundo saturado de negatividade — embora seja ocultado, por motivos óbvios, que a negatividade da realidade é criada e mantida com a ajuda dessa mesma terapia. A literatura, nesse caso, em vez de promover o contato do leitor com a realidade (ficcional, é certo, mas mantendo a realidade em segundo plano), camufla, maquila, enverniza certas verdades incômodas da existência para torná-las aceitáveis — o que não seria de todo ruim, não fosse o fato de que o primeiro passo para a resolução das contradições humanas começa com a sua percepção crítica —, o que acaba por, também, mantê-las. Por isso, “[a] literatura é, aqui, não um instrumento de emancipação, mas de sujeição” (BÜRGER, 2008, p. 113), e questionar essa situação seria possível apenas se houvesse a possibilidade de o leitor compreender-se uma consciência autônoma, algo que não vem junto com o livro.

Como se depreende da *Dialética do esclarecimento*, há, não sem razão, um ceticismo a respeito da possibilidade de um concerto entre pensamento esclarecido e entretenimento, haja vista que a indústria cultural, ao fazer da cultura mais um (e um

poderoso) instrumento ideológico, se baseia exatamente na exploração da diversão como um fim em detrimento do fomento de uma cultura esclarecida como um meio: “[d]ivertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119). Disso se segue o fortalecimento do que os teóricos de Frankfurt chamaram de “mundo administrado”, no qual o domínio intransigente dos menores aspectos da realidade é necessário para que não apenas a natureza, mas para que, sobretudo, o homem seja devidamente controlado. É importante notar, a esse respeito, que não é incomum partirem de muitos intelectuais críticas sobre a arte engajada, posicionada, comprometida — que tem, como todo posicionamento teórico, as suas contradições —, mas o fazem enquanto silenciam sobre o fato de que atualmente ocorre, à luz do dia, o sequestro da liberdade que tanto prezam para a literatura, agora para fins mercadológicos.

Despida de autonomia (não apenas pela esterilização intelectual promovida pela arte comercial, é certo, mas, também, pela orquestração política e pelos cálculos da economia), a consciência humana, quando obediente a uma retórica vazia, perde a capacidade de pensar, o que significa, muito simplesmente, que, a partir dessa lógica, “[a] humanidade deixa-se escravizar, não mais pela espada, mas pela gigantesca aparelhagem que acaba, é verdade, por forjar de novo a espada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 192). Ao assumir implicitamente o poder de alienação das mercadorias que vende como literatura, essa indústria da cultura considera os leitores não como indivíduos autônomos, mas como números estatísticos, uma série de zeros cujo valor, como a matemática básica nos esclarece, existe não nele mesmo, mas em sua posição de dependência ao lado (*direito*) de um número diferente de zero. Isso faz com que a lógica desse sistema seja capaz de conformar as consciências para que, passivas, se ajustem cada vez mais aos seus produtos, fechando o círculo *viciante*.

Em suma, arquiteta-se uma dialética sombria: a indústria cultural — poderíamos, nesse sentido, chamá-la de “cultural” — favorece a alienação, que, por sua vez, favorece a manutenção de ambas: “[o] processo a que se submete um texto literário, se não na previsão automática do seu produtor, pelo menos pelo corpo de leitores, editores, redatores e *ghost-writers* [...], é muito mais minucioso que qualquer censura” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 12). Apesar de não ser factível controlar plenamente uma linguagem — a não ser numa situação fictícia e algo forçada como a proposta pela visão orwelliana em *Nineteen eighty-four* —, pensar num modo de escapar desse circuito é tarefa em que a arte (e a literatura, mais precisamente), apesar

de ser o paciente da ação, pode ocupar o papel de agente caso saibamos fazer dela um fim (para manter a sua liberdade intrínseca) e, ao mesmo tempo, um meio (para garantir a liberdade extrínseca a ela), ou seja, uma terceira via entre a total submissão a poderes alheios a ela e a plena subordinação a pressões unicamente suas, sendo capaz não de reduzir, mas de evidenciar a articulação e a tensão existentes entre ela e a realidade.

O engajamento literário sartriano, como tivemos a oportunidade de investigar, assume, ao menos em teoria, essa possibilidade. Para além do que é feito da literatura hoje e do que será feito dela amanhã, entendemos que, apesar da importância vital de certos elementos que nos garantam a nossa sobrevivência, a arte literária, ainda que não seja mais importante que a água e o ar, cumpre um papel também fundamental em nossa existência — o que Antonio Candido, seguindo a terminologia do sociólogo francês Louis-Joseph Lebret, chama de “bens incompressíveis”, ou seja, bens necessários por “corresponderem a necessidades profundas do ser humano, a necessidades que não podem deixar de ser satisfeitas sob pena de desorganização pessoal, ou pelo menos de frustração mutiladora” (CANDIDO, 1995, p. 174).

A discussão a respeito da literatura, ao longo da história, mostra que a sua presença ou a sua ausência não necessariamente determina, mas participa dos resultados sócio-políticos aos quais chegamos, pois se relaciona com os processos de humanização e de socialização: humaniza porque fomenta características propriamente humanas, como a imaginação e a reflexão crítica, importantes para a invenção de nossa existência individual e para o reconhecimento de nossa liberdade; e socializa por nos capacitar a encontrar e a entender o nosso lugar social, a nossa identidade política, as nossas responsabilidades para com todos aqueles que, como nós, participam do mesmo jogo comunicativo que elabora e mantém a civilização.

A cada dia as pesquisas científicas e a prática cotidiana confirmam que a leitura “é fundamentalmente um ato modesto de emancipação e esclarecimentos humanos, que muda e realça o conhecimento para fins que não sejam o reducionismo, o cinismo ou o distanciamento infrutífero” (SAID, 2007, p. 90). Ler é um exercício que possibilita o desenvolvimento cognitivo e, conseqüentemente, o incremento de uma visão mais profunda que temos de nossa existência, coletiva e individual, fazendo das opacidades da realidade transparências passíveis de uma compreensão abrangente do todo. Como um quebra-cabeça, a realidade à qual temos acesso é sempre parcial, o que dificulta o reconhecimento da imagem total sobre ela. Embora seja humanamente impossível recolher todas as peças desse jogo, é mais fácil concluir sobre a imagem da realidade a

partir de quase (mas não) todas as suas peças do que com apenas poucas delas. A arte, nesse sentido, ao nos permitir o acesso a ângulos diferentes de visão da realidade, contribui exatamente para uma visão ampliada de nosso significado no mundo e do mundo em que vivemos: passamos a abrir a porta em vez de contemplarmos pelo buraco da fechadura.

No caso de um romance como qualquer um dos três que compõem a trilogia sartriana, o que está em jogo não é a sorte de um herói cuja vida acompanhamos em seus pormenores, em seus dilemas, em suas angústias, em suas escolhas e no teor de suas consequências. O que se coloca para nós, na leitura, é a manifestação de uma existência que representa, metaforiza aspectos de nossa própria existência, contribuindo para que reunamos, na imagem de nossa realidade, mais uma perspectiva estética a partir da qual constituímos, parte a parte, a apreensão ética de nosso mundo. A metáfora, por exemplo, de uma perspectiva linguística, pode ser vista como um importante instrumento para a compreensão do mundo caso aceitemos que “o nosso sistema conceitual comum, em termos dos quais pensamos e agimos, é de natureza fundamentalmente metafórica”¹ (JOHNSON; LAKOFF, 1980, p. 3). Se o que encontramos na literatura é justamente um universo de metaforizações (veja-se Roquentin como a revelação da contingência ou Mathieu como a descoberta da liberdade), então podemos encontrar, no texto literário, um meio propício para a aquisição de novos modos de relacionar os dados da realidade traduzidos linguisticamente. Por conseguinte, “a metáfora está cumprindo seu papel; está impelindo nossa imaginação para um novo significado” (WOOD, 2011, p. 175).

Dom Quixote, Rodion Raskolnikov, Lucien Chardon, Bento Santiago, Leopold Bloom, Joseph K., Hans Castorp, Meursault, Antoine Roquentin, Mathieu Delarue, Brás Cubas e tantas outras personagens romanescas, quando acompanhadas de perto, esclarecendo-nos a seu respeito, podem nos oferecer meios para compreendermos a nossa própria realidade. Assim, se “diversas formas romanescas traduzirão sempre uma problemática concreta da liberdade” (ZÉRAFFA, 2010, p. 349), a literatura participa de um jogo essencial de construção de nossa própria humanidade num tempo que seja o nosso, pois “Bloom, Castorp, Roquentin lutam para serem eles mesmos num tempo que seja o seu” (ZÉRAFFA, 2010, p. 453). E também Mathieu, como personagem principal de *Les chemins de la liberté*, confrontado com o que é, confrontado com a história e

¹ “Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature.”

confrontado com o que é na história. Ele, nesse sentido, participa de um movimento muito próximo ao que realizou Hans Castorp n’*A montanha mágica*: este (como, antes, com o seu primo Joachim), ao finalmente voltar das alturas abstratas e universais do sanatório de Berghof para o concreto e histórico da planície, precisa se engajar na Primeira Guerra Mundial. Mathieu também desce de sua montanha, com a diferença de que, na planície, se engaja numa guerra mundial diferente.

Pela leitura de um bom livro, sentimos, a cada página virada, um golpe contra o rosto que pode nos despertar para algo antes ignorado: após isso, a nossa existência é consideravelmente diferente, pois nos reaproximamos de nossa condição existencial, social, econômica e política, abandonamos parte do que há de estrangeiro em nós, habitantes de nossa própria pátria, capacitando-nos para fazer o que podemos fazer, ser hermeneutas a significarem a sua realidade, situando-nos em nossa densidade histórica. Consideremos que esse potencial da literatura, liberto pela leitura, depende das partes envolvidas, do autor e do leitor, mas, obviamente, depende, também, de si mesma, afinal “a produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como um todo articulado. [...] A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo” (CANDIDO, 1995, p. 177), ajudando-nos a “encontrar uma forma no tumulto da experiência humana” (ECO, 1994, p. 93). Dado o enredamento de nossa realidade, ler é acompanhar um fio de Ariadne que nos leve à saída (ou mais para dentro) de um labirinto que, parte natural, parte cultural, ajudamos a elaborar e a conservar.

Para tanto, não basta apenas o esforço conceitual da filosofia: com a literatura, como Sartre e tantos filósofos o souberam, estendemos a nossa ação crítica, observando as causas e os efeitos das ideias que pensamos e das emoções que sentimos por meio de personagens que vivenciam o que está ossificado pela mera teorização. Não basta, portanto, a comunicação inerte de uma perspectiva, mas a sua revelação fecunda, o que se dá pela mediação formal da obra de arte: se “[a] mensagem é inseparável do código, mas o código é a condição que assegura o seu efeito” (CANDIDO, 1995, p. 178), a leitura de um romance bem realizado assegura, como consequência de seu modo de ser, o valor de sua razão — seja ela estética, seja ela ética, ou ambas. Não obstante, se o livro — e, sobretudo, a realidade fora dele — pode (e deve) ser objeto de uma interpretação, pela leitura descobrimos a compreensão lúcida de nossa condição, de modo que é necessário atenção e esforço para abandonarmos certos automatismos cognitivos, do contrário “a leitura não seria mais do que uma forma auto-hipnótica de

mobilizar os recursos do cérebro para se colocar em situação de devaneio dirigido”² (VANDENDORPE, 1998, p. 8), o que acarreta um resultado pouco frutífero em termos de emancipação intelectual.

Como salientou Sartre (1948, p. 94), “não se deveria assumir, com efeito, que a leitura seja uma operação mecânica”³, pois muito do que ela pode oferecer submete-se à nossa vontade de descoberta. Se levada a cabo, essa vontade pode resultar em todas as consequências possíveis de um fazer que “é linguagem enquanto um tipo de prática material em si mesma, e discurso enquanto ação social” (EAGLETON, 1983, p. 127), capaz de ordenar o passado e o presente à luz do futuro e de eventualmente indicar e sugerir saídas para as determinações históricas. Não se trata de fetichizar o caráter humanista da literatura, mas de assumi-lo como elemento possível de transformação, se não social, ao menos individual, “como um aspecto integrante e parte operante desse mundo, e não como um ornamento ou um exercício de retrospecção nostálgica” (SAID, 2007, p. 76). Ao lado — não acima, nem abaixo — de outras esferas do conhecimento, a literatura, “um apêndice do pensamento, simultaneamente o seu motor e o resíduo de sua expressão”⁴ (COCHRAN, 2007, p. 135), possui um saber cuja importância está além da teorização.

Não por acaso, filósofos, sociólogos, cientistas políticos, psicanalistas, antropólogos, todos bebem da fonte da literatura: sendo disciplinas fundadas na fôrma da língua, nada mais coerente do que buscarem os seus insumos no campo maior de lavra da linguagem. É empobrecedor pensar a filosofia nietzschiana sem a densidade romanesca de Dostoiévski, a teoria freudiana sem as tragédias gregas ou o pensamento bakhtiniano sem as obras de François Rabelais e Dostoiévski. Ademais, do mesmo modo que o objeto literário intervém em nossa consciência, “a obra literária interfere na lógica de toda *-logia*”⁵ (DUBREUIL, 2007, p. 49; grifo do autor), expandindo a capacidade de a filosofia, a sociologia, a psicologia refletirem sobre o homem. Por óbvio, trata-se de uma relação dialética cujo resultado é a expansão da própria literatura quanto aos seus recursos: lembremos, por exemplo, da mudança de paradigma que a teoria da relatividade de Albert Einstein promoveu na física, mas, também, na literatura — cujo efeito é visível na técnica da montagem em *Le sursis* e em romances de John dos Passos (autor que, como ainda discutiremos, influenciou Sartre nesse particular).

² “la lecture ne serait plus qu’une façon auto-hypnotique de mobiliser les ressources du cerveau pour se placer en situation de rêverie dirigée”.

³ “Il ne faudrait pas croire, en effet, que la lecture soit une opération mécanique”.

⁴ “literature is an appendage of thought, simultaneously its motor and the residue of its expression”.

⁵ “literary œuvre interferes with the logic of all *-logy*”.

Assim, “a literatura deve enfrentar um grande desafio e aprender a conectar os diversos saberes, os diversos códigos, para elaborar uma visão do mundo plural e complexa”⁶ (CALVINO, 2001, p. 179), não simplista e gratuita: a distância mais curta entre dois pontos é uma reta apenas para a geometria euclidiana, pois, a propósito da literatura, o axioma é diferente, já que a reta é a mais neutra e estéril distância, posto que o nosso conhecimento exige, por sua natureza, que seja considerada a complexidade inerente aos meandros de nossa realidade, o que, em suma, é um caminho intricado, e sem muitos atalhos possíveis, que contraria as nossas expectativas e nos leva, com efeito, a reorganizar, com uma linguagem polissêmica, o horizonte de nossa consciência. O caso do romance *Nineteen eighty-four* (ORWELL, 1949) é paradigmático nesse sentido, como já discutimos. Nele, fica clara, para os indivíduos sob um regime totalitário, a impossibilidade de pensar e, conseqüentemente, de agir. Com a redução anual de palavras do idioma oficial daquele país distópico, fica reduzida a possibilidade de nomear a realidade, tudo, em suma, que diga respeito ao que o homem pensa e sente, posto que as palavras e os significados à disposição “não só determinam [...] as vias de acesso ao mundo [...], mas também mostram [...] sob que ângulo e em qual contexto de atividade os objetos foram até agora perceptíveis ao grupo ou ao indivíduo”⁷ (MANNHEIM, 1954, p. 2).

Ora, o substrato da civilização é a linguagem, o poder de os homens pensarem, de se comunicarem uns com os outros, de se relacionarem concreta e abstratamente, de construir o seu mundo histórico — pois até mesmo a nossa percepção da história exige a linguagem como meio pelo qual ela se faz acessível, afinal “nossa abordagem dela e do próprio Real passa necessariamente por uma textualização prévia” (JAMESON, 1992, p. 32). A narrativa, como Jameson coloca, é um ato socialmente simbólico porque nos desvela a nossa dimensão política, elemento, dentre outros, sem o qual é impossível alinhar uma visão de mundo minimamente coerente. Como sabemos desde a revolução linguística ocorrida na primeira metade do século XX, com Ferdinand de Saussure, Ludwig Wittgenstein e outros, os significados que damos ao mundo e a nós mesmos é possível apenas porque a linguagem nos permite concebê-los: “[a] linguagem marca as coordenadas da minha vida na sociedade e enche esta vida de

⁶ “la littérature doit relever un grand défi et apprendre à nouer ensemble les divers savoirs, les divers codes, pour élaborer une vision du monde plurielle et complexe”.

⁷ “He finds at his disposal only certain words and their meanings. These not only determine [...] the avenues of approach to the surrounding world, but they also show [...] from which angle and in which context of activity objects have hitherto been perceptible and accessible to the group or the individual”.

objetos dotados de significação” (BERGER; LUCKMANN, 1978, p. 39). Sem a linguagem, o pensamento é improvável; sem este, o mundo cultural é impossível.

Com a literatura, não apenas ampliamos o nosso mundo lexical, mas, também, alargamos o nosso mundo objetivo: as relações sintático-semânticas contribuem para a manifestação de relações cada vez mais profundas que passamos a fazer quanto aos elementos que constituem a nossa existência. Nesse sentido, a “ética estetizada” de que fala Richard Rorty (1989) aponta para a apologia da ideia de que as mudanças lexicais, positivas ou negativas, e as mudanças de nossas práticas sociais criam, juntas, novas versões de homem. Desse modo, a adoção de peças e regras diferentes para o xadrez da existência provém de elementos e princípios diferentes criados pela linguagem — uma nova linguagem que, conseqüentemente, é capaz de estender o horizonte de nossas decisões e ações. Nesse sentido, a construção formal criada nas narrativas de *Les chemins de la liberté* fazem com que as técnicas narrativas empregadas assegurem o estabelecimento de uma estrutura cognitiva que, estendida para a realidade objetiva, nos permite considerar as questões e as respostas que são mantidas na sombra e observar o mundo por outro ângulo — o que, no caso da trilogia, sobretudo em se tratando do segundo livro, *Le sursis*, diz respeito a uma compreensão de nosso próprio conhecimento a respeito dos outros, o que se dá mais pelas ações que realizam do que pelo que pensam mas não nos comunicam.

Afinal, falamos de 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 a constatação não apenas de nossa liberdade, mas da liberdade dos outros, da qual somos, ao mesmo tempo, vítimas e verdugos. Admitindo-se que ser livre é, sobretudo, poder se comunicar, compete à literatura a preservação de sua liberdade, para que, com isso, ela seja capaz de ajudar a manter a própria liberdade humana. Falar de liberdade e de literatura é ressaltar não apenas a importância de cada uma delas para o ato da leitura, mas lançar luz sobre a conjunção que as une e as relaciona, fazendo com que a soma de uma e outra resulte em algo mais do que o que elas são em separado. A liberdade apenas: a sua função primordial na constituição da existência humana, nos âmbitos ontológico e sócio-histórico. A literatura apenas: o seu papel conscientizador e emancipador para o que somos e o que queremos ser.

Liberdade e literatura: elementos cujas trajetórias, quando se cruzam, estabelecem, como buscou Sartre, o esclarecimento para a liberdade, a elucidação de

aspectos incógnitos representativos de nossa condição humana a fim de nos estimular a imaginação para um futuro pelo qual somos responsáveis, enfatizando as ressonâncias de nossas ações livres, cujos efeitos não podem ser previstos pela lógica estrita. Falar de liberdade na (e da) literatura não significa meramente estetizar e envernizar algo que nos compõe enquanto homens, mas apresentar e, implicitamente, discutir os nossos caminhos na história, pois “uma sociedade verdadeiramente autônoma só pode existir segundo o seu próprio projeto, isto é, como uma sociedade que admite uma liberdade de autocrítica, questionamento e reforma” (BAUMAN, 2000, p. 87). A leitura de textos literários nos coloca em contato com uma linguagem que “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 1995, p. 175), dentre os quais o que diz respeito à liberdade da pessoa humana, posto que, no processo dinâmico que é a leitura, abre-se um diálogo que faz o passado iluminar o presente, e este, iluminar o futuro, negando a história como “um monólogo dos poderosos dirigido aos impotentes” (EAGLETON, 1983, p. 79).

A sua importância social se mantém por sua capacidade de manutenção da saúde moral do convívio humano situado, o que faz do contato com a literatura — que nos apresenta direitos e deveres que não estão em nenhuma constituição — um dos poucos meios pelos quais podemos confrontar o mundo coletivo e expor as suas contradições, negando perspectivas cada vez mais restritas, suspeitamente unívocas e certamente incompletas. Em suma, a leitura de literatura nos aproxima de manifestações textuais que têm, em seu âmago, a “força de expandir e elucidar as estruturas com frequência obscuras ou invisíveis em que eles existem” (SAID, 2007, p. 85), liberando a nossa imaginação para conceber novas configurações para a nossa existência em comum. A educação, como em praticamente tudo o que diz respeito ao homem, é um caminho seguro para a divulgação do que aqui discutimos. Por não se tratar de nossa área de conhecimento, apenas diríamos que, no que concerne à literatura, seria responsável mantê-la íntegra em suas potencialidades humanizadoras para o dia em que a humanidade, em sua maioria, estiver realmente preparada para ela: “a grande dificuldade está em que cada interrupção arbitrária de uma evolução evita o verdadeiro problema [...] e, por consequência, apenas adia a tarefa de encontrar-lhe uma solução” (HAUSER, 1982, p. 1151).

Como vimos acima, se a atualidade considera como útil “a informação pré-fabricada que domina o nosso padrão de pensamento ([...] destinada a persuadir ou propiciar a submissão, e não a estimular o pensamento e envolver o intelecto)” (SAID,

2007, p. 97-98), incluindo-se, também, o âmbito da literatura, esterilizada de sua força crítica, cada vez mais perdemos, aos poucos mas ininterruptamente, o acesso a uma interpretação coerente de nós mesmos, visto que não ocorre apenas o silenciamento de determinadas “vozes da consciência”, mas, concomitantemente, a afirmação dos ruídos que nos impedem a reflexão e a autorreflexão pela “nocividade desses anestésicos barulhentos que seriam — ao que parece — os meios de informação [...] que impediriam o espírito de *recolher-se*.” (LEBRUN, 2006, p. 335; grifo do autor). Um dos resultados disso é o reforço constante de uma visão de mundo maniqueísta que oculta todas as variáveis e todos os tons que compõem a realidade humana, complexa como é. Mas, por meio da leitura, do acompanhamento dos passos das personagens, passamos a perceber o outro como subjetividade plural, cuja densidade distante de maniqueísmos exige o nosso esforço compreensivo com base em uma razão coletivizada.

Ao patrocinar a literatura rasa, de sobrevoo, a sociedade não sofre o estímulo capaz de fazê-la pensar, como comprovam os seus consumidores, cujo apetite intelectual (que, na verdade, pouco se manifesta) cessa assim que terminam de ler um livro comercial, sem a ruminação necessária que os impeliria a buscar respostas para as questões que deveriam ser (mas não são) suscitadas pelas obras literárias: tal romance não mostra, mas determina, excluindo todas as hipóteses possíveis a serem levantadas e trilhadas para além da história primeira, mais *superficial*. É certo que “o pensamento sempre bastou para designar concretamente seu próprio carácter questionável. Ele é o servo que o senhor não pode deter a seu bel-prazer” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 42), mas ocorre que, diante da configuração do sistema cultural atual, o pensamento é detido porque, para ocorrer, não possui o substrato mais básico que garanta a sua existência.

Dito de outro modo, alcançamos um nível muito particular a esse respeito, pois até mesmo quando são publicadas obras críticas, capazes de entusiasmar a reflexão, não são oferecidos, também, os recursos essenciais para reconhecer a sua força expressiva. Como um desdentado sem dentadura, podemos comer, mas a ruminação crítica não se faz presente. Assim, pasteurizada a obra e, também, a capacidade para lê-la criticamente, não nos restaria muito senão o reconhecimento de nossa alienação: o futuro do pretérito, aqui, se deve ao fato de que, despidos de posição crítica, não podemos, ao menos, perceber o que perdemos, a saber, a experiência de diferentes e frutíferas ideias e sensações que nos possam abrir novos caminhos. Ocorre, contudo, que, mesmo quando abandonamos o desconhecimento da realidade social em que

estamos inseridos, perdendo o que, outrora, foi ingenuidade, resta-nos o cinismo, a ponto de a antiga definição marxista sobre a alienação — “[n]ão o sabem, mas o fazem” (MARX, 1996, p. 200) — ter perdido espaço para outra, ainda mais sombria, apontada pelo filósofo alemão Peter Sloterdijk, para quem o indivíduo, hoje, “sabe o que está fazendo e o sabe com uma clareza simplesmente chocante”⁸ (SLOTERDIJK, 1987, p. 183).

Nessas circunstâncias algo aterrorizantes, torna-se tarefa complexa resgatar o imperativo moral proposto por Sartre para a literatura, considerando, com otimismo, que ela possa, não apenas idealmente, mas de fato contribuir para a emancipação de nossa existência, fazendo-a um espelhamento provocativo da realidade. Seja como for, como qualquer criação humana, a literatura pode servir a si mesma ou nos servir. Neste último caso, ela pode servir para complementar e robustecer forças mantenedoras de uma “consciência feliz” que nos outorga a alienação ou, então, para interferir nos sistemas ideológicos, revelando e/ou renovando novas possibilidades de emancipação e autonomia ao homem, sendo, para isso, uma consciência infeliz que nos promulga a liberdade. A par de nossa escolha, resta-nos esperar pelos efeitos, sempre tendo em vista que, como afirmou Sartre ao fim de *Qu’est-ce que la littérature ?*, “[o] mundo pode passar muito bem sem a literatura. Mas pode passar ainda melhor sem o homem”⁹ (SARTRE, 1948, p. 316).

⁸ “He knows what he is doing and he knows it with a downright shocking clarity”.

⁹ “le monde peut fort bien se passer de la littérature. Mais il peut se passer de l’homme encore mieux”.

4 LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ

4.1 Da trilogia: a historicidade responsável

Após todo o percurso teórico realizado a fim de defender o engajamento literário, Sartre argumentou, em *Qu'est-ce que la littérature ?*, que “[p]ela literatura [...] a coletividade passa à reflexão e à mediação, adquire uma consciência infeliz, uma imagem sem equilíbrio de si mesma que busca, sem cessar, modificar e melhorar”¹ (SARTRE, 1948, p. 316). O escritor finalizava, com isso, a discussão sobre a importância da literatura engajada evidenciando os efeitos, social e historicamente favoráveis, que essa posição poderia originar. O que isso significou teoricamente ecoou, também, nos romances que compõem a sua trilogia *Les chemins de la liberté*, os quais, como veremos a partir de agora, lidam com a liberdade — finalidade última da arte, para o autor — não apenas em se tratando do que pensam, dialogam e fazem as personagens, posto que a incorporam na própria estrutura narrativa. Diante disso, para estabelecer uma organização de nosso trabalho analítico-interpretativo, iniciaremos com a apresentação dos três volumes da trilogia sartriana — *L'âge de raison*, *Le sursis* e *La mort dans l'âme*, após tratarmos de questões relacionadas à trilogia propriamente dita. A par das três histórias, no que se refere à fábula narrativa, estaremos prontos para investigar, nos próximos capítulos, a situação (tempo e espaço), o narrador e a personagem.

A trilogia *Les chemins de la liberté* foi publicada em duas etapas: no ano de 1945, surgiram *L'âge de raison* e *Le sursis*; em 1949, *La mort dans l'âme*. Um quarto volume, *La dernière chance* (*A última chance*), havia sido previsto pelo autor, que abandonou o projeto pelos motivos que veremos ao final deste capítulo. Por ora, vale salientar que não faz parte de nosso *corpus* o estudo analítico-interpretativo dos dois únicos capítulos publicados do quarto volume, embora, quando necessário, resgataremos algumas de suas informações a fim de complementar a nossa investigação: por exemplo, fica em aberto o que ocorreu com Mathieu, o protagonista, no fim do terceiro volume — se morreu em batalha ou se foi capturado pelo exército alemão, fenômeno narrativo que Gérard Genette definiu como “paralipse”, ou seja, a “retenção de uma informação logicamente impulsionada pelo tipo [de ponto de vista] adotado”² (GENETTE, 1983, p. 44), o que é encontrado, também, em *L'âge de raison*, pois não

¹ “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”.

² “rétention d'une information logiquement entraînée par le type adopté”.

sabemos se um aborto, importante para a fábula, foi ou não levado a cabo, e em *Le sursis*, porque não sabemos o que ocorre com as personagens depois do (mas apenas durante o) acordo de Munique.

São respostas dadas (ou sugeridas) sempre no próximo volume, o que significa que não há, propriamente, uma conclusão, mesmo porque, e para pensar como Sartre, uma obra fechada (com desfecho) responderia às perguntas que competiriam ao leitor responder, ou seja, o futuro das personagens fica em aberto, restando ao leitor imaginá-lo, confirmando-o ou não a partir dos acontecimentos do próximo volume —, resposta que encontramos em *La dernière chance*, em que, tratando da resistência francesa no período da ocupação, nos é apresentado um Mathieu prisioneiro de guerra. Essa guerra, como podemos imaginar, diz respeito à Segunda Guerra Mundial, pano de fundo de *La mort dans l'âme*, mas não dos dois primeiros volumes, que se passam antes do início do conflito. Seja como for, se não há guerra, há, ao menos, a inferência de sua possibilidade a partir da percepção das peças montadas no tabuleiro político europeu ao longo da década de 1930, o que é suficiente para que as personagens, nessa situação-limite, aos poucos passem a viver angustiadas por suas escolhas e por suas consequências históricas, fundamentando a discussão sobre a liberdade, pois “é essa a brutalidade contida na irrupção da historicidade: o transitório despertou as consciências para o absoluto, e este invadiu o cotidiano, desafiando os esquemas de crença e de racionalidade até então vigentes” (SILVA, 2004, p. 26).

Assim, tendo em mente tal contexto histórico, a trilogia liga-se diretamente aos eventos, ao momento, à situação daquele período, sendo uma resposta à guerra e à ocupação nazista da França, responsáveis pela mudança radical da posição de Sartre, que, como vimos, abandonara um pensamento distante das questões sociais a fim de advogar pelo engajamento do escritor e, com isso, aproximar-se das discussões de seu tempo, embora Adorno considerasse que “[c]onceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (ADORNO, 2008, p. 67). Para além da própria mudança de posição intelectual do autor, isso é visível, também, no próprio título da trilogia, pensado no início de 1939, assumindo o lugar do primeiro título (*Lucifer*) concebido por Sartre: “pode-se deduzir que o projeto evolui, então, de um plano metafísico para um plano histórico, guardando a sua característica moral”³ (CONTAT, 2009c, p. 1863).

³ “On peut en déduire que le projet lui-même évolue alors d’un plan métaphysique à un plan historique, tout en gardant son caractère moral”.

Pelo teor do objeto central em discussão na trilogia, e de acordo com o que sabemos da formação intelectual de Sartre, bem como da “vizinhança comunicante” que existe em suas obras, “não como exemplificações concretas da teoria, mas como algo que aponta para o equilíbrio (instável?) entre o tratamento teórico e o exame da particularidade vivencial” (SILVA, 2004, p. 17), é certo que encontraremos ressonâncias filosóficas nos romances. A busca (ou a recusa) do ser livre está enraizada ao longo de todas as três narrativas, o que se deu não apenas pela comunicação interna entre os trabalhos sartrianos, mas, no caso da trilogia, isso se fortaleceu porque, concomitantemente à composição dos dois primeiros volumes entre o fim da década de 1930 e a primeira metade da de 1940, Sartre também redigiu *L'être et le néant*, o seu primeiro ensaio filosófico de grande fôlego, no qual a liberdade, sob o diapasão do existencialismo, é discutida e conceitualizada. Isso não nos autoriza a dizer que os romances sartrianos sejam “máquinas retóricas”: é certo que há, neles, discussões mais aprofundadas sobre a realidade humana, como há, aliás, em qualquer obra literária cuja seriedade se liga a algo mais do que o entretenimento passivo.

Ademais, os aspectos filosóficos contidos na trilogia não constroem o que há de literário nos três volumes: “a narração romanesca não ilustra *a posteriori* a concepção filosófica, ela a descobre, dando-a a sentir, [...] inscrevendo-se nas dimensões do tempo e do espaço em que a liberdade é vivida e que a situam”⁴ (CONTAT; IDT, 2009, p. XII). Desse modo, para pensar um testemunho não estéril do cataclismo histórico vivenciado, a trilogia registra muitas tonalidades, variações da liberdade humana, que, como tal, é livre do determinismo, o que significa entregar ao homem a plena responsabilidade dos eventos que, malgrado a sua má-fé o fez acreditar, não nasceram espontaneamente e por acaso, sem a sua colaboração, seja ela ativa, passiva, direta ou indireta. Por isso, encontramos nos três volumes uma série de reflexões que são encontradas, também, nas obras filosóficas do autor: a liberdade como constituição ontológica do ser, a importância fundamental do outro (o seu olhar) em relação ao que somos, a contingência da existência, a situação, a responsabilidade.

Por tais aspectos, está presente nos romances uma abordagem dupla, ética e estética, projetada para salientar um sentido de coletividade e de historicidade, partindo-se de uma situação individualista. Ética: pelo tratamento dado ao corpo da história narrada, à guerra, à tomada de uma percepção de pertencimento a uma coletividade e a

⁴ “La narration romanesque n'illustre pas *a posteriori* la conception philosophique, elle la découvre et la donne à sentir, [...] en l'inscrivant dans les dimensions du temps et de l'espace où la liberté est vécue et qui la situent”.

um momento histórico estabelecidos, de responsabilidade apenas do homem. Estética: pelo uso de recursos narrativos como, por exemplo, a não onisciência de subjetividades diversas em meio às suas situações particulares e, ao mesmo tempo, históricas. A tomada de consciência da historicidade diz respeito, ao mesmo tempo, à tomada de consciência da liberdade, visto que ser livre é sê-lo em situação, em meio a outras liberdades situadas. A trilogia, ao tratar dos caminhos da liberdade, indica que ser livre não é uma conquista sem implicações, pois, pelo contrário, em vez de haver uma destinação nesse caminho para a liberdade, ela é o *próprio itinerário*: dito de outro modo, o título da trilogia não diz respeito a um caminho que, se trilhado, nos leva à liberdade, mas, sim, que esse caminho é a própria liberdade, trilhado pelo homem que é ontologicamente *livre*, o que constitui o seu paradoxo: a liberdade é notada tão somente quando agimos e nos confrontamos com a nossa situação (sobretudo quando essa situação é opressiva).

Isso se dá desde *La nausée*, em que Roquentin consegue apagar tudo aquilo que, como um verniz a ocultar o verdadeiro teor da realidade, se interpõe entre ele e a sua liberdade — o que Hermann Broch poderia chamar de “mecanismo róseo”, todo um véu de aparência responsável pela “imagem de mundo radicalmente rósea do burguês” (BROCH, 2014, p. 210). Também as personagens dos contos de *Le mur* lidam com problemas análogos, percebendo, enfim, a sua liberdade quando se deparam com a morte (“*Le mur*”), a loucura (“*La chambre*”), o crime (“*Érostrate*”), a sexualidade (“*Intimité*”) e a “raça” à qual pertencem (“*L’enfance d’un chef*”). No caso da trilogia romanesca sartriana, Mathieu se mostra, em *L’âge de raison*, uma personagem que entende ser livre para nada, o que perceberá, em *Le sursis* e *La mort dans l’âme*, uma ideia ilusória, aceitando, por fim, reconhecer-se livre diante da historicidade. Portanto, “a liberdade [...] aparece não como um ponto de chegada, mas como uma linha no horizonte, [...] um percurso sem fim. Não se atinge a liberdade, ela é o caminho”⁵ (CONTAT; IDT, 2009, p. XII) — um caminho, contudo, sem plano para o périplo.

Quanto ao leitor, essencial para o sentido individual e coletivo dos romances, e dentro do que propõe o engajamento literário, surgem, para ele, questões que dizem respeito ao que significa essa liberdade apresentada e problematizada, como pode ser descoberta e aceita pelas personagens, quais são, enfim, os caminhos que levam até ela: “para todas essas questões, presentimos uma resposta, mas esse pressentimento é teórico

⁵ “la liberté [...] apparaît-elle non pas comme un point d’aboutissement mais comme une ligne d’horizon, [...] un parcours sans fin. La liberté ne s’atteint pas, elle est le chemin lui-même, elle est sa propre entreprise”.

e é, antes, uma ameaça para esse livro [...] do que uma ajuda para compreender o que sabemos dele”⁶ (BLANCHOT, 1949, p. 194), pois a trilogia, se trata sobre a liberdade, precisa se colocar como, também, livre, resultante que é da elaboração de uma consciência livre que requer a liberdade das consciências que venham a lê-la. Como se esperaria de um trabalho paradigmático para a literatura engajada, a trilogia capacita-se a mostrar os efeitos da situação-limite que foi a guerra, bem como a mudança promovida nas vidas das personagens, procurando registrá-las como indivíduos e, depois, como coletividade, isto é, ligadas umas às outras por suas ações e reações: é a representação (incompleta) da compreensão paulatina da aceitação inevitável dos indivíduos, a princípio isolados em si mesmos, em relação à vida social e à sua época.

Ante o momento histórico de então, com a necessidade de respostas mais convincentes e convenientes, cuja pertinência “estava menos na sua validade como redefinições da identidade pessoal do que na sua utilidade para eventual fuga da identificação social” (ARENDT, 2007, p. 381), *Les chemins de la liberté* mostra a mudança que ocorre na vida das personagens por causa dos efeitos sociais, políticos e econômicos da guerra, sendo, por isso, “o diagnóstico exato dessa verdadeira doença de uma geração que se fechava nela mesma, mûnada sem abertura para o mundo exterior”⁷ (LE CLECH, 2009, p. 1936), a qual teve de descobrir, forçadamente, que a sua liberdade não poderia ser apreendida enquanto não se comprometesse com o mundo. Nesse sentido, o principal problema que as narrativas ressaltam sobre as personagens de *Les chemins de la liberté* diz respeito à ignorância que, inicialmente, possuíam quanto ao fato de que a catástrofe sócio-histórica que viviam só poderia ser tratada coletivamente: ao indivíduo, assumir a sua liberdade é assumir a liberdade de todos, sendo algo infutífero conservar meramente a liberdade individual, lutar por uma liberdade para nada (como Mathieu descobrirá), ignorando as suas consequências.

A trilogia sartriana, por isso, sugere-se como uma obra *de arte* e, não obstante, *de denúncia* contra os valores morais estabelecidos e apresentados como perfeitos e eternos: contrário a certa platonização da realidade, Sartre entende, aristotelicamente, que o idealismo rejeita o que há de mais humano, a saber, a própria realidade em que vivemos. Ao lado das críticas positivas — algumas das quais talvez forçadas, talvez oriundas da celebridade alcançada por Sartre à época, como a afirmação de que “*Les*

⁶ “À toutes ces questions, nous pressentons une réponse, mais ce pressentiment est théorique et il est plutôt une menace pour ce livre [...] qu’une aide pour comprendre ce que nous en connaissons”.

⁷ “le diagnostic exact de cette véritable maladie d’une génération qui se fermait sur elle-même, monade sans ouverture sur le monde extérieur”.

chemins de la liberté é a nossa *Éducation sentimentale*”⁸ (GUISAN, 2009, p. 1936) —, a recepção dos três romances foi pontuada por críticas incisivas, sobretudo em relação ao universo romanesco sartriano, visto como naturalista, o qual, ao “colocar o problema da vida em função de seus excrementos”⁹ (BEIRNAERT, 2009, p. 1924), teve os seus romances adjetivados como “o reino das mucosas, o império das secreções, a fisiologia mais repugnante”¹⁰ (ROUSSEAU, 2009, p. 1922-1923).

Por esse motivo, como avaliam alguns críticos, “a primeira impressão experimentada ao abrir esses livros é a de um retorno ao realismo mais brutal que tudo o que pudemos ver a esse respeito desde a escola naturalista”¹¹ (ROUSSEAU, 2009, p. 1936), pois a trilogia “é de um realismo tão agudo que, por vezes, para sustentar a visão, é necessário um bom estômago”¹² (NADEAU, 2009, p. 1923). Ademais, ao tratar de temas socialmente silenciados — como o aborto e a homossexualidade —, Sartre levantou a discussão de tabus que resultaram na cólera de muitos de seus leitores. Veja-se, por exemplo, a cena de amor em *Le sursis*, nascido entre dois aleijados num vagão escuro, quando criam “uma liberdade incondicional de amar” (ZÉRAFFA, 2010, p. 342) em meio ao odor dos próprios excrementos, o que, segundo alguns, indica-nos que “a obra de Sartre é governada pelo horror instintivo de tudo o que é vida, de tudo o que é natureza — horror da carne, do corpo humano —, repugnância da sexualidade e da reprodução da espécie”¹³ (PICON, 2009, p. 1925-1926).

Contudo, não se esperaria outro universo romanesco numa trilogia que trata do desespero, das limitações dos indivíduos, bem como da angústia coletiva que torna refém de si mesma uma sociedade à deriva na história. O conteúdo básico dos três romances é, então, o percurso feito por indivíduos que passam da ignorância, em relação à sua historicidade, ao reconhecimento de seu papel na coletividade, descobrindo, no decurso dos acontecimentos pessoais e sociais, a liberdade que são enquanto agentes de sua existência histórica. O representante principal desse caminhar é Mathieu, que, a princípio, apresenta uma posição algo niilista a negar os valores burgueses estabelecidos, recusando-se a aceitá-los, sem que, contudo, estabeleça outros valores substitutos, o que ocorre quando, finalmente, percebe-se *sujeito* de si, tanto em se

⁸ “*Les Chemins de la liberté* sont notre *Éducation sentimentale*”.

⁹ “*Ne poser le problème de la vie qu’en fonction de ses excréments*”.

¹⁰ “*le royaume des muqueuses, l’empire des sécrétions, la physiologie la plus répugnante*”.

¹¹ “*La première impression éprouvée en ouvrant ces livres-là est celle d’une rentrée dans le réalisme plus brutale que tout ce qu’on avait pu voir à cet égard depuis l’école naturaliste*”.

¹² “*est d’un réalisme si aigu qu’il faut parfois, pour en soutenir la vue, un bon estomac*”.

¹³ “*l’œuvre de Sartre est gouvernée par l’horreur instinctive de tout ce qui est vie, de tout ce qui est nature — horreur de la chair, du corps humain, — dégoût de la sexualité et de la reproduction de l’espèce*”.

tratando de sua existência sujeitada ao que faz como em relação ao papel ativo que tem em sua situação.

As narrativas sartrianas conduzem as personagens, portanto, a uma aventura moral que diz respeito à significação do que vivem, em busca de uma ordem para o mundo desordenado em que coexistem com outros seres também em busca de significações. Note-se, entretanto, que Mathieu não lida com maniqueísmos morais, pois se encontra em meio a uma situação que lhe apresenta várias possibilidades de ação que ultrapassam a escolha do mero bom-ou-ruim. Isso se deve à própria natureza dos dilemas que o protagonista e todas as personagens vivem, os quais são definidos como a necessidade de eleger uma entre, no mínimo, duas alternativas, ambas contraditórias e insatisfatórias. Não há escolhas simples e convenientes: todas as ações submetem-se a relativizações morais oriundas de certas linhas de força ideológicas, dada a situação em que são realizadas, e terão implicações a serem aceitas, as quais, ao mesmo tempo, são respostas e perguntas. Isso porque respondem a uma necessidade de escolha, mas abrem, enquanto novas questões, outras necessidades de escolha, num interminável processo, numa sempre aberta condição.

Por isso, a liberdade é um caminho, o próprio percurso da existência, cujo fim se dá apenas com a morte. Por esse motivo, se fizermos um inventário das obras literárias de Sartre, veremos que “malgrado sua complexidade e força, [é] pouco variada. [...] Suas histórias [...] propõem fatos de observação psicológica e problemas da conduta humana” (ALBÉRÈS, 1958, p. 13). À ética liga-se a estética: os aspectos técnicos, propriamente literários, a partir dos quais Sartre concebeu a sua trilogia, são encontrados, sobretudo, em duas fontes, quais sejam, o seu ensaio de teoria literária, *Qu'est-ce que la littérature ?*, no qual podemos resgatar alguns apontamentos formais para a construção narrativa, e os seus ensaios de crítica literária, reunidos em *Situations, II*, nos quais encontramos outros apontamentos que podemos inferir a partir do que Sartre critica em certos autores. Nesse último caso, o maior exemplo é o ensaio sobre o livro *La fin de la nuit*, de Mauriac, a partir do qual, ante a dura crítica feita à intromissão do narrador onisciente, concluímos pela não onisciência narrativa como elemento de construção do romance engajado. Ressalte-se que esses operadores de construção narrativa são, como no caso de Mauriac, uma tentativa de aliar uma maneira nova de fazer literatura com modos diversos de elaboração formal, contrastantes, pois, com o que era empregado até então. Isso significa que os ataques de Sartre contra escritores seus contemporâneos revelam, pela denúncia crítica da estética dos grandes autores e

pela consequente recusa dos arquétipos romanescos de então, a busca por um modo de narrar convergente com a proposta da literatura engajada.

Some-se a isso que, pelo texto literário, como sabemos, é possível resgatar a metafísica de um autor, ou seja, a sua visão de mundo. Não por acaso, “[a]ntes de conceber uma intriga, as personagens, um estilo narrativo, Sartre designa assuntos a tratar: a contingência, a liberdade”¹⁴ (CONTAT; IDT, 2009, p. XX-XXI), que são, respectivamente, os assuntos principais de *La nausée* e de *Les chemins de la liberté*. Disso se segue que as críticas a romances como *Sartoris* e *Le bruit e la fureur*, de William Faulkner, 1919, de John dos Passos (autores estadunidenses fundamentais pela influência que exerceram no autor francês), *La conspiration*, de Paul Nizan, *L’Étranger*, de Albert Camus, e *Aminadab*, de Maurice Blanchot, permitem-nos perceber o que Sartre quer encontrar ao tratar de tais narrativas, apontando o que julga relevante e rejeitando o que, para ele, deve ser abandonado, como o caso do já citado *La fin de la nuit*, com cuja crítica “Sartre não parte em guerra apenas contra uma escrita que julga ultrapassada, mas contra uma visão do homem e do mundo que ele queria abolir”¹⁵ (DEGUY, 2010, p. 131).

Sartre tencionou fazer da trilogia *Les chemins de la liberté*, tanto em sua forma como em seu conteúdo, um modelo do engajamento literário, cuja metafísica daria conta de expor aos leitores (sobretudo os seus contemporâneos) uma perspectiva conscientizadora do mundo de então, e não apenas: a urgência do esclarecimento em se tratando do comprometimento de cada indivíduo no cenário político-social que se desenhava no horizonte, algo que, como já dissemos, diz respeito a uma busca, a um processo, a um caminho. Esse caminho tem início com *L’âge de raison*, cuja fábula centra-se na questão da gravidez de Marcelle, amante de Mathieu há sete anos, que recebe a sua visita quatro vezes por semana, levando-o a conseguir, desesperadamente, dinheiro para a realização de um aborto. Note-se, nesse particular, “a ‘fatalidade’ que se impõe através de acontecimentos fortuitos, nas relações humanas” (FEHÉR, 1972, p. 70; grifo do autor), acontecimentos fortuitos a sugerirem “que o caminho individual e comum do herói *tinha* de tomar aquela direção que nos é mostrada” (FEHÉR, 1972, p. 70; grifo do autor).

¹⁴ “Avant de concevoir une intrigue, des personnages, un style narratif, Sartre se désigne des sujets à traiter : la contingence, la liberté”.

¹⁵ “Avec *La fin de la nuit*, 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”.

Do círculo social de Mathieu e da economia narrativa fazem parte o irmão, Jacques; a esposa deste, Odette (que vivem como burgueses, sem vergonha de sê-lo); Boris, um ex-aluno cleptomaniaco que coleciona facas afiadas; a sua amante, Lola, dançarina muitos anos mais velha que ele; Ivich, de vinte e um anos, irmã de Boris e estudante de medicina; Brunet, amigo de Mathieu e membro do Partido Comunista; Sarah, uma amiga judia; e Daniel, um homossexual cínico, manipulador e autodestrutivo. Embora existam outras personagens de importância secundária, sobretudo nos dois romances que se seguem a *L'âge de raison*, as personagens acima listadas aparecerão nos três volumes da trilogia, cada uma com os seus próprios dilemas e, além disso, a servirem como contraponto para que o próprio Mathieu reflita sobre o seu ser livre: por exemplo, a sua liberdade é confrontada com a liberdade burguesa de Jacques e com a liberdade politicamente engajada de Brunet, mostrando-se, em si mesma, uma liberdade inútil, cujo egoísmo fica patente pelo fato de o protagonista querer a realização do aborto sem (se) questionar se Marcelle deseja fazê-lo.

Assim, ao longo de quarenta e oito horas, período em que decorre a fábula de *L'âge de raison*, as personagens lidam com questões pessoais, mantendo apenas as mais elementares ligações sociais (entre familiares, entre amigos). Não há, pois, uma consciência propriamente histórica, dado que a narrativa se passa no verão de 1938, em Paris: a guerra, se pressentida, é uma sombra desbotada no horizonte, incapaz, por ora, de exercer algum constrangimento direto nas personagens, com exceção, por óbvio, do militante Brunet, comprometido, nesse momento, com a guerra espanhola — e, não por acaso, personagem de extrema importância para a trilogia, pois encarna o homem consciente de sua situação no mundo e de sua responsabilidade, o mais próximo, portanto, do entendimento de que a liberdade é um caminho. Todavia, no geral, as personagens, indiferentes, não encontram sentido para a superficialidade de suas vidas, vivendo num mundo cujo curso dos acontecimentos históricos pouco conhecem. Quanto à fábula, o romance é dividido em dezoito capítulos com foco narrativo variado: embora predomine em Mathieu, em alguns capítulos o foco se encontra em Boris ou em Daniel, mas, seja como for, ao leitor resta entrar em contato com apenas uma das consciências por vez, desconhecendo o que as outras, naquele capítulo, pensam: dessa maneira, “os caminhos da liberdade se abriam a uma errância do leitor, que acompanhava as personagens tateando como elas”¹⁶ (CONTAT, 2009c, p. 1881-1882).

¹⁶ “*les chemins de la liberté s’ouvraient à une errance du lecteur, qui y accompagnait les personnages en tâtonnant comme eux*”.

Em Paris, a história tem início com Mathieu e Marcelle — esta, a seguir uma vida triste pela perda de sua juventude, vivendo, agora, uma vida entediante —, a conversarem no apartamento dela, onde ele fica sabendo da gravidez da parceira e já pensa na possibilidade do aborto. Logo depois de se despedirem, Mathieu segue para a casa de uma aborteira, indicada pela própria Marcelle, deparando-se com um ambiente fétido. Ele, então, procura Sarah, que lhe indica um médico de confiança para realizar o aborto. Contudo, serão necessários quatro mil francos, o que leva o protagonista a uma busca desesperada para conseguir a quantia antes que o médico parta em viagem. Quando da visita a Sarah, Brunet tenta convencer Mathieu a se filiar ao Partido Comunista, a fim de dar um direcionamento útil para a sua vida. Dali, o protagonista vai para um bar encontrar-se com Ivich, angustiada com a possibilidade de ser novamente reprovada nos exames da faculdade e ter de voltar a morar com os pais, fora de Paris. Após esse encontro, Mathieu visita o seu irmão para pedir-lhe dinheiro emprestado. Ao saber da destinação da quantia, Jacques propõe emprestar não os quatro mil francos necessários, mas dez mil, com a condição de seu irmão mais novo se casar com Marcelle. Ante a negativa, Jacques argumenta que Mathieu, ainda que teoricamente esclarecido, não sabe o que fazer da vida.

Infeliz, Mathieu volta para o seu apartamento, onde recebe a visita de Boris e, logo depois, de Brunet. Boris, por sua vez, ao sair do apartamento, vai a uma livraria a fim de furtar um livro, e lá encontra Daniel, que, depois, vai ao encontro de Marcelle. Com as suas esperanças se esvaindo, Mathieu vai ao clube noturno *Sumatra*, com Boris e Ivich, juntando-se a eles Lola, que se nega a emprestar o dinheiro pedido por seu amante, sem saber que é para Mathieu. No dia seguinte, Mathieu, Ivich e Boris estão no café *Dôme*, onde descobrem, por meio de Boris, que Lola está “morta”. Mathieu vai para o apartamento dela para se certificar do fato, encontrando-a estirada na cama, sem reação. Após um encontro com Daniel e da tentativa frustrada de conseguir um empréstimo com um agiota, Mathieu sai em busca de Ivich, que sumiu após não se sair bem nos exames. Depois de levá-la para o seu apartamento e receber a visita de Sarah, resolve voltar ao apartamento de Lola para furtar cinco mil francos, seguindo a ideia dada por Boris. Posteriormente, Mathieu visita Marcelle e rompem a relação que mantinham há sete anos (a visita de Daniel a Marcelle foi essencial para isso ocorrer). De volta ao seu apartamento, onde está Ivich, Mathieu é surpreendido por Lola, que estava apenas desmaiada, pedindo explicações sobre o furto, que ele confessa. Quando Lola sai, Daniel aparece, e conversam.

Como se pode notar, e tendo em mente que a fábula apresentada confunde-se com a trama, em comparação com *Le sursis*, como veremos em breve, *L'âge de raison* é de leitura simples, pois a sua narrativa é linear, sem quebras bruscas, na qual as personagens lidam com as suas próprias preocupações e cujo individualismo é reforçado por monólogos interiores, cabendo ao leitor entrar em contato direto com a consciência desses indivíduos. Mesmo que alguns estudiosos entendam que a trilogia apresente uma série de elementos autobiográficos, a começar pela identificação de Mathieu com Sartre, de Boris com Jacques-Laurent Bost e de Ivich com Olga Kosakiewicz (ambos amigos do escritor), para além dessas questões, que fogem da leitura que aqui propomos, é importante salientar, de imediato, que as interrogações tratadas nos três livros já seriam capazes de estabelecer uma série de problemas bastante perturbadoras para personagens comuns, mas Mathieu é professor de filosofia, um dado que adiciona uma complicação a mais: ora, imerso em teorias próprias do universo filosófico, o protagonista trata cada questão com a racionalidade que a sua formação exige, ampliando o quadro problemático trazido pelo aborto: trata-se, todavia, de uma personagem desengajada (no sentido sartriano), a manter a todo custo o que entende por liberdade — que é, ele descobrirá, não liberdade.

De modo geral, as personagens são tomadas por sentimentos extremos, indo do amor ao ódio em poucos instantes, e, em maior ou menor grau, têm algo de perturbador: são egocênticas, calculistas, não sabem o que fazer com a liberdade que são. Vemos, pois, muitas das noções existencialistas de Sartre em discussão: pelo perfil psicológico das personagens diante da tomada de decisões importantes, os seus comportamentos acenam para a problemática da liberdade como algo inescapável. Tendo o aborto como nó narrativo, todas são envolvidas, direta ou indiretamente, envolvimento que se dá, contudo, a partir de indícios de egoísmo, sem um sentido propriamente coletivo do problema. Todos, de alguma forma, tentam encontrar uma solução para ajudar Mathieu (para, concomitantemente, se ajudarem), que se recusa a se comprometer com tudo, e para quem, conseqüentemente, um filho seria a destruição de sua “liberdade” — assim como se filiar ao Partido Comunista, como o quer Brunet, ou se casar com Marcelle, como o quer Jacques. Ironicamente, embora se entenda na idade da razão (*l'âge de raison*), Mathieu, um filósofo, é o que menos sabe o que fazer com ela.

Resgatando alguns elementos da filosofia existencialista, diríamos que a liberdade do protagonista não comporta a responsabilidade inerente a ela, do mesmo modo que a liberdade dos indivíduos que rodeiam Mathieu: são moralmente

degenerados ou historicamente ingênuos, e negam a si mesmos o seu ser livre. Se o protagonista, ao longo do primeiro romance, tenta descobrir como pode viver a sua contingência sem se comprometer, logo descobrirá que isso é impossível: ora, ao fugir de sua responsabilidade, colocando como entrave de sua liberdade o problema financeiro ligado ao aborto (que é, nesse sentido, a salvaguarda de sua liberdade), Mathieu age de má-fé, pois emprega a transcendência de sua liberdade para negá-la, recusando a sua imanência. Paradoxalmente, então, ele usa a sua liberdade para negar constantemente a sua própria liberdade. Disso se segue que Mathieu rejeita projetar um futuro para si, o que exigiria escolher-se continuamente. Note-se, a propósito, que os problemas enfrentados pelas personagens não são extraordinários: a gravidez inesperada, a falta de dinheiro, o receio com as provas da faculdade, as complicações amorosas são problemas reais, mas que, mesmo comuns, ocultam sérias consequências. Isso facilita o reconhecimento do leitor ante tais questões, e, mais do que isso, evidencia-lhe que, ligados a tais problemas cotidianos, estão problemas mais gerais: a história, a coletividade, a responsabilidade.

Em *L'âge de raison*, portanto, deparamo-nos com o problema do comprometimento ético que está na base de nossas escolhas, as quais entrarão, em breve, em tensão com a situação histórica. Ao avivar, com a leitura, a preocupação de Mathieu, a angústia de Ivich, a depressão de Marcelle, o leitor é colocado diante de um mundo pelo qual é, também, responsável, e o apelo da literatura engajada, nesse âmbito, é o de fazer com que esse mundo se mantenha por nossa liberdade para que, desse modo, seja possível enfrentá-lo em suas contradições. A nossa responsabilidade é, portanto, exigida ao nos depararmos com a perda da ingenuidade que ocorre por descobrirmos o que está ligado às consciências livres que, no universo fictício ou no objetivo, não podemos conhecer inteira e diretamente. Pela ótica do engajamento, lidar com essa limitação é uma tarefa estética, no romance, mas ética, na realidade.

Os aspectos mais gerais da liberdade ligada à historicidade são descobertos pelas personagens, paulatinamente, a partir de *Le sursis*, quando, então, passam a enfrentar uma dificuldade cada vez maior em manter as suas vidas apartadas do contexto histórico, dado que a fábula do segundo volume se passa nos oito dias que antecedem a assinatura do acordo de Munique, em 30 de setembro de 1938 — o que, aliás, motivou o primeiro nome pensado por Sartre para esse volume, a saber, *Septembre* —, pelo qual Adolf Hitler, Neville Chamberlain, Édouard Daladier e Benito Mussolini, representantes, respectivamente, dos governos alemão, inglês, francês e italiano,

concordaram em dar à Alemanha nazista a região dos Sudetos (desde que Hitler não apresentasse outras reivindicações territoriais), o que, como sabemos, retardou o inelutável início do conflito armado, naquele momento em *sursis*.

Assim, das 16 horas do dia 23 de setembro de 1938, uma sexta-feira, até a tarde do dia 30 de setembro de 1938, outra sexta-feira, acompanhamos não apenas as ações e as reações das personagens que encontramos no primeiro romance, mas, também, mais de cinquenta outras personagens dispersas num espaço ampliado para muito além da Paris boêmia de *L'âge de raison*: estão, por exemplo, em Juan-les-Pins, em Biarritz, em Marselha, em Laon, em Saint-Ouen, em Marrakech, em Praga, em Berlim etc. Além dessa grande amostra espacial do mundo em que tais personagens coexistem, elas mesmas perfazem uma amostra social composta por intelectuais, trabalhadores braçais, músicos, jornalistas, mendigos, funcionários públicos, militares, comerciantes, abarcando ricos e pobres, mulheres, homens e crianças, personalidades e desconhecidos, entes fictícios ou reais (caso dos políticos envolvidos nas negociações do acordo de Munique, como Chamberlain, Lorde Halifax, Horace Wilson, Neville Henderson e o próprio Hitler).

Com isso, o clímax narrativo também fica em *sursis*: com a multiplicidade de personagens, a tensão pré-guerra é mantida ao longo de todo o romance a partir de um nó narrativo (o acordo de Munique) que desencadeia um clímax que se mantém de cena a cena, e que, mesmo que saibamos ser impossível mantê-lo por muito tempo, é alimentado quando passamos de personagem a personagem, acompanhando as suas reações. De modo análogo, a liberdade para o teórico da literatura Sartre: um nó permanente que não se desata para que possamos, enquanto leitores, desatar a nós mesmos. Dentre as personagens que não haviam ainda aparecido na trilogia, destacamos Gros-Louis — cujo analfabetismo o impede de saber, pelos cartazes, se foi convocado, dependendo, pois, da (nem sempre) boa vontade dos outros —, bem como o marido de Sarah, Gomez — que combate os republicanos na Espanha e terá destaque no terceiro volume — e Philippe — jovem filho de um general, que pensa em desertar e que também terá papel fundamental em *La mort dans l'âme*, ao se relacionar com Daniel (que, em *Le sursis*, está casado com Marcelle, que teve o filho de Mathieu).

Com esse universo fictício muito mais amplo que o apresentado no primeiro tomo, Sartre se permite explorar a existência humana, sob a sombra da guerra, a partir de mais perspectivas. Dado que o acordo político, frustrado ou não, resultaria, cedo ou tarde, no conflito armado, um dos elementos constituintes da fábula é a reação das

personagens masculinas em face do estado de alerta e da mobilização para a guerra. As mulheres e as crianças, nesse âmbito, reagem à reação deles, numa mescla de sentimentos e pensamentos que vão do apoio à relutância, da bravura ao terror, estabelecendo a substância psicológica do romance. Com a vida em suspenso, as personagens passam a sentir o peso que exerce a história, subjugando até mesmo as suas individualidades: “penso cada vez mais que, para alcançar a autenticidade, é necessário que algo rache [...] e é o que eu mostrarei no segundo livro”¹⁷ (SARTRE *apud* LÉVY, 2000, p. 110).

A partir disso, começa a nascer e a tomar corpo um sentimento de coletividade, do mais baixo ao mais alto ponto da escala social, oferecendo um panorama em meio à tensão da realidade histórica no momento das negociações feitas nos gabinetes de Estado — cuja política, neles e em nossas vidas, é “uma dimensão do mundo em que vivemos”¹⁸ (BURNIER, 1973, p. 13) —, capazes de colocar em xeque os projetos individuais e a liberdade das personagens, limitada pelas outras liberdades que compõem o tecido sócio-histórico. Pela angústia que sentem, resta-lhes a procura pelo engajamento e pela alteridade como respostas ao que é experienciado subjetivamente. Entendemos, pois, o título desse romance, visto que “*sursis*” diz respeito à suspensão do cumprimento de uma pena, uma situação em aberto, cujo desfecho não se prevê: definido por um juiz um prazo de, por exemplo, um ano para o *sursis*, o condenado ficará em observação, após o que, caso cumpra as determinações impostas, pode ser determinado o fim da pena — ou, no caso, da guerra (o que não ocorreu).

Nesse sentido, diante da possibilidade iminente do conflito armado, os entes ficcionais veem-se ameaçados em relação ao seu futuro, pois descobrem, com certa brutalidade, a sua situação — o que significa dizer que descobrem, conseqüentemente, a sua liberdade. Disso se segue o colapso da ilusão das personagens em terem as suas histórias individuais ordenadamente protegidas pela calma enganosa dos momentos que antecederam a guerra, destacando uma situação cujas conseqüências globais forçam várias personagens a verem a si mesmas num contexto coletivo que perturba o seu senso de autonomia individual. Se, em *La nausée*, a história é um fundo que apenas está ali (sem receber, contudo, um tratamento mais detido), e em *L'âge de raison* as personagens ainda se escoram na má-fé, a partir de *Le sursis* não é mais possível às personagens não ter consciência do que representa o contexto histórico, não sendo mais

¹⁷ “je pense de plus en plus que, pour atteindre l'authenticité, il faut que quelque chose craque [...] et c'est ce que je montrerai dans le second livre”.

¹⁸ “une dimension du monde où nous vivons”.

possível fugir da questão sobre o que é constituir-se em situação, na e para a história: “é quando perdeu toda a esperança que o homem encontra a si mesmo”¹⁹ (SARTRE, 2009d, p. 1919). Nesse meio, como se esperaria das obras de Sartre, podemos reconhecer uma série de questões filosóficas.

Registre-se, por exemplo, a reflexão sobre a condição dos judeus, representada, no romance, pela personagem judia Gustave Birnenschatz, cuja reação ao ouvir, pelo rádio, o discurso de Hitler é significativa. Além do antissemitismo, o antimilitarismo é visível a partir da reação das personagens quando descobrem que foram convocadas para o serviço militar. A condição humana, em seu âmbito ético, é problematizada a partir da situação-limite da guerra, que convoca os indivíduos para participarem da constituição do próprio processo histórico em que existem: “esse pensamento do ‘ser-para-a-guerra’ [...] está no coração de sua reflexão sobre a moral e a liberdade [...] a descoberta da historicidade é o assunto profundo do segundo volume”²⁰ (CONTAT, 2009c, p. 1865). Essas questões sociais e psicológicas encarnadas pelas personagens a partir da narração de seu cotidiano e de seus preparativos para a mobilização, seja para se apresentarem ao exército, seja para ajudarem aqueles, familiares ou amigos, que vão se alistar — o que resume a fábula de *Le sursis* —, não são, contudo, tratadas tecnicamente da mesma maneira que encontramos em *L’âge de raison*.

Se a fábula dá conta da apresentação de personagens desorientadas pela possibilidade iminente do início da Segunda Guerra Mundial, a trama faz o mesmo com o leitor: as técnicas da simultaneidade e da montagem das cenas criam uma aparente desordem narrativa, entrecortada por cenas com personagens e locais diferentes, sem nenhuma marcação para que o leitor saiba de tal mudança — o que alguns viram como “uma confusão totalmente gratuita”²¹ (HENRIOT, 2009, p. 1922), que “desaponta na medida em que nos acotovela para o abismo”²² (NADEAU, 2009, p. 2018). Quanto à montagem, Sartre emprega esse recurso técnico, próprio do cinema, em passagens significativas da história, como, por exemplo, o momento em que Ivich é estuprada, cena mesclada com outra, a do momento em que Chamberlain e Daladier informam o representante tchecoslovaco Tomás Masaryk a respeito da aceitação do acordo com Hitler.

¹⁹ “C’est quand il a perdu tout espoir que l’homme se trouve lui-même”.

²⁰ “Cette pensée de « l’être-pour-la-guerre » [...] est maintenant au cœur de sa réflexion sur la morale et la liberté [...] la découverte de l’historicité est le sujet profond du second volume”.

²¹ “un confusionnisme tout gratuit”.

²² “Sartre nous déçoit dans la mesure où il ne côtoie pas l’abîme”.

Sobre a técnica da simultaneidade, vemos que a separação interna do romance informa o início de cada um dos oito dias em que a história se passa, mas nada mais há para nos orientar enquanto leitores: no interior de cada capítulo-dia, passamos de uma cidade a outra, de uma personagem a outra, sem aviso: por vezes, sem transição, o sujeito de uma frase diz respeito a um núcleo narrativo, e o objeto da mesma frase, a outro núcleo, a ponto de, em poucas linhas, termos, alternadamente, a narração de três ou quatro cenas que, do mesmo modo, mudam abruptamente de terceira para a primeira pessoa. Com o abandono da unidade mecanicista do tempo e do espaço, essa orquestração de consciências, cujos pontos de vista sobre a realidade são, naturalmente, parciais, incompletos, obedece apenas à lógica do tempo histórico em comum às personagens. Reconhece-se, nisso, o emprego de técnicas já utilizadas por dos Passos e Faulkner, perturbando a linearidade narrativa e exigindo do leitor atenção máxima para que não se perca ao longo da leitura — como se perderam as personagens da trilogia pela falta de atenção quanto à sua historicidade.

Disso se segue que Sartre deixa entender, pela forma, que esse nível de atenção é imprescindível, seja para entender a narrativa, seja para entender a sua época; do contrário, passamos ao largo tanto da história como da História. Enquanto leitores, podemos ter a sensação, portanto, do efeito desorientador que as negociações do acordo de Munique causaram social e individualmente, o que exemplifica a aliança entre o estético e o ético a que nos referimos em capítulo anterior: o romance de situação é concebido sob o crivo da técnica e do engajamento. Pode-se notar, por conseguinte, a tentativa sartriana de criar e de apresentar uma imagem desequilibrada da sociedade com o fito de que esta, diante da consciência infeliz desencadeada pelo romance, passasse da passividade solipsista (presente em *La nausée*) à reflexão sócio-histórica.

Nesse sentido, é interessante salientar que o segundo tomo da trilogia não elege uma personagem principal, ou seja, mesmo que, analiticamente, possamos apontar um protagonista para *Le sursis* (que continuaria sendo Mathieu), a obra não se esforça para destacar nenhuma personagem em especial, pois todas, afinal, estão na mesma situação, independentemente de qualquer divisão social ou política que se faça. Em *Le sursis*, portanto, temos o segundo passo desse caminho da liberdade — a respeito do abandono da má-fé que empregamos para ocultar de nós mesmos a nossa responsabilidade individual e coletiva, metafísica e histórica, enquanto consciências livres —, o que evidencia (e que diz respeito ao sentido do romance) a observação de que os indivíduos, todos, sem distinções, são iguais sob a mesma penumbra histórica: “não importa quem:

um homem e uma mulher que se olham numa praia; e a guerra estava ali, ao redor deles; ela havia descido neles e lhes fazia parecidos aos outros, a todos os outros”²³ (SARTRE, 2009b, p. 756).

Essa consciência será ainda mais amadurecida em *La mort dans l'âme*, com a Segunda Guerra Mundial já iniciada e, mais do que isso, com Paris ocupada pelo exército nazista: as escolhas, agora, devem ser feitas sob o peso (não mais sob a sombra) da guerra. A partir dessa conjuntura histórica, o romance é dividido em duas partes. Na primeira, das nove horas da manhã do dia 15 de junho de 1940, um sábado em que se deu a tomada de Paris pelos alemães, até o dia 18 de junho, pouco depois da capitulação do exército francês, encontramos uma técnica narrativa similar (mas não tão radical) à de *Le sursis*, a partir da qual acompanhamos o cotidiano de Gomez em Nova Iorque, de Sarah e de seu filho Pablo a fugirem de Paris por causa da chegada dos alemães, de Mathieu e de seus colegas de exército no campo, de Boris no hospital por causa de uma cirurgia, de Ivich ao visitar o irmão hospitalizado, de Daniel (sem Marcelle) excitado pela Paris ocupada e de Odette e Jacques numa estrada. Tais cenas se alternam entre si, até a cena final em que Mathieu e alguns soldados, no alto de um campanário, tentam defender um vilarejo do ataque alemão. O que podemos ressaltar nessa primeira parte é a imersão na subjetividade dos soldados franceses diante da iminência da derrota, os quais se conformam ou se entregam à morte. Parte desse último caso, Mathieu se vê entre combatentes pouco instruídos, sem o esclarecimento necessário, que ele julga ter, para fazerem decisões conscientes, sobretudo quando se encontram abandonados pelo próprio general.

Na segunda parte, que se estende cronologicamente de 18 a 29 de junho, a técnica narrativa muda: nas quase cem páginas, divididas em apenas três parágrafos, acompanhamos Brunet, que se rende e passa a fazer parte da grande massa de soldados que são levados para um campo de prisioneiros improvisado na cidade de Baccarat, onde podemos acompanhar o seu esforço para organizar os internos sob a ótica da ideologia comunista. Após alguns dias confinados, são colocados em vagões cujo destino desconhecem, embora, como o leitor, suspeitem. Enquanto o trem segue, um dos prisioneiros tenta pular do vagão, mas a sua fuga fracassa ao ser morto pelos guardas alemães, quando, então, o romance (e a trilogia) chega ao fim. Nessa segunda parte, fica clara a intenção de Brunet, que, mesmo preso e entregue à fome, não desiste

²³ “N’importe qui : un homme et une femme qui se regardaient sur une plage ; et la guerre était là, autour d’eux ; elle était descendue en eux et les rendait semblables aux autres, à tous les autres”.

de seus ideais partidários, vivenciando, no campo de prisioneiros, os primeiros movimentos da formação de um grupo enquanto agente coletivo de significação individual.

O que, basicamente, podemos extrair desse terceiro e último volume da trilogia é o processo de humanização das personagens (representado por Mathieu, na primeira parte, e por Brunet, na segunda), lançadas bruscamente no universo bélico da Segunda Guerra Mundial, cuja apatia de antes dá lugar a uma consciência da dignidade em resistir e se solidarizar (com exceção de Daniel): disso se segue que, em *L'âge de raison*, as questões individuais predominam; em *Le sursis*, os acontecimentos políticos revelam que os projetos de vida individuais são, na verdade, determinados pelo curso da história, tornando-se ilusória a busca da liberdade num plano puramente pessoal (a liberdade, as personagens descobrem, é sempre vivida em situação, sempre realizada pelo engajamento, por meio de seus projetos em conformidade com a história, único meio de darem sentido à sua existência); e, em *La mort dans l'âme*, Sartre nos apresenta a tese do engajamento por meio do necessário comprometimento das personagens em face de seu futuro em comum.

Em termos filosóficos, no terceiro volume da trilogia fica claro que a subjetividade não é algo puro e em si, pois deve ser pensada enquanto intersubjetividade, o que significa que as escolhas individuais têm ressonâncias para a humanidade em geral: Mathieu, ao escolher, finalmente, lutar, escolhe o próprio homem, visto que em sua escolha há, subentendida, a escolha da imagem de homem que julga ser a melhor. Ao longo da trilogia, a sua angústia se deveu à percepção de que não era possível, *a priori*, saber se as suas escolhas eram ou não acertadas, pois não havia nenhuma tábua de valores prévia que lhe servisse como guia: tais valores deveriam ser, também, criados, uma concepção que ocorre concomitantemente às próprias escolhas, algo que intensifica a responsabilidade por seus atos. Enquanto não assumisse a sua liberdade a partir de um projeto de futuro que conceberia para si (e, conseqüentemente, para a humanidade), Mathieu viveria sob uma liberdade aparente, gratuita e irresponsável.

O que temos em *La mort dans l'âme* é, pois, a tomada de consciência de que tais escolhas livres das personagens se dão sob o fundo do mundo, de acordo com as adversidades (no caso, bélicas) que a situação lhes outorga. Isso se coaduna, não por acaso, com a realidade objetiva do povo francês, representada no romance, em meio à qual “de um lado a outro da guerra, não tínhamos reconhecido os nossos atos, não

podíamos reivindicar as suas consequências. [...] era necessário escolher e nós éramos responsáveis”²⁴ (SARTRE, 1976a, p. 37). Desse modo, os últimos vestígios de má-fé são, então, rejeitados, o que leva Mathieu, finalmente (nos quinze minutos finais da segunda parte, ao entrar em confronto direto com os alemães), a escolher verdadeiramente, a se engajar em seu presente em nome de seu futuro, de acordo com um projeto de caráter individual, mas, também, de valor universal e coletivo.

Por sua vez, Brunet se dá conta de algo a mais: no campo de prisioneiros, a pensar na razão pela qual os franceses, em maior número, não se rebelam, ele percebe que as suas próprias escolhas, apesar de individuais, dependem das escolhas dos outros, de modo que resistir sozinho nada acarreta: é preciso que a resistência seja coletiva. Se o que assemelha Mathieu e Brunet à personagem Autodidata, de *La nausée*, diz respeito à experiência da fraternidade que vivenciam, seja pela Segunda Guerra Mundial, no caso dos dois primeiros, seja no caso da Primeira Guerra Mundial, no caso do Autodidata, o que os diferencia é que o Autodidata “não a utiliza senão para justificar um humanismo limitado e abstrato”²⁵ (RYBALK, 2009, p. 2016), enquanto que Brunet e Mathieu percebem-na como situada, concreta, revestindo de sentido, com isso, as suas escolhas.

Já em termos propriamente literários, diferentemente de *Le sursis*, a técnica de *La mort dans l'âme* é constituída por uma narrativa mais tradicional, sem o radicalismo que pautou a estruturação do segundo volume. Na primeira parte, Mathieu desponta como protagonista, mas o foco narrativo não se detém apenas nele. Já na segunda parte é Brunet a personagem principal, e a focalização interna de seus pensamentos nos permite entrar em contato com a ambiguidade de suas ideias, com as suas reações mais íntimas diante da percepção de que os seus companheiros, todos partícipes da mesma massa de derrotados, estão com a morte na alma (*la mort dans l'âme*), um estado de desorientação existencial causado pela capitulação francesa. Entram em cena novas personagens, além das já conhecidas desde o primeiro volume da trilogia, entre as quais estão Pinette, Charlot, Pierné, Schwartz, Clapot, Chasserieu e Dandieu, na primeira parte, e Schneider, Moûlu, Lambert, Blondinet, Dewrouckère, Perrin e o tipógrafo, na segunda parte, todos eles soldados que se reúnem ao redor, respectivamente, de Mathieu e de Brunet.

²⁴ “[d]’un bout à l’autre de la guerre, nous n’avons pas reconnu nos actes, nous n’avons pas pu revendiquer leurs conséquences. [...] il fallait choisir et nous étions responsables”.

²⁵ “ne l’utilise que pour justifier un humanisme borné et abstrait”.

Embora tenhamos um número considerável de personagens, não encontramos, em *La mort dans l'âme*, a mesma técnica narrativa do tomo anterior, pois, com raras exceções (caso de Daniel e Philippe), as personagens não se cruzam mais, como em *Le sursis*. Ademais, esse desencontro espacial se metaforiza no desencontro de suas consciências: como afirmou Sartre em texto de apresentação do terceiro livro, “a morte lhes tocou: algo acabou [...]. Mas algo começa também: sem rota, sem referências [...], sem nem mesmo terem compreendido o que lhes ocorreu”²⁶ (SARTRE, 2009d, p. 2016). Para empregar o mesmo paralelo com a música, proposto por Michel Contat, cada romance de *Les chemins de la liberté* é um movimento cujo sentido é construído por andamentos específicos: em *L'âge de raison* é “tenso e meditativo”, em *Le sursis*, “brilhante, sincopado”, e, em *La mort dans l'âme*, “lento e discretamente patético”²⁷ (CONTAT, 2009b, p. 1971).

Ao lado das críticas que surgiram no momento de sua publicação — cujo teor, em parte, seguiu a ideia de que o romance é uma “obra-prima [...] que banha com luz o fundo do inferno”²⁸ (ALBERT-HESSE, 2009, p. 2018), cuja “preocupação pela verdade naturalista produz diálogos incansavelmente informais e chulos, cujo vocabulário está na base da nomenclatura excremental”²⁹ (ROUSSEAU, 2009, p. 2019), resultando numa “obra de propaganda, um romance *dirigido* e, por isso, privado de valor”³⁰ (WURMSER, 2009, p. 2020; grifo do autor) —, acrescentamos, também, um ponto que poderia depor contra o esforço literário de Sartre: apesar de sabermos que o terceiro volume, como a trilogia como um todo, se inscreve sob o ideário do engajamento literário, não se pode deixar de apontar que fica, ao fim da trilogia, a sugestão de um moralismo. Ora, com a narrativa concluída sob a focalização em Brunet, mesmo que possamos admitir que os caminhos da liberdade foram apresentados para ele e, sobretudo, para Mathieu, o que remanesce é a ideia final de que, dado o esforço de Brunet para organizar uma resistência no campo de prisioneiros, a saída para aquele momento se encontraria, de alguma forma, numa organização coletiva de caráter socialista.

²⁶ “*la mort les a touchés : quelque chose est fini [...]. Mais quelque chose commence aussi : sans route, sans références [...], sans même avoir compris ce qui leur est arrivé*”.

²⁷ “*Le Sursis [...] représente un deuxième mouvement, brillant, syncopé, [...] tendu et méditatif pour L'Âge de raison, lent et discrètement pathétique pour La Mort dans l'âme*”.

²⁸ “*chef-d'œuvre [...] que baignent des lueurs de bas-enfer*”.

²⁹ “*Le souci de vérité naturaliste produit des dialogues inlassablement argotiques et orduriers, dont le vocabulaire est à base de nomenclature excrémentielle*”.

³⁰ “*un ouvrage de propagande, un roman dirigé et par là même privé de valeur*”.

Tal saída, a propósito, não seria uma surpresa se levarmos em consideração que, ao final de *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre afirma que “nada nos assegura que a literatura seja imortal; a sua chance, hoje, a sua única chance, é a chance da Europa, do socialismo, da democracia, da paz”³¹ (SARTRE, 1948, p. 316). Isso, segundo a nossa percepção, seria um problema numa obra que, em teoria, deveria ser concebida para elucidar os caminhos da liberdade, não o caminho, cujo itinerário seria traçado segundo determinada orientação política. Contudo, se notarmos que o quarto e abandonado livro da série, *La dernière chance*, trataria — segundo podemos constatar dos dois fragmentos publicados na revista *Les temps modernes*, entre janeiro e junho de 1949 — do período de captura dos soldados e de sua resistência, veremos que Sartre poderia evitar que o seu ciclo de romances deixasse essa possível impressão moralista.

Isso porque, no âmbito do quarto volume, enquanto Mathieu se encontra num campo de prisioneiros, após passar dois meses num hospital por causa dos ferimentos sofridos no combate com os alemães (como acompanhamos no final da segunda parte de *La mort dans l'âme*), Brunet se encontra em outro campo de prisioneiros de guerra, onde, junto com Schneider e outras personagens ligadas ao Partido Comunista, organizam um grupo de resistência. Se pudéssemos antecipar o sentido desse quarto volume, com base no caminho seguido desde *L'âge de raison*, poderíamos esperar pela ascensão de uma consciência ativa de grupo, responsável pela resistência e, posteriormente, pela liberação da França. Mas há algumas alterações significativas notadas por Michel Rybalka (2009, p. 2015): se, por um lado, Mathieu, ao escapar da morte, abandona a sua existência à deriva para se tornar um dos organizadores da resistência em seu campo de prisioneiros, por outro lado, Brunet, ainda que queira se manter um militante comunista exemplar, percebe que a linha ideológica do Partido Comunista sofreu uma mudança cuja natureza contradiz a sua ação no campo.

Por isso, Brunet, aos poucos, se desliga da instituição política para colocar em evidência a sua “amizade estranha” (“*Drôle d'amitié*”, título dessa parte) com Schneider (cujo nome real é Vicarios, o que sugestivamente nos remete a “vicário”, ou seja, “substituto”), colocando em relevo a concretude das relações humanas em detrimento das ordens abstratas do partido — que Sartre criticava pela relevância institucional dada pelo comunismo a um processo histórico no qual o indivíduo estaria apagado, uma perspectiva que é “a tradução de uma filosofia determinista que elimina a subjetividade

³¹ “Rien ne nous assure que la littérature soit immortelle ; sa chance, aujourd'hui, son unique chance, c'est la chance de l'Europe, du socialisme, de la démocratie, de la paix”.

da história”³² (CONTAT, 2009c, p. 1874). Assim, “em *La mort dans l’âme* e em *La dernière chance*, Mathieu e Brunet, de posições diametralmente opostas, se unem pela ação e tendem, um, a se tornar mais ‘marxista’, o outro, mais ‘existencialista’”³³ (CONTAT; RYBALKA, 2009, p. 2029). Essa troca de papéis é significativa, pois reassume a ideia de que a liberdade, como indica o título da trilogia, é um percurso cujas idas e vindas são, afinal, sempre possíveis.

Para além do individualismo apresentado em *L’âge de raison*, da fragmentação das subjetividades em *Le sursis* e do engajamento em *La mort dans l’âme*, *La dernière chance* apresenta-nos a importância de uma consciência coletiva e organizada, capaz de lidar com a resistência e, antes disso, com a existência em sociedade. Todavia, nada disso se concretizou num romance propriamente dito: o abandono do quarto volume e, conseqüentemente, do que seria uma quadrilogia, se deu por muitos motivos, alguns assumidos por Sartre, outros especulados por seus comentadores. Poderíamos, liricamente, afirmar que o abandono do ciclo de romances se deu porque, afinal, a liberdade não se pauta por diretrizes pré-estabelecidas, de modo que não poderia haver, senão com a morte do indivíduo livre, um final para ela. Isso, contudo, não serve como resposta satisfatória.

Ela pode ser encontrada, talvez, na disposição do autor, evidenciada ao longo de sua produção, voltada para a incompletude — lembremos que a biografia *L’idiot de la famille* e a redação de um ensaio filosófico sobre a moral existencialista (prometida no último parágrafo de *L’être et le néant*) também permaneceram inacabadas —: embora isso nos prive do conteúdo dessas obras, o que nos ajudaria a compreender melhor o pensamento do autor, não podemos nos esquecer de que, no caso da obra sobre a moral, o próprio cerne do pensamento sartriano, a liberdade, indica que não é possível (como o autor logo reconheceu) conceber um sistema moral fechado a respeito de uma consciência cuja essência é a sua própria existência, isto é, que se pauta em valores admitidos não *a priori*, mas no momento mesmo das escolhas, ante a situação particular da ação. Isso nos conduz a uma segunda explicação para o abandono da trilogia, a saber, a dessincronização. Note-se que “*L’âge de raison*, que se passa em junho de 1938, é concluído em 1941; *Le Sursis*, que se passa em setembro de 1938, é concluído em

³² “la traduction d’une philosophie déterministe qui élimine la subjectivité de l’histoire”.

³³ “dans *La Mort dans l’âme* et *La Dernière Chance*, Mathieu et Brunet, partis de positions diamétralement opposées, se rejoignent dans l’action et ont tendance, l’un, à devenir plus « marxiste », l’autre, plus « existentialiste »”.

1944”³⁴ (CONTAT, 2009c, p. 1869). Esse distanciamento temporal cada vez maior entre os eventos históricos objetivos e a publicação dos romances, cuja narrativa os abordaria, acabou por atrapalhar a sincronia desejada, a ideia de manter os livros da trilogia como romances de *situação*: esta, afinal, já não era o presente, mas o passado, de modo que a conscientização que deveriam promover já estaria prescrita.

Ora, “o projeto romanesco é capturado pela história, e o romancista, sempre em atraso, está lançado num curso cuja [...] incompletude é a lei”³⁵ (CONTAT, 2009c, p. 1860-1863). Esse fracasso em manter os leitores como contemporâneos do autor, cuja realidade objetiva coincidissem com os eventos narrativos a fim de confrontá-los com os problemas de seu tempo, levou Sartre a optar pelo abandono do projeto, e, como salientou o próprio autor, “hoje [em 1959] — e desde 1945 —, a situação se complicou. [...] Não posso exprimir as ambiguidades de nossa época nesse romance que se situaria em 1943”³⁶ (SARTRE *apud* CONTAT, 2009a, p. 1879). Ademais, uma terceira motivação diz respeito às personagens, pois se a trilogia apontava para a importante constituição de uma consciência de grupo para a possibilidade de uma resistência fecunda ante os eventos históricos, suplantando a subjetividade individual (problema enfrentado no primeiro volume), isso vai de encontro à própria natureza do romance, “lugar privilegiado da subjetividade, universo fechado de um herói problemático” (LECLERC, 1968, p. 96).

Some-se a isso que Mathieu teria de sofrer uma alteração radical em sua subjetividade, uma “conversão prática”³⁷ (CONTAT, 2009c, p. 1876), visto que, de acordo com a figura despida de idealismo que ele estava se tornando, cuja moral tornava-se cada vez mais abstrata, o quarto volume seria, possivelmente, “a expressão sintomática do impasse literário e intelectual em que se encontrava Sartre em 1950”³⁸ (CONTAT, 2009c, p. 1877). Por esses motivos, e ante a ideia de que o romance seria a totalização fictícia de uma temporalização singular, temos que “uma vez que suas próprias experiências pessoais não proporcionavam a base da espécie de totalização representativa exigida pela forma romance, Sartre teria de adotar, afinal, a ‘temporalização singular’ de outra pessoa” (MÉSZÁROS, 2012, p. 39), o que se deu

³⁴ “L’Âge de raison, qui se passe en juin 1938, est achevé en 1941 ; Le Sursis, qui se passe en septembre 1938, est achevé en 1944”.

³⁵ “le projet romanesque est happé par l’histoire, et le romancier, toujours en retard, est lancé dans une course dont [...] l’inachèvement est la loi”.

³⁶ “Aujourd’hui — et depuis 45 — la situation s’est compliquée. [...] Je ne puis exprimer les ambiguïtés de notre époque dans ce roman qui se situerait en 43”.

³⁷ “une conversion pratique”.

³⁸ “sont l’expression symptomatique de l’impasse littéraire et intellectuelle où se trouve Sartre en 1950”.

com a tentativa de escrever a biografia de Gustave Flaubert, levando-o a abandonar *Les chemins de la liberté* e a se voltar definitivamente para o teatro, que, como vimos anteriormente, oferecia-se como um meio mais adequado para o engajamento proposto pelo autor.

Como vimos, os três romances publicados que compõem a trilogia sartriana, apesar de não terem levado a cabo, como imaginava Sartre, certos aspectos de sua teoria literária, apresentam, ainda assim, um marco ético, pelo que quiseram significar em seu momento histórico, e estético, pelo esforço de Sartre em empregar, sob os auspícios do engajamento da literatura, técnicas que pudessem não apenas garantir o valor literário dos romances, mas, também, avalizar o alcance conscientizador que o engajamento procurava estabelecer. *Les chemins de la liberté* é, nesse sentido, o paradigma do engajamento porque, como a teoria em que se embasa, a trilogia tem os seus limites, os seus idealismos — pois precisa de um leitor ideal —, os seus becos sem saída — os caminhos serão sempre caminhos —, mas não deixa de ser a apresentação de uma consciência infeliz ao leitor, que pode reconhecer a similaridade dos seus problemas em *L'âge de raison*, desnortear-se no redemoinho histórico apresentado em *Le sursis* e ver o seu reflexo no espelho crítico de *La mort dans l'âme*, resultando na consciência de que a sua liberdade, substrato de si mesmo, como a de Mathieu, é um meio inescapável a ser assumido, evidenciado pela liberdade que é fim da obra literária.

4.2 Da situação: o absoluto no relativo

Anteriormente, vimos que a liberdade constituinte do ser humano não é algo desconectado de sua situação. O homem, enquanto consciência absolutamente livre, é o que é em determinado tempo e em dado espaço, que constituem a sua facticidade, o que orienta, também, os seres ficcionais, visto que “as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados” (WATT, 2010, p. 22). Como também vimos, o existencialismo concebe a consciência como nada, de modo que “se toda consciência é consciência de alguma coisa, o mundo não pode aparecer senão a consciências rigorosamente situadas e singulares”¹ (CONTAT, 2009a, p. 1892). Ora, se a liberdade se revela por nossos atos, estes se dão num contexto específico, numa época específica, ante coeficientes de adversidade próprios de cada situação. É, aliás, o que tencionaremos ao analisar o tempo e o espaço narrativos da trilogia sartriana, evidenciando o que chamaríamos de “índices de liberdade”, traços formais capazes de sugerir a liberdade: por exemplo, o tempo cronológico linear cujos fatos passados não retornam e a tentativa de apagamento de um narrador absoluto que aboliria (como o fez Mauriac, segundo Sartre) a liberdade que o autor quer personificar nos seus indivíduos ficcionais.

Com isso em mente, se, por um lado, o homem é ontologicamente livre e, conseqüentemente, responsável por sua situação, por outro lado, a sua situação sublinha a liberdade que ele é: como exemplifica Sartre, uma montanha, enquanto parte de nossa situação no mundo, pode ser algo positivo ou negativo, a depender de como nos posicionamos diante dela: será uma imagem bela, se pretendemos fotografá-la, ou um acidente geográfico adverso, caso pretendamos chegar à cidade que se encontra depois dela. Trata-se de lidar com os elementos da realidade: objetiva, para nós, pois pautada num específico “vocabulário da realidade” (BROCH, 2014, p. 24), que nos permite tornar linguístico o mundo real; ou fictícia, para as personagens, com base num projeto, esboçado por nós, que nos guia para determinado futuro. Por isso, evidenciar como foram usados, nos romances, os recursos formais de construção relativos ao “onde” e ao “quando” (o lugar e a época) será um primeiro apontamento conveniente para vermos como a liberdade se inscreve nas narrativas.

¹ “si toute conscience est conscience de quelque chose, le monde ne peut apparaître qu’à des consciences situées rigoureusement et singulières, toutes uniques”.

Evidenciaremos, então, de que maneira a caracterização do tempo e do espaço — que “para muitos propósitos [...] são inseparáveis” (WATT, 2010, p. 27) —, pensados em conjunto como “situação”, incidem, em *Les chemins de la liberté*, sobre a manifestação da liberdade das personagens, ou seja, como a construção espaçotemporal coloca em evidência a liberdade (e os seus caminhos) na trilogia sartriana. Se a literatura engajada é uma literatura da práxis, a considerar a tensa articulação entre o absoluto metafísico, que é o ser humano, e a relatividade da história, tratar desta é imprescindível para pensar sobre aquele: “o homem se define metafisicamente pela liberdade ao mesmo tempo em que a exerce historicamente” (SILVA, 2004, p. 216). Sabemos, seja pela filosofia da existência, seja pelas críticas literárias sartrianas, que o passado não determina os homens: ele existe como em-si, isto é, como algo petrificado, impossível de ser modificado pelo para-si.

Contudo, ainda que, no romance, as personagens não possam mudar o que fizeram, elas podem ressignificá-lo, de maneira que o passado (como o futuro) participa da realidade humana em seu presente enquanto elemento indispensável para que o homem, suspenso entre o que foi e o que será, possa situar-se e escolher-se, sem se esquecer do que foi (e o que foi não traça o seu destino) e projetando-se rumo ao que será (futuro cujo projeto também não se mostra como destino), pois “[o] passado é inesgotável não em si e por si, mas sim em virtude do fato de estar objetivamente vinculado ao futuro que nunca está completado” (MÉSZÁROS, 2012, p. 74). Por essa perspectiva, podemos entender a crítica de Sartre contra escritores como Marcel Proust, William Faulkner, John dos Passos e André Gide — cuja personagem Édouard afirma, em *Les faux-monnayeurs*, que “é como romancista que me atormenta a necessidade de intervir, de operar em seu [da personagem] destino”² (GIDE, 1925, p. 147-148) —, por tentarem “mutilar o tempo”: “uns privaram-no do passado e do futuro, para reduzi-lo à intuição pura do instante; outros [...] fizeram dele uma memória morta e fechada”³ (SARTRE, 1947e, p. 71).

Ora, o passado é significativo, já que o que uma personagem foi pode ser alterado em seu sentido caso ela projete para si uma situação que, de alguma maneira, o ressignifique: se Mathieu não se compromete ao longo de *L'âge de raison*, isso não estabelece para ele um futuro em convergência com o que é e sempre foi, pois, a partir de *Le sursis*, a sua mudança de posição frente à história indica a sua liberdade, dado que

² “C’est en romancier que me tourmente le besoin d’intervenir, d’opérer sur leur destinée.”

³ “ont tenté de mutiler le temps. Les uns l’ont privé de passé et d’avenir pour le réduire à l’intuition pure de l’instant ; d’autres [...] en font une mémoire morte et close”.

o seu passado não o condiciona, pois pode ressignificá-lo, dando-lhe um sentido que diz respeito à sua preparação até realmente engajar-se. Disso se segue que “é necessário suspeitar de determinismos da cronologia [...]. Para Sartre, o passado nada explica. As personagens interessam-no menos pelo que fizeram que pelo que ainda podem fazer”⁴ (DEGUY, 2010, p. 133). É interessante comparar esse posicionamento, presente na trilogia, com o que encontramos em *La nausée*, cuja cena de Roquentin com Anny, sua ex-amante, é relatada, pelo protagonista, no tempo passado, o que faz daquele acontecimento algo organizado segundo uma necessidade, resultando numa estrutura concluída, sem nenhum risco para o historiador.

Nesse sentido, “contar o presente no tempo passado é usar um artifício, criar um mundo estranho e belo, congelado como uma dessas máscaras de carnaval que se tornam assustadoras quando verdadeiros homens vivos a colocam em seus rostos”⁵ (SARTRE, 1947e, p. 19). Contrariamente, quando vemos na trilogia que “os próprios fatos acontecem no presente, eles têm a gratuidade do vivido espontâneo e não a necessidade do já acontecido” (SILVA, 2004, p. 83), evidenciamos a liberdade das personagens, num palco sem ensaio, quanto ao que podem fazer de si, incluindo-se, nisso, toda a carga de angústia que permanece ligada às escolhas que venham a fazer. Por isso, mesmo que os fatos passados sejam inalteráveis, eles podem ser sempre reconstruídos segundo a interpretação exigida pelo projeto que as personagens sublinham para as suas vidas. Diante disso, acreditar-se refém do passado, tomar a si mesmo como subordinado a ele, é assumir uma atitude de má-fé que nega a liberdade que as personagens são, acentuando um determinismo criticado por Sartre (em se tratando da teoria psicanalítica), para quem o passado não condiciona a liberdade — a não ser, é claro, que a personagem assim o escolha.

Ressalte-se, entretanto que a crítica sartriana ao determinismo não deve significar um abandono ou uma reprovação total do passado, pois ele é, também, fundamental para que a consciência se posicione em sua situação e possa projetar-se em direção ao futuro: ora, o passado é algo incontornável, as personagens estão, a todo momento, em contato com ele por meio de suas lembranças, por meio do sentimento de ausência de tudo o que existiu outrora, elementos que alimentam o nosso presente para que, juntamente com a situação em que nos encontramos, possamos, de fato,

⁴ “il faut se méfier des déterminismes de la chronologie [...]. 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”.

⁵ “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”.

constantemente nos reinventar para o futuro, o qual “não inventa nem cria as características do passado, mas as sistematiza no decorrer de sua própria autorrealização” (MÉSZÁROS, 2012, p. 74-75). Ocorre, tão somente, que o passado, pensado como determinação inescapável, contradiz a liberdade, desloca o homem do posto de agente produtor de sua existência. Assim, se a responsabilidade pelo futuro pertence à consciência livre que o escolhe, não se deixando prender pelo passado, Marcelle, em *L'âge de raison*, ao ser questionada por Mathieu, que encontra uma foto antiga no quarto dela, expressa arrependimento pelo que poderia ter sido caso não tivesse feito escolhas que a distanciaram dessa situação diversa em que gostaria de estar.

“Tem saudade dessa época?”

Marcelle respondeu secamente:

“Dessa época, não: tenho saudade da vida que poderia ter tido”⁶. (SARTRE, 2009a, p. 397)

Arrependida pelo futuro que perdeu, Marcelle ainda desconhece (ou prefere ignorar) que ele, diferentemente do passado (que apenas pode ser ressignificado), pode ser mudado: em *Le sursis*, vemos que ela toma consciência exatamente disso quando a vemos com Daniel e com o filho que Mathieu queria abortar, reescrevendo, Marcelle, a sua própria história sem se resumir ao arrependimento opressivo que vivia no primeiro volume da trilogia. Como salienta Lukács, “o passado é absolutamente necessário para explicar geneticamente o presente, o desenvolvimento ulterior do personagem” (LUKÁCS, 2009, p. 203), mas, acrescentaria Sartre, o passado não determina, como uma relação de causalidade com o presente, o que as personagens são e serão. Por isso, contrário aos seus antecessores, o escritor francês aponta para o fato de que os escritores, até então, haviam utilizado o passado para “justificar privilégios”, indicando que “eles não viam, no desenvolvimento das sociedades, senão a ação do passado sobre o presente”⁷ (SARTRE, 1948, p. 236).

Segundo o autor, esse tratamento dado à literatura fez com que, de modo diverso ao que propunha a literatura engajada, os escritores “inclinavam-nos a ver na literatura o reino das considerações intempestivas”⁸ (SARTRE, 1948, p. 237). O perigo disso encontra-se no fato de que, considerada desse modo, “a literatura devia transmitir

⁶ “« Tu le regrettes, ce temps-là ? »

Marcelle dit sèchement :

« Ce temps-là, non : je regrette la vie que j'aurais pu avoir »”.

⁷ “Mais comme il s'agissait de justifier des privilèges, ils n'envisageaient, dans le développement des sociétés, que l'action du passé sur le présent”.

⁸ “ainsi nous inclinait-on doucement à voir dans la littérature le royaume des considérations intempestives”.

verdades atemporais, desta forma distraíndo as massas de seus interesses imediatos” (EAGLETON, 1983, p. 29). Como sabemos pela teoria literária sartriana, esse é o oposto do que o próprio autor tencionou com sua trilogia romanesca e com suas peças, lançando as suas personagens no redemoinho fictício originário da mesma história objetiva em que os seus leitores se encontravam, pois se tratava de evidenciar a historicidade, de assumir o presente, de, enfim, engajar a sociedade na ação conjunta capaz de fazê-la responsável pela constituição de seu projeto coletivo de futuro. Isso não se dá sem o reconhecimento de todos a respeito da liberdade que são, pois o futuro é a consequência da causa presente que é ser livre, ele é projetado a partir das balizas situacionais que o presente oferece. Em *L'âge de raison*, quando Mathieu ouve de Boris que Lola está morta, os seus pensamentos apontam para uma direção diferente do futuro que tinha imaginado para si até então, fato que modifica Mathieu, modifica a sua situação e, consequentemente, modifica o seu futuro:

Depois, os vidros escureceram, o táxi entrou no estreito gargalo da *rue du Bac* e, subitamente, Mathieu se deu conta de que Lola estava morta, de que ia entrar no quarto dela, ver os seus grandes olhos abertos e o corpo branco. “Não vou olhá-la”, decidi. Estava morta. A consciência dela estava aniquilada. Mas não a sua vida. Abandonada pelo animal mole e terno que a habitara durante tanto tempo, essa vida deserta simplesmente parara; flutuava, cheia de gritos sem ecos e de esperanças ineficazes, de brilhos sombrios, de figuras e de perfumes mortos, flutuava à margem do mundo, entre parênteses, inesquecível e definitiva, mais indestrutível do que um mineral, e nada a podia impedir de ter *sido*; acabava de sofrer a sua última metamorfose. O seu futuro congelara-se. “Uma vida, pensou Mathieu, é feita com o futuro, como os corpos são feitos com o vazio”. Baixou a cabeça. Pensava na própria vida. O futuro penetrara-a até o coração, tudo nela estava em suspenso, em *sursis*. Os dias mais antigos da sua infância, o dia em que dissera: “Serei livre”, o dia em que dissera: “Serei grande”, apareciam-lhe, ainda hoje, com o futuro particular, como um pequeno céu pessoal bem redondo em cima deles, e esse futuro era ele, *ele* tal como era agora, cansado e amadurecido, tinham direitos sobre ele, através de todo aquele tempo decorrido, mantinham as suas exigências e ele tinha, frequentemente, remorsos esmagadores, porque o seu presente negligente e cético era o velho futuro dos dias passados. Era ele que tinham esperado vinte anos, era dele, desse homem fatigado, que uma criança dura exigira que ele realizasse as suas esperanças; dependia dele que esses juramentos infantis permanecessem infantis para sempre ou que se tornassem os primeiros sinais de um destino. O seu passado sofria sem cessar os retoques do presente; cada dia destruía um pouco mais esses velhos sonhos de grandeza, e cada dia tinha novo futuro; de espera em espera, de futuro em futuro, a vida de Mathieu deslizava docemente... para quê?⁹ (SARTRE, 2009a, p. 623-624; grifos do autor)

⁹ “Et puis les vitres s’assombrissent, le taxi s’engagea dans l’étroit goulet de la rue du Bac et, subitement, Mathieu réalisa que Lola était morte, qu’il allait entrer dans sa chambre, voir ses yeux grands ouverts et son corps blanc. « Je ne la regarderai pas », décida-t-il. Elle était morte. Sa conscience s’était anéantie. Mais non sa vie. Abandonnée par la bête molle et tendre qui l’avait si longtemps habitée, cette vie déserte s’était simplement arrêtée, elle flottait, pleine de cris sans échos et d’espoirs inefficaces, d’éclats sombres, de figures et d’odeurs surannées, elle flottait en marge du monde, entre parenthèses, inoubliable et définitive, plus indestructible qu’un minéral, et rien ne pouvait l’empêcher d’avoir été, elle venait de subir son ultime métamorphose : son avenir s’était figé. « Une vie, pensava

Ocorre, contudo, que Lola não está morta, mas apenas desacordada: quando Mathieu descobre que se tratava de um engano de Boris, mais uma vez aquele ressignifica o seu presente com base na abertura de outros futuros possíveis, mas antes vedados, dado que o modo pelo qual a sua situação era percebida sofreu uma grande alteração. Algo similar é apresentado em *La mort dans l'âme*, quando, no campo, com os seus companheiros do exército, Mathieu fica sabendo do “armistício”:

Mathieu se deixou contagiar por esse riso desagradável, foi um momento atroz: tinham-no deitado, tremendo de febre, em lençóis gelados; depois, a sua eternidade de estátua partiu-se, em explosões de riso. Riam, recusavam as obrigações de grandeza em nome da canalha, não faz mal, desde que haja saúde, o beber e o comer, chateio metade do mundo e não me importo com a outra metade, recusavam as consolações da grandeza por austera lucidez, recusavam, mesmo, o direito de sofrer; *trágicos*: não, *históricos*: nem isso, somos uns cretinos, não valemos uma lágrima; *predestinados*: também não, o mundo é um acaso. Riam, esbarravam nos muros do Absurdo e do Destino, que os recambiavam; riam para se punir, para se purificar, para se vingar: desumanos, demasiado humanos, para além e para aquém do desespero: homens. Um momento ainda, as bocas abriram para a imensidão a reprovação de suas pestes negras; Nippert continuava roncando, a sua boca aberta era, também, uma afronta. Depois o riso tornou-se pesado, arrastou-se, parou depois de algumas sacudidelas: a cerimônia estava terminada, o armistício, consagrado; estavam oficialmente *após*. O tempo passava calmamente, tisana aquecida pelo sol: era necessário recomeçar a viver¹⁰. (SARTRE, 2009c, p. 1204-1205; grifos do autor)

A história do “armistício”, entretanto, era apenas brincadeira de um dos soldados. Ao saber que, na realidade, a guerra continuava, Mathieu volta a projetar um futuro diferente daquele imaginado a partir da ideia de que a guerra chegara ao fim:

Mathieu, c'est fait avec de l'avenir comme les corps sont faits avec du vide. » Il baissa la tête : il pensait à sa propre vie. L'avenir l'avait pénétrée jusqu'au cœur, tout y était en instance, en sursis. Les jours les plus anciens de son enfance, le jour où il avait dit : « Je serai libre », le jour où il avait dit : « Je serai grand », lui apparaissaient, encore aujourd'hui, avec leur avenir particulier, comme un petit ciel personnel tout rond au-dessus d'eux, et cet avenir, c'était lui, lui tel qu'il était à présent, las et mûrissant, ils avaient des droits sur lui, à travers tout ce temps écoulé, ils maintenaient leurs exigences et il avait souvent des remords écrasants, parce que son présent nonchalant et blasé, c'était le vieil avenir de ces jours passés. C'était lui qu'ils avaient attendu vingt-ans, c'était de lui, de cet homme fatigué, qu'un enfant dur avait exigé qu'il réalisât ses espoirs ; il dépendait de lui que ces serments enfantins demeurassent enfantins pour toujours ou qu'ils devinssent les premières annonces d'un destin. Son passé ne cessait de subir les retouches du présent ; chaque jour décevait davantage ces vieux rêves de grandeur, et chaque jour avait un nouvel avenir ; d'attente en attente, d'avenir en avenir, la vie de Mathieu glissait doucement... vers quoi ? ».

¹⁰ “Mathieu se lascia ganhar par ce rire désagréable, il y eut un moment atroce : on l'avait jeté, tremblant de fièvre, dans des draps glacés ; puis son éternité de statue se cassa, vola en éclats de rire. Ils riaient, ils refusaient les obligations de la grandeur au nom de la canaille, faut pas s'en faire pourvu qu'on ait la santé, le boire et le manger, j'emmerde la moitié du monde et je chie sur l'autre moitié, ils refusaient les consolations de la grandeur par austère lucidité, ils se refusaient même le droit de souffrir ; tragiques : même pas, historiques : même pas, nous sommes des cabotins, nous ne valons pas une larme ; prédestinés : même pas, le monde est un hasard. Ils riaient, ils se cognaient aux murs de l'Absurde et du Destin qui se les renvoyaient ; ils riaient pour se punir, pour se purifier, pour se venger : inhumains, trop humains, au-delà et en deçà du désespoir : des hommes. Un moment encore les bouches ouvrirent vers l'azur le reproche de leurs plaies noires ; Nippert ronflait toujours, sa bouche bée, elle aussi, était un grief. Puis le rire s'alourdit, se traîna, s'arrêta après quelques secousses : la cérémonie était terminée, l'armistice consacré ; ils étaient officiellement après. Le temps coulait doucement, tisane atténuée par le soleil : il fallait se remettre à vivre”.

Pinette compreendeu.

— Era brincadeira?

— Um pouco!, disse Guiccioli. Foi Lubéron que veio nos chatear; queria novidades, as demos.

— Então, disse Pinette com vivacidade, não há armistício?

— Nem armistício, nem coisa nenhuma!”

Mathieu olhou para Pinette pelo canto do olho:

“Que diferença faz?

— Isso muda tudo, disse Pinette. Verás! Verás o que isso muda”¹¹. (SARTRE, 2009c, p. 1215)

Com o falso armistício, Mathieu parecia compreender que algo poderia e deveria ser feito, embora não tivesse sido realizado. Quando descobre a mentira, nota que ainda tem a chance de fazer o que ainda não foi colocado em prática. Essa brincadeira desencadeia no protagonista o pensamento necessário que, posteriormente, irá ajudá-lo a assumir a sua historicidade e se engajar na ação. Note-se, portanto, que, diante do tratamento do tempo dado por Faulkner ou por Proust, a partir do qual o homem está firmemente atado ao passado, Sartre entende, ao contrário, que o homem está plenamente aberto ao porvir: “Proust e Faulkner simplesmente decapitaram-no [o tempo], subtraíram-lhe o futuro, ou seja, a dimensão dos atos e da liberdade”¹² (SARTRE, 1947e, p. 71).

Apesar de admirar a arte de Faulkner, entendendo que, antes de serem “exercícios gratuitos de virtuosidade”, as suas “bizarrices da técnica” apresentam-se como uma visão de mundo — visto que “uma técnica romanesca sempre conduz à metafísica do autor”¹³ (SARTRE, 1947e, p. 66), ou seja, a maneira como o escritor trata tecnicamente os seus temas narrativos permitem-nos apreender a sua visão de mundo e o próprio mundo que deseja representar literariamente —, Sartre reprova a sua metafísica porque o caráter de suas personagens é forjado em situações nas quais impera um fatalismo que traça a inevitabilidade de seus destinos. Nesse mundo restrito, para as personagens, o leitor estaria diante de uma realidade cuja esperança de transformações

¹¹ “*Pinette s’illumina.*

« *C’était de la colle ?*

— *Un peu ! dit Guiccioli. Il y a Lubéron qui est venu nous faire chier : il voulait des nouvelles, on lui en a donné.*

— *Alors, dit Pinette avec entrain, pas d’armistice ?*

— *Pas plus d’armistice que de beurre aux fesses. »*

Mathieu regarda Pinette du coin de l’œil :

« *Qu’est-ce que ça change ?*

— *Ça change tout, dit Pinette. Tu verras ! Tu verras ce que ça change »*”.

¹² “*Proust et Faulkner l’ont simplement décapité, ils lui ont ôté son avenir, c’est-à-dire la dimension des actes et de la liberté*”.

¹³ “*une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier*”.

estaria perigosamente reduzida, e, se nem as personagens são capazes de mudar o que são, o leitor, segundo a expectativa da literatura engajada, não seria provocado a romper com essa posição limitadora e determinista do mundo, posto que “a natureza da consciência implica [...] que ela se lance para frente de si mesma no futuro; não se pode compreender o que ela é senão pelo que ela será”¹⁴ (SARTRE, 1947e, p. 73).

O que Sartre tenciona, portanto, é que as personagens, diante de suas situações singulares, a lidarem com o peso do contexto sócio-histórico, percebam, com o tempo necessário, que são agentes para os quais os infortúnios, passados e presentes, são um elemento a mais de seu horizonte, mas nunca uma barreira insuperável. Nesse sentido, evidencia-se o fato de 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” (SILVA, 2004, p. 23; grifo do autor). As ações das personagens, nesse âmbito, não podem ser vistas pelo leitor como ineficazes, mas como lances numa partida de xadrez, os quais exigem um comprometimento lúcido para que não levem as personagens a xeques indesejados. Em suma, antes de serem vítimas, as personagens sartrianas seguem o caminho da conscientização de que são livres, cuja liberdade deve ser responsável para que, ao responderem às demandas de suas existências, não se tornem carrascos de si mesmas e das outras personagens.

Daniel, nesse sentido, emprega a sua liberdade de maneira sádica, estabelecendo consequências negativas para os seus amigos. A sua característica é a de não medir os efeitos de suas ações, de não entendê-las como afirmadoras de um mundo regido por valores malquistos para os outros. Tenha-se em mente, por exemplo, a sua atitude de se casar com Marcelle, em *Le sursis*, mesmo sabendo que ela se relacionava com Mathieu, em *L'âge de raison*. A crítica sartriana a Faulkner desdobra-se, como se vê, não apenas na problematização de aspectos estéticos da construção das personagens e da temporalidade da obra romanesca, mas, também, na perspectiva ética que as obras fazem emergir na realidade leitora: se a literatura pode interpretar a existência humana, escrever deve ser a busca pela valorização dos elementos que nos conscientizem sobre a raiz de tudo o que somos, a saber, a liberdade. Daí que “o elemento temporal em ficção é da maior importância, e que em grande parte determina [...] modo como usa a linguagem para expressar o seu senso do processo e do significado de viver”

¹⁴ “la nature de la conscience implique [...] qu'elle se jette en avant d'elle-même dans le futur ; on ne peut comprendre ce qu'elle est que par ce qu'elle sera”.

(MENDILOW, 1972, p. 263). O futuro, então, requer personagens livres para buscá-lo, e será mais aberto e possível quanto mais estiver presente a nossa liberdade para concebê-lo. Em *L'âge de raison*, na cena em que Boris conversa com Lola sobre Mathieu, a confusão que ele faz é a mesma que a do protagonista:

“Você me faz rir, disse Lola secamente. É sempre a sua maneira de colocar Delarue, por princípio, acima dos outros. Pois você sabe, entre nós, pergunto quem é mais livre, ele ou eu, ele está bem instalado, tem ordenado fixo, uma aposentadoria garantida, vive como um pequeno funcionário. E, ainda por cima, existe essa ligação de que me falou, essa mulher que não sai jamais, está completo, como liberdade não há melhor. Eu só tenho os meus trapos, vivo no hotel, sozinha, sequer sei se serei contratada no verão.

— Não é a mesma coisa”, repetiu Boris.

Ele estava irritado. Lola pouco se importava com a liberdade. Entusiasmara-se nessa noite porque queria vencer Mathieu em seu próprio terreno.

“Ah! Eu te mataria quando fica assim. Então? Por que não é a mesma coisa?

— Você é livre sem querer, explicou Boris, eis tudo. Enquanto que, com Mathieu, é racional.

Não consigo compreender, disse Lola sacudindo a cabeça.

— Bem, o seu apartamento, ele não dá a mínima; vive lá como viveria em outro lugar, e tenho a ideia de que ele também não se importa com a mulher. Fica com ela porque precisa dormir com alguém. A sua liberdade não se vê, está dentro dele”¹⁵. (SARTRE, 2009a, p. 423)

Vê-se que Boris entende por “liberdade” um pleno descompromisso em relação às coisas e às pessoas, mas, pelo contrário, ser livre é, para Sartre, comprometer-se. Nesse sentido, para Mathieu, evitar o filho que Marcelle espera é fugir das responsabilidades, pois tê-la como alguém para se deitar de vez em quando não é assumir-se livre, mas fugir de um engajamento profundo com a própria existência. O futuro de Mathieu, por isso, é infrutífero porque ele se recusa a estabelecer um projeto que dê conta de assumir o que ele não pode deixar de ser: livre. Sem ligações sérias, sem comprometimentos reais, quanto mais Mathieu abre mão de usar a sua liberdade, mais, paradoxalmente, ele sente a pressão de exercê-la.

¹⁵ “« Tu me fais rire, dit Lola d'un ton sec. C'est toujours ta manière de mettre Delarue par principe au-dessus des autres. Parce que tu sais, entre nous, je me demande bien lequel et le plus libre de lui ou de moi il est dans ses meubles, il a un traitement fixe, une retraite assurée, il vit comme un petit fonctionnaire. Et par-dessus le marché, il y a ce collage dont tu m'as parlé, cette bonne femme qui ne sort jamais, c'est complet, comme liberté on ne fait pas mieux. Moi, je n'ai que ma guenille, je suis seule, je vis à l'hôtel, je ne sais même pas si j'aurai un engagement pour l'été.

— Ça n'est pas pareil », répéta Boris.

Il était agacé. Lola se foutait pas mal de la liberté. Elle s'emballait là-dessus ce soir parce qu'elle voulait battre Mathieu sur son propre terrain.

« Oh ! je te tuerais, ma petite gueule, quand tu es comme ça. Quoi ? Qu'est-ce qui n'est pas pareil ?

— Toi, tu es libre sans le vouloir, expliqua-t-il, ça se trouve comme ça, voilà tout. Tandis que Mathieu, c'est raisonné.

Je ne comprends toujours pas, dit Lola en secouant la tête.

— Eh bien, son appartement, il s'en fout ; il vit là comme il vivrait ailleurs et j'ai idée qu'il se fout aussi de sa bonne femme. Il reste avec elle parce qu'il faut bien coucher avec quelqu'un. Sa liberté ne se voit pas, elle est en dedans »”.

Como registra Sartre (1947e, p. 74), “o homem não é a soma do que ele tem, mas a totalidade do que ele ainda não tem, do que ele poderá ter”¹⁶, e Mathieu, diante de sua condição autoimposta de se dizer livre sem exercer a sua liberdade, tem diante de si um futuro que, desconectado de sua liberdade, é, na verdade, um futuro vazio, posto que ele não aceita se dar a autonomia necessária para traçar, para si, um projeto: o seu modo de ação é a inação, e o seu futuro, um presente perpétuo. Ao longo de *Les chemins de la liberté*, contudo, ele e outras personagens terão, enfim, consciência de que podem negar as determinações ilusórias da realidade presente e se colocarem como possibilidade constante de transcendê-la, o que está em consonância com Mikhail Bakhtin, para quem “[o] romance tem uma problemática nova e específica; seus traços distintivos são a reinterpretção e a reavaliação permanentes. O centro da dinâmica da percepção e da justificativa do passado é transferido para o futuro” (BAKHTIN, 1988, p. 420).

O futuro, pois, é o tempo que orienta a consciência. Em *L'âge de raison*, Mathieu é incitado a conseguir dinheiro para a realização do aborto de Marcelle porque sabe o que esperar caso o seu filho nasça, assim como as personagens de *Le sursis*, cujo futuro provável é a guerra (e a guerra para *aquela* geração, não para a próxima), são coagidas a repensar o seu papel histórico, e as personagens de *La mort dans l'âme*, constrangidas pelas implicações práticas que a própria guerra acarreta em suas vidas. Isso é indicativo, para Sartre, da importância que o futuro exerce na vida das personagens, guiadas por suas possibilidades, pelas pressões que as fazem reconsiderar o seu passado e o seu presente à luz de um amanhã imaginado que, quando se estabelecer, já terá extinguido a possibilidade de evitá-lo, visto que “o romance exige uma duração contínua, um tornar-se, a presença manifesta da irreversibilidade do tempo”¹⁷ (SARTRE, 1947e, p. 109).

As personagens da trilogia, portanto, terão de se defrontar com a proximidade da guerra, em *Le sursis*, quando, então, passarão a se projetar no futuro, observando o presente a partir dessa camada de porvir colocada sobre o agora: “eles passarão com os seus tanques através de nossos campos, eles *atirarão* em nossos homens”¹⁸ (SARTRE, 2009b, p. 763; grifo nosso). Essa proximidade da guerra muda, aos poucos, a consciência que as personagens têm de si mesmas, pois são levadas a se perceberem numa situação indesejada. Esse incômodo é um índice de liberdade importante porque,

¹⁶ “L'homme n'est point la somme de ce qu'il a, mais la totalité de ce qu'il n'a pas encore, de ce qu'il pourrait avoir”.

¹⁷ “le roman exige une durée continue, un devenir, la présence manifeste de l'irréversibilité du temps”.

¹⁸ “Ils viendront, ils feront passer leurs tanks à travers nos champs, ils tireront sur nos hommes.”

quando inferido pelo que o presente apresenta, faz com que seja possível mudar as condições atuais, a angulação de uma flecha no momento do disparo. O que as personagens percebem, ao longo da trilogia, é a importância de se perceberem situadas, de se verem livres diante das adversidades de seu momento, de terem de lidar com a angústia de escolherem o que farão de si mesmas e do mundo: “sem o seu futuro, uma sociedade não passa de um amontoado de material, mas o seu futuro não é nada mais que o projeto de si mesma que realizam os milhões de homens que a compõem, para além do estado de coisas presente”¹⁹ (SARTRE, 1948, p. 27).

Ignorar esse fato constituinte da existência humana é deixá-la à deriva na história, até atingir um ponto em que o naufrágio é provável — mas não inevitável, pois o futuro, em aberto, garante, sempre, a possibilidade de ser alterado em favor do horizonte que se almeja. Com a guerra estabelecida em *La mort dans l'âme*, e apesar da morte na alma, os soldados capturados e a população como um todo devem assumir a sua parte na constituição do futuro, ainda que seja provável a reconfiguração de uma situação cujo fundo ainda não foi alcançado. Nas linhas finais do terceiro romance da trilogia, após a tentativa fracassada de fuga do tipógrafo, morto ao tentar saltar do vagão de prisioneiros em que estava com Brunet, a questão parece inexorável:

Atrás de suas costas, sobre o talude, há o corpo, desossado; Brunet sabe que se afasta dele a cada segundo, ele queria senti-lo, não pode: tudo estagna. Sobre o morto e do vagão inerte, a noite passa, único vivente. Amanhã, a aurora cobri-los-á com o mesmo orvalho, a carne morta e o aço enferrujado soltarão o mesmo suor. Amanhã virão os pássaros negros²⁰. (SARTRE, 2009c, p. 1457)

Mas apenas parece, pois os pássaros negros metaforizam o sombrio que há no futuro, o amanhã, com a sua carga angustiante devido às suas exigências feitas para todos, a saber, comprometerem-se, responsabilizarem-se, serem o que sempre foram mas preferiam ignorar: livres. Apesar da pressão da liberdade, lidar com ela seria, ainda assim, menos pior do que simplesmente ignorar as consequências e deixar que a história tomasse rumos ainda mais sórdidos. Por isso, a trilogia sartriana se apresenta de acordo com a ideia de que “nenhuma arte saberia ser verdadeiramente a nossa se não desse ao evento o seu frescor brutal, a sua ambiguidade, a sua imprevisibilidade, ao tempo o seu

¹⁹ “Sans son avenir, une société n'est qu'un amas de matériel, mais son avenir n'est rien que le projet de soi-même que font, par delà l'état de choses présent, les millions d'hommes qui la composent”.

²⁰ “Derrière son dos, sur le talus, il y a le corps, désossé ; Brunet sait qu'on s'en 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”.

curso, ao mundo a sua opacidade ameaçadora e suntuosa, ao homem a sua longa paciência”²¹ (SARTRE, 1948, p. 254).

Ante situações-limite, como a guerra, “um futuro barrado ainda é um futuro”²² (SARTRE, 1947e, p. 74-75), de modo que excluí-lo do campo de possibilidades do homem é petrificá-lo num destino típico das tragédias gregas, que rejeitam toda e qualquer tentativa de ação livre — como Édipo bem o sabe. O romance sartriano evita, por conseguinte, pensar no trágico como um destino cego, pois a sua tragédia (se pudermos chamá-la assim) estabelece-se por causa de um futuro, na verdade, aberto e pensável, resultante da liberdade de personagens a imaginarem resultados que serão as conclusões “lógicas” do que fazem (ou deixam de fazer) no presente. Para Sartre, contudo, o futuro é o momento temporal da possibilidade, da autoria (em tensão inevitável) da própria história humana — “desde os primeiros esgares da barbárie até os trejeitos do sobrerrefinamento e da mórbida idealidade”, como diria Nietzsche (2004, p. 84) —, e, por isso, deve ser mantido em cogitação constante pelos projetos feitos no presente, o qual “deixa de ser aquele instante de passagem fugaz, como se a sua característica mais marcante fosse tornar-se passado; ele se apresenta antes como a ocasião da inquietude e da perplexidade” (SILVA, 2004, p. 22).

Como já dissemos, a intenção sartriana de mostrar os caminhos da liberdade se coaduna com a afirmação da importância de nos engajarmos no presente, de enfrentar a realidade no que ela impõe de problemático e de emergencial, “na zona do contato direto com essa atualidade inacabada” (BAKHTIN, 1988, p. 427), como farão as personagens da trilogia, pois agir no presente é comprometer-se com o futuro, é lidar, ao mesmo tempo, com o que já somos e com o que ainda não somos. A hesitação de Mathieu se dá pela manutenção de uma liberdade ilusória, uma liberdade que rejeita abrir mão de um presente que ainda não é livre, e que, por ele ou sem ele, sofrerá mudanças, posto que Mathieu está situado, e a sua situação depende da liberdade dos outros e da liberdade de si mesmo. Isso porque há um denominador comum a todos a ser considerado, qual seja, a historicidade, de modo que a pureza da liberdade do filósofo-protagonista é impossível, assim como é inviável a gratuidade sádica da liberdade de Daniel. Presente, passado e futuro devem, portanto, ser considerados ao mesmo tempo: a personagem deve viver em seu presente, considerando o passado que

²¹ “*aucun art ne saurait être vraiment nôtre s’il ne rendait à l’événement sa brutale fraîcheur, son ambiguïté, son imprévisibilité, au temps son cours, au monde son opacité menaçante et somptueuse, à l’homme sa longue patience*”.

²² “*un avenir barré, c’est encore un avenir*”.

viveu e projetando-se para o futuro que viverá a partir de um projeto livremente estabelecido.

Assim sendo, a representação literária engajada precisaria assumir a ideia de que “a apreensão do tempo não supõe uma escolha entre unidade e multiplicidade, mas exige que essa dicotomia seja repensada exatamente para que a totalidade possa ser apreendida como unidade múltipla e multiplicidade una” (SILVA, 2004, p. 125), o que Sartre tenciona resolver com a apresentação do presente das personagens sem que isso desconsidere o fato de que fazem parte de um encadeamento temporal no qual, ao mesmo tempo, petrificam um passado consumado e se voltam para o futuro, conscientes disso (a partir da historicidade em que se embrenham em *Le sursis*) ou não. A trilogia sartriana, desse modo, assume a responsabilidade de afirmar a historicidade e fazê-la um de seus temas, colocando o contexto histórico em primeiro plano, a contemporaneidade da produção e da recepção da obra literária, sem desconsiderar nem o passado, nem o futuro, a fim de levantar questões, às personagens e aos leitores, sobre a liberdade da consciência, a moralidade das condutas humanas e as relações políticas e suas implicações sociais.

Ao entender que a narrativa romanesca ocorre no presente, como a vida do leitor, Sartre considera que “no romance os dados não estão lançados, pois o homem romanesco é livre. Ele se faz sob os nossos olhos; a nossa impaciência, a nossa ignorância, a nossa expectativa são as mesmas que as do herói”²³ (SARTRE, 1947e, p. 15-16). Por isso, é importante situá-lo na mesma situação de quem o acompanha com a leitura, estabelecendo, com ele, uma cumplicidade frutífera para a possibilidade de uma práxis literária. Na trilogia, isso se verifica formalmente com o uso dos recursos verbais. Ao longo de *L'âge de raison*, de *Le sursis* e da primeira parte de *La mort dans l'âme*, a história se passa no presente, embora seja empregado o tempo verbal passado, para a constituição de um recuo estético — que, em francês, se dá pelo *passé composé*, pelo *passé simple* e pelo *imparfait* —, sendo apenas na segunda parte do terceiro volume que a narrativa assume o tempo verbal presente, mudança significativa que ocorre na construção narrativa a partir do momento em que Mathieu, reconhecendo que uma liberdade pura é não liberdade, engaja-se, finalmente, numa ação capaz de traçar o seu futuro, no fim da segunda parte de *La mort dans l'âme*, quando enfrenta o exército alemão numa situação de vida ou morte.

²³ “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”.

Embora não encontremos mais a personagem até o fim do romance, é a sua atitude finalmente engajada que parece desencadear o uso do tempo presente na segunda parte do livro: antes, as personagens agiam, pensavam, falavam, mas, a partir de então, agem, pensam, falam. Vemos, nessa mudança, um importante aspecto da forma romanesca a sugerir que a liberdade só é relevante, de fato, quando passamos a engajá-la *no presente* em nome de um futuro, diferentemente do que ocorria até então, quando as personagens remetiam a sua liberdade mais para o passado do que para o futuro. Ora, a liberdade é no presente, pois o passado (representado pelo tempo verbal) não permite mais que a liberdade se imiscua em seus fatos, mas apenas em seus significados: assim, Mathieu descobre que é realmente livre quando olha para o presente e, diante dos fatos, assume-os, agindo conscientemente quanto às consequências, assumindo-as também. O passado, a partir da segunda parte do terceiro livro, não mais constrange as personagens com o seu aspecto de acabamento, pois as coloca em contato com o seu agora.

O uso dos tempos verbais é imprescindível, aqui, para tomarmos consciência da modificação pela qual passam as personagens ao longo das narrativas, mesmo porque, como explica Sartre (1947e, p. 109), “a realidade da frase é o verbo, é o ato, com o seu caráter transitivo, com a sua transcendência”²⁴, e a ruptura com o passado se dá, então, com a necessidade de precisar a situação no presente, ante a sua constante continuidade para o futuro. Se o tempo verbal passado sugere que os dados estão lançados e o tempo futuro indica que eles já repousam na superfície do amanhã, o tempo presente admite que os dados da existência humana livre ainda não estão lançados, de modo que “[é] a extensão absolutamente indefinida das possibilidades que expõe o sujeito aos riscos de um mundo imprevisível, em que os contornos das coisas não podem ser antecipados” (SILVA, 2004, p. 84), o que garante a emulação da liberdade das personagens.

Do que acompanhamos até aqui, pode-se perceber que a consideração do passado e do futuro, a partir do presente, evidencia o que Sartre chamou de “romance de situação”, no qual encontramos a caracterização particular do meio em que as personagens agem. Isso converge para a ideia do engajamento literário porque a situação dos romances pretende remeter à situação dos leitores, unidos, nesse sentido, por um mesmo horizonte histórico, o que auxilia no reconhecimento e na familiarização das narrativas, haja vista que “o engajamento é a atitude do indivíduo que toma consciência de sua responsabilidade total em face de sua situação histórica e social, e

²⁴ “la réalité de la phrase, c’est le verbe, c’est l’acte, avec son caractère transitif, avec sa transcendence”.

decide agir para modificá-la ou denunciá-la”²⁵ (CABESTAN, 2001, p. 19). Isso significa que o romance engajado sartriano não trata, necessariamente, de fazer com que os seus leitores se engajem, mas, sim, que percebam e assumam o engajamento que já são enquanto existências lançadas no mundo. Ressalte-se, ademais, que a nossa situação inscreve a liberdade que somos e apresenta as opções que temos para enfrentá-la, opções que possuem um valor implícito que é afirmado no momento em que elegemos agir de determinada maneira.

Esse valor, em primeiro lugar, afirma a nossa própria liberdade, mesmo que escolhamos nos manter passivos ante a situação em que estamos. Mathieu nega a liberdade que é, negando, com isso, a sua responsabilidade por sua situação. Daniel, por sua vez, age sem pensar nas consequências de suas ações. De um modo ou de outro, as personagens da trilogia não se engajam em sua situação, pois ignoram algum aspecto desse circuito que liga a liberdade, a situação e a responsabilidade: cada um ignora, a seu modo, o projeto que assume para o seu futuro, tratando com má-fé a facticidade de sua situação, o seu passado, o seu presente, o seu futuro, os seus próximos, o seu meio social. Com o romance de situação, pautado na historicidade, Sartre tencionava tratar do absoluto metafísico que é a liberdade humana em meio ao que existe de relativo, ou seja, a história: Mathieu vive diante da dificuldade de lidar com a liberdade que é em face da relatividade histórica, a qual lhe exige que a confronte em suas contradições. Ao leitor, esse desafio também se coloca, pois o romance engajado cogita a possibilidade de lhe revelar esse absoluto — lembremos que o fim da literatura, para Sartre, é a liberdade — apresentando-o na historicidade.

Por esse viés, o autor francês critica os seus contemporâneos e antecessores por não considerarem com a devida seriedade a concretude histórica da situação em que existem, livres: “a literatura ‘retrospectiva’ traduz em seus autores uma tomada de posição de sobrevoo em relação ao conjunto da sociedade [...]. Esse salto no eterno é o efeito do divórcio [...] entre o escritor e o seu público”²⁶ (SARTRE, 1948, p. 256-257). Ao fomentar a retomada dessa ligação entre o escritor e o seu leitor, o romance de situação quer se posicionar para além de uma construção semântica, pois é, se não a representação crítica da realidade sócio-histórica, a sua imagem distanciada, que coloca a sociedade em perspectiva para que ela tome consciência de si mesma. Nesse sentido,

²⁵ “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”.

²⁶ “la littérature « retrospective » traduit chez ses auteurs une prise de position en survol par rapport à l’ensemble de la société [...]. Ce saut dans l’éternel est l’effet direct du divorce [...] entre l’écrivain et son public”.

uma das mais evidentes formas de construir uma representação histórica que mantenha a narrativa inserida em sua situação de produção e de recepção é o uso de elementos da história objetiva.

Como a trilogia sartriana se passa antes e durante a Segunda Guerra Mundial, encontramos, nos três romances, fatos e personagens que dizem respeito aos trâmites de sua aproximação, em *L'âge de raison* e *Le sursis*, e de seu estabelecimento, em *La mort dans l'âme*. Na cena final de *Le sursis*, por exemplo, lemos o comentário de Édouard Daladier, representante do governo francês enviado para as tratativas do acordo de Munique. De volta à França, após a assinatura desse acordo, Daladier comenta, ao sair do avião e se deparar com uma multidão que o aguarda como um herói: “Imbecis”²⁷ (SARTRE, 2009b, p. 1133). Como dão conta as notas históricas de personalidades próximas a Daladier, tal comentário realmente ocorreu, e exprimia a sua perplexidade pela ignorância da multidão em festa, a qual não sabia o que a esperava. Além de Daladier, outras personalidades políticas reais são empregadas na narrativa, inclusive Adolf Hitler, que faz um discurso, transmitido pelo rádio, sobre o acordo de Munique.

Some-se à adição de pessoas reais nos romances sartrianos a inclusão de diversas manchetes reais de jornais da época — extraídas de periódicos como *Excelsior*, *L'Humanité*, *L'Information*, *Morning Post*, *Paris-Soir*, *Revue des deux Mondes* e *The New York Times* —, como vemos, por exemplo, nas seguinte passagem de *L'âge de raison*:

Mathieu deu o dinheiro e se foi. *Excelsior*, isso não era um jornal ofensivo, era papel gorduroso, triste e aveludado como tapioca. Não chegava a encolerizar, tirava, simplesmente, o gosto de viver durante a leitura. Mathieu leu: “Bombardeio aéreo de Valência” e ergueu a cabeça, vagamente irritado. A rue Réaumur era de cobre sujo. Duas horas, o momento do dia em que o calor era o mais sinistro, ela se torcia e crepitava no meio da rua como uma faísca elétrica. “Quarenta aviões sobrevoam durante uma hora o centro da cidade e liberam cento e cinquenta bombas. Ignora-se, ainda, o número exato de mortos e feridos”. Ele viu, pelo canto do olho, sob o título, um terrível pequeno texto apertado, em itálico, que tinha o ar linguarudo e documentado: “De nosso enviado especial”, citavam-se cifras. Mathieu virou a página, não tinha vontade de saber mais. Um discurso de M. Flandin em Bar-le-Duc. A França ao abrigo atrás da linha Maginot... Stokovsky nos declara: “Nunca me casarei com Greta Garbo.” Novas informações sobre o caso Weidmann. A visita do rei da Inglaterra: quando Paris espera o seu Príncipe Encantado. Todos os franceses...²⁸ (SARTRE, 2009a, p. 512-513)

²⁷ “Les cons”.

²⁸ “Mathieu donna ses dix sous et s'en fut. *Excelsior*, ça n'était pas un journal offensant, c'était du papier gras, triste et velouté comme du tapioca. Il n'arrivait pas à vous mettre en colère, il vous ôtait simplement le goût de vivre pendant qu'on le lisait. Mathieu lut : « Bombardement aérien de Valence » et il releva la tête, vaguement irrité : la rue Réaumur était en cuivre noirci. Deux heures, le moment de la journée où la chaleur était le plus sinistre, elle se tordait et crépitait au milieu de la chaussée comme une longue étincelle électrique. « Quarante avions tournent pendant une heure au-dessus du centre de la ville et lâchent cent cinquante bombes. On ignore encore le nombre

Em *Le sursis*, as personagens também leem notícias que situam o romance num tempo histórico específico:

Maurice pegou o jornal. Leu: “O primeiro-ministro Chamberlain enviou ao chanceler Hitler uma carta à qual, como se acredita nos meios britânicos, este último responderá. A reunião com o senhor Hitler, que deveria ter ocorrido nesta manhã, foi, consequentemente, adiada para uma hora ulterior.”²⁹ (SARTRE, 2009b, p. 736)

Milan lhe mostrou o jornal sem responder: “Segundo um telegrama [...] datado de quinta-feira, as populações alemãs das regiões dos Sudetos teriam assumido o controle da ordem até a fronteira linguística.”³⁰ (SARTRE, 2009b, p. 737)

Também em *La mort dans l'âme* encontramos o mesmo fenômeno. A cena transcrita abaixo revela não apenas algumas notícias extraídas de uma edição real do jornal *The New York Times*, do dia 15 de junho de 1940 (CONTAT, 2009c, p. 2043), mas, também, uma crítica à alienação política dos estadunidenses sobre a guerra na Europa — alienação que a França já havia começado a superar em *Le sursis*, enquanto que os Estados Unidos, representados pelos três negros próximos a Gomez, dentro de um ônibus, ainda estavam na mesma situação de alheamento em que estava o país europeu antes de a guerra se abater nesse continente —:

Na última fileira de bancos, um homem abriu um jornal. Gomez leu por cima de seu ombro: “Toscanini aclamado no Rio, onde se apresenta pela primeira vez depois de cinquenta e quatro anos”. E mais embaixo: “Estreia em Nova Iorque: Ray Milland e Loretta Young no *Le dogeur se marie*”. Aqui e ali, outros jornais abriam as suas asas: La Guardia recebe o governador do Delaware; Loretta Young; incêndio em Illinois; Ray Milland; meu marido me amou no dia em que usei o desodorante Pitts; compre Chrysargyl, o laxante das luas de mel; um homem de pijama sorria para a sua jovem esposa; La Guardia sorria para o governador do Delaware; “Sem doces para as crianças”, declara Buddy Smith. Eles liam; as largas páginas brancas e negras lhes falavam de si mesmos, de suas preocupações, de seus prazeres; sabiam quem era Buddy Smith e Gomez não o sabia; voltavam-se para o chão, para as costas do motorista, as grandes letras do título: “Tomada de Paris”, ou, ainda, “Montmartre em chamas”. Liam e os jornais gritavam entre as suas mãos, sem que os ouvissem. Gomez se sentiu velho e cansado. Paris estava distante; ele estava só, a se preocupar, em meio a cento e

exact de morts et de blessés. » Il vit du coin de l'œil, sous le titre, un terrible petit texte serré, en italique, qui avait l'air bavard et documenté : « De notre envoyé spécial », on donnait des chiffres. Mathieu tourna la page, il n'avait pas envie d'en savoir plus long. Un discours de M. Flandin à Bar-le-Duc. La France tapie derrière la ligne Maginot... Stokovsky nous déclare : « Je n'épouserai jamais Greta Garbo. » Du nouveau sur l'affaire Weidmann. La visite du roi d'Angleterre : quand Paris attend son Prince Charmants. Tous les Français...”

²⁹ “Maurice prit le journal. Il lut : « Le premier ministre Chamberlain a adressé au chancelier Hitler une lettre à laquelle, comme on l'admet dans les milieux britanniques, ce dernier répondra. La rencontre avec M. Hitler, qui devait avoir lieu ce matin, est, en conséquence, renvoyée à une heure ultérieure »”.

³⁰ “Milan lui montra le journal sans répondre : « D'après une dépêche [...] datée de jeudi, les populations allemandes des régions des Sudètes auraient pris en main le service d'ordre jusqu'à la frontière linguistique ».”

cinquenta milhões de homens; isso não era mais do que uma pequena preocupação pessoal, nem muito mais importante que a sede que lhe queimava a garganta.

“Me passa o jornal”, disse para Ritchie.

Os alemães ocupam Paris. Pressão em direção ao sul. Tomada do Havre. Ataque à linha Maginot.

As letras gritavam, mas os três negros que conversavam atrás dele continuavam rindo sem ouvir.

*Exército francês intacto. Espanha toma Tânger.*³¹ (SARTRE, 2009c, p. 1143-1144)

Note-se, ademais, que as consequências práticas da guerra também exercem papel fundamental na concepção de um panorama importante para que seja compreensível o que é um conflito dessa proporção. No exemplo abaixo, vemos o problema do racionamento de alimentos, exemplificado pelo café que Ivich pede num restaurante:

“Que imundície!”

Boris sobressaltou-se.

“O quê?”

— Isso!”, disse ela, apontando para a sua taça de café.

Boris provou o café e disse, tranquilamente:

“Não é famoso, é preciso dizer!” Refletiu um instante e fez observar: “Isso vai se tornar cada vez pior, eu imagino.

— País de vencidos!”, disse Ivich.

Prudentemente, Boris olhou ao seu redor. Mas ninguém prestava atenção neles: as pessoas falavam da guerra com decência e compulsão. Ter-se-ia dito que retornavam de um enterro. O garçom passou levando uma bandeja vazia. Ivich virou-se para ele com olhos de tinta.

“É infecto!”, lhe lançou ela.

O garçom olhou-a com surpresa: ele tinha um bigode grisalho; Ivich poderia ser a sua filha.

“Este café, disse Ivich. Ele está infecto; o senhor pode levá-lo”

O garçom encarava-a com curiosidade: ela era muito jovem para intimidá-lo. Quando ele compreendeu com quem tratava, fez um sorriso brutal:

“A senhora gostaria de um moca? Não sabe, talvez, que há guerra?”³² (SARTRE, 2009c, p. 1193)

³¹ “Au dernier rang des places assises, un homme avait déployé un journal. Gomez lut par-dessus son épaule : « Toscanini acclamé à Rio, où il joue pour la première fois depuis cinquante-quatre ans. » Et plus bas : « Première à New York : Ray Milland et Loretta Young dans Le Dogeur se marie. » Ça et là, d'autres journaux ouvraient leurs ailes : 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 Chrysargyl, 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.

« Passe-moi le journal », dit-il à Ritchie.

Les Allemands occupent Paris. Pression vers le Sud. Prise du Havre. Assaut de la ligne Maginot.

Les lettres criaient, mais les trois nègres qui causaient derrière lui continuaient à rire sans entendre.

L'armée française intacte. L'Espagne prend Tanger.”

Também a própria arte sofre os efeitos da guerra:

Ela simplesmente virou a cabeça. A moça do caixa se abanava na cabine de vidro. Era uma mulher gorda e morena, com pele pálida, com olhos ardentes. Sobre o gichê, atrás do vidro, havia flores num pote; ela tinha fixado na parede, com percevejos, uma foto de Robert Taylor. Um senhor de idade desconhecida saiu da sala e se aproximou da caixa.

— “Quanto?”, perguntou através do gichê.

— Cinquenta e três entradas, ela disse.

— É o que eu tinha contado. E ontem, sessenta e sete. Um belo filme como esse, com perseguições!

— As pessoas ficam em casa”, disse a caixa, dando de ombros³³. (SARTRE, 2009b, p. 938)

Vemos que, ante a obsessão da literatura engajada com o tempo empírico, as notícias reais e os fatos relativos à guerra são inseridos nas narrativas com o intuito de, também, situá-las. Como já discutimos a esse respeito, tais elementos acabam por datar o romance, mas, dado que a preocupação e a intenção do autor engajado volta-se para a sua realidade imediata e para os seus leitores imediatos, o texto provavelmente será datado. Aos leitores pósteros, como nós, se as questões éticas específicas de um romance já não são mais prementes, a lógica interna da narrativa engajada (os caminhos da liberdade) assegura, ainda, parte do interesse que havia no momento de sua publicação.

³² “« Quelle saleté ! »

Boris sursauta.

« Quoi ?

— Ça ! » dit-elle en désignant sa tasse de café.

Boris goûta le café et dit paisiblement :

« Il n'est pas fameux, faut dire ! » Il réfléchit un instant et fit observer : « Il va devenir de plus en plus mauvais, j'imagine.

— Pays de vaincus ! » dit Ivich.

Boris regarda prudemment autour de lui. Mais personne ne faisait attention à eux : les gens parlaient de la guerre avec décence et componction. On aurait dit qu'ils revenaient d'un enterrement. Le garçon passa portant un plateau vide. Ivich tourna vers lui des yeux d'encre.

« Il est infect ! » lui lança-t-elle.

Le garçon la regarda avec surprise : il avait une moustache grise ; Ivich aurait pu être sa fille.

« Ce café, dit Ivich. Il est infect ; vous pouvez l'emporter. »

Le garçon la toisait avec curiosité : elle était beaucoup trop jeune pour l'intimider. Quand il eut compris à qui il avait affaire, il eut un sourire brutal :

« Vous voudriez un moka ? Vous ne savez peut-être pas qu'il y a la guerre ? »

³³ “Elle tourna simplement la tête. La caissière s'éventait, dans sa cabine de verre. C'était une grosse femme brune, au teint pâle, avec des yeux de feu. Sur le guichet, derrière la vitre, il y avait des fleurs dans un pot ; elle avait fixé sur le mur, avec des punaises, une photo de Robert Taylor. Un monsieur entre deux âges sortit de la salle et s'approcha de la caisse.

« Combien ? demanda-t-il à travers le guichet.

— Cinquante-trois entrées, dit-elle.

— C'est ce que j'avais compté. Et hier, soixante-sept. Un beau film comme ça, avec des poursuites !

— Les gens restent chez eux », dit la caissière en haussant les épaules”.

As alusões à atualidade da obra, quando perdidas pelos leitores posteriores, guarda, ainda, um sentido mais geral, menos específico, mas, ainda assim, válido, pois “quanto mais ulterior à obra for aquele que a leia, maiores serão o conhecimento e o esforço de imaginação exigidos para apreciar totalmente o romance e fazer justiça às relações dos personagens e à significância do tema” (MENDILOW, 1972, p. 98), o que seria um problema apenas para leitores pouco dados à leitura, pois, como sabemos, qualquer texto exige conhecimentos que não temos e que devemos ter: sem conhecer o mínimo da hierarquia social da Rússia czarista, os seus jogos políticos e a sua situação econômica, fica incompleta a leitura de *Os possessos*, de Dostoiévski. Se considerarmos que a trilogia sartriana é ficção, mas, ao mesmo tempo, documento histórico, é válido alertar, entretanto, que, em se tratando de ficções literárias, “[q]uanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do ‘foi assim’, tanto mais cada palavra se torna um mero ‘como se’, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim” (ADORNO, 2003, p. 58). Ora, qualquer leitor minimamente esclarecido sabe a diferença entre ficção e realidade — o que parece não ter ocorrido com a onda de suicídio na Europa após a publicação de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe —, e sabe, ademais, que a realidade suplanta, em realismo, o romance mais realista.

Disso se segue que, diante de uma narrativa romanesca, é possível que o leitor abandone o que há de real até mesmo no que, nela, se originou da realidade. Sabe-se que até mesmo a mais sincera autobiografia, quando escrita, faz de seu autor uma personagem, mas é válido sublinhar que os eventos históricos, quando usados na redação do romance, mantêm alguns fios de conexão com a realidade imediata do leitor, como o romance de situação almeja. Se o leitor, então, aceita o “foi assim” plasmado na obra, a literatura engajada ainda assegura a sua capacidade de se manter contemporânea, mas, caso a obra seja lida “como se”, a força de seu engajamento é diminuída. A chave para responder a isso está, mais uma vez, com o leitor, e nada pode fazer o escritor engajado a esse respeito, o que diminui o alcance que espera ter a sua obra. As narrativas engajadas apresentam, também, uma preocupação com o espaço empírico. Sendo romances de situação, e dado que esta diz respeito, dentre outros elementos, ao meio concreto em que vivem autores e leitores, encontramos na trilogia sartriana descrições que nos remetem a uma contextualização espacial importante que contribui para uma percepção do leitor voltada para os problemas históricos da guerra, segundo o

que personagens e público confrontariam, simultaneamente, os mesmos eventos (algo que, vimos anteriormente, é virtualmente impossível).

Em *L'âge de raison*, por exemplo, a adjetivação do espaço é feita com o emprego de palavras como “viscoso”, “mineral”, “vegetal” — “Lá fora, clarões vegetais tremiam no ar cinzento”³⁴ (SARTRE, 2009a, p. 663) —, as quais, se causaram desconforto na recepção dos romances, como vimos no capítulo precedente, indicam um mundo inorgânico, sem vida, em convergência com uma Europa à sombra da guerra, quando Sartre foi visto como “o escritor da sujeira e do vômito. Do viscoso, das fezes, do doentio, do abjeto. Ele não se interessa, nos seres, senão por sua parte negra”³⁵ (LÉVY, 2000, p. 337). Nesse âmbito, com a iminência do conflito, Paris é descrita, em *Le sursis*, como se segue:

Ele fixava os olhos sobre uma poça de luz, se repetiu, para ver: “Paris, boulevard Raspail”. Mas tinham lhes mobilizado também, esses nomes de luxo, eles tinham o ar de sair de um mapa do estado-maior ou de um comunicado. Nada mais restava do boulevard Raspail. As rotas, nada senão rotas, que corriam do sul para o norte, do oeste para o leste; rotas numeradas. De tempos em tempos, pavimentavam-na um quilômetro ou dois, calçadas e lojas surgiam da terra, isso se chamava rua, avenida, boulevard. Mas não era jamais senão um pedaço da rota. Mathieu caminhava, o rosto voltado para a fronteira belga, num trecho de estrada departamental ligado à Nacional 14. Ele virou na longa via direita e carroçável que prolongava as vias férreas da companhia do Oeste, antigamente a rua de Rennes. Uma chama o envolveu, fez pular fora da sombra um lampião, apagou-se: um táxi passava, rodava para as estações de trem da margem direita. Um carro negro surgiu, repleto de oficiais, depois tudo recaiu no silêncio. À beira do caminho, sob esse céu indiferenciado, as casas estavam reduzidas à sua função mais grosseira: eram imóveis de renda. Dormitórios-refeitórios para os mobilizados, para as famílias dos mobilizados. Já se pressentia o seu destino final: elas se tornariam “pontos estratégicos” e, enfim, alvos. Depois disso, podiam destruir Paris: ela já estava morta. Um novo mundo estava prestes a nascer: o mundo austero e prático dos utensílios³⁶. (SARTRE, 2009b, p. 1045)

³⁴ “*Au-dehors, des lueurs végétales tremblaient dans l'air gris*”.

³⁵ “*Il est l'écrivain du sale et du vomit. Du visqueux, du scato, de l'écœurant, de l'abject. Il ne s'intéresse, dans les êtres, qu'à leur part noire*”.

³⁶ “*Il fixait les yeux sur une flaque de lumière, il se répéta, pour voir : « Paris, boulevard Raspail. » Mais on les avait mobilisés aussi, ces noms de luxe, ils avaient l'air de sortir d'une carte d'état-major ou d'un communiqué. Il ne restait plus rien du boulevard Raspail. Des routes, rien que des routes, qui filaient du sud au nord, de l'ouest à l'est ; des routes numérotées. De temps en temps on les pavait sur un kilomètre ou deux, des trottoirs et des maisons surgissaient de terre, ça s'appelait rue, avenue, boulevard. Mais ce n'était jamais qu'un morceau de route ; Mathieu marchait, la face tournée vers la frontière belge, sur un tronçon de route départementale issu de la Nationale 14. Il tourna dans la longue voie droite et carrossable qui prolongeait les voies ferrées de la compagnie de l'Ouest, anciennement la rue de Rennes. Une flamme l'enveloppa, fit sauter hors de l'ombre un réverbère, s'éteignit : un taxi passait, roulant vers les gares de la rive droite. Une auto noire suivit, remplie d'officiers, puis tout retomba dans le silence. Au bord du chemin, sous ce ciel indifférencié, les maisons s'étaient réduites à leur fonction la plus fruste : c'étaient des immeubles de rapport. Des dortoirs-réfectoires pour les mobilisables, pour les familles de mobilisés. Déjà l'on pressentait leur destination ultime : elles deviendraient des « points stratégiques » et, pour finir, des cibles. Après cela, on pouvait bien détruire Paris : il était déjà mort. Un nouveau monde était en train de naître : le monde austère et pratique des ustensiles*”.

E em *La mort dans l'âme*, com a guerra iniciada, a capital francesa já ocupada é descrita assim:

Silêncio de lua sob o sol; efígies grosseiras de gesso, em círculo no deserto, *lembrarão às espécies futuras o que foi a raça humana*. Longas ruínas brancas choravam a sua fuligem negra. A noroeste, um arco de triunfo, ao norte, um templo romano; ao sul, uma ponte conduz a um outro templo; a água apodrece numa bacia, uma faca de pedra aponta para o céu. Da pedra; da pedra confitada nos açúcares da história; Roma, Egito, idade da pedra: eis o que resta de uma praça célebre. Ele repetiu: “Tudo o que resta”, mas o prazer estava um pouco embotado. Nada é mais monótono que uma catástrofe; começava a se habituar. Encostou-se na grade, ainda feliz mas cansado, com, no fundo de sua boca, o um gosto febril de verão: ele passeava todo dia; agora, as suas pernas tinham dificuldade para suportá-lo e era preciso andar mesmo assim. Numa cidade morta; é necessário andar. “Mereço um pequeno prêmio”, disse a si mesmo. Não importa, qualquer coisa que florescesse para ele apenas, num canto da rua. Mas nada havia. O deserto por todos os lados: estilhaços de palácios, negros e brancos, pombos, pássaros imemoriais tornados pedra à força de se alimentarem de estátuas. A única nota um pouco alegre nessa paisagem mineral era a bandeira nazista sobre o Hotel Crillon³⁷. (SARTRE, 2009c, p. 1256-1257; grifo do autor)

Temos, por meio dessas descrições — incomuns nos romances de *Les chemins de la liberté*, pois, para Sartre, elas não seriam tempo e, conseqüentemente, não seriam ação, escolha, embora, como, já ressaltamos, elas configuram determinada situação, e esta evidencia a sua contraparte, qual seja, a liberdade dos homens —, uma apresentação do espaço que, como todos os elementos de um romance, indicam uma concepção do mundo, que, no caso em questão, confirma a angústia da situação das personagens num contexto negativamente transformado.

Não são indiferentes, portanto, certos acentos dados às questões espaciais: se nos lembrarmos da cena em que Mathieu, num campanário, atira contra os alemães, a descrição espacial nos indica que, logo abaixo do protagonista, encontra-se a copa de um castanheiro — “Calaram-se, incomodados. Mathieu se debruçou e viu, logo abaixo dele, a ondulação sombria dos castanheiros”³⁸ (SARTRE, 2009c, p. 1314) —, árvore que aparece em outras ocasiões, como em *La nausée*, romance no qual Roquentin tem a

³⁷ “Silence de lune sous le soleil ; de grossières effigies de plâtre, en rond dans le désert, rappelleront aux espèces futures ce que fut la race humaine. De longues ruines blanches pleuraient en rigoles leur suint noir. Au nord-ouest un arc de triomphe, au nord un temple romain ; au sud un pont mène à un autre temple ; de l'eau croupit dans un bassin, un couteau de pierre pointe vers le ciel. De la pierre ; de la pierre confite dans les sucres de l'histoire ; Rome, l'Égypte, l'âge de pierre : voilà ce qui reste d'une place célèbre. Il répéta : « Tout ce qui reste », mais le plaisir s'était un peu émoussé. Rien n'est plus monotone qu'une catastrophe ; il commençait à s'y habituer. Il s'adossa à la grille, encore heureux mais las, avec, dans le fond de sa bouche, un goût fiévreux d'été : il s'était promené tout le jour ; à présent ses jambes avaient peine à le porter et il fallait marcher tout de même. Dans une ville morte ; il faut qu'on marche. « Je mérite une petite aubaine », se dit-il. N'importe quoi, quelque chose qui fleurirait pour lui seul au coin d'une rue. Mais il n'y avait rien. Le désert partout : de menus éclats de palais y sautillaient, noirs et blancs, pigeons, oiseaux immémoriaux devenus pierres à force de se nourrir de statues. La seule note un peu gaie dans ce paysage minéral, c'était le drapeau nazi sur l'hôtel Crillon”.

³⁸ “Ils se turent, gênés. Mathieu se pencha et vit, juste au-dessous de lui, le moutonnement sombre des marronniers”.

revelação sobre a contingência de si e de tudo a partir da observação da raiz de um castanheiro num jardim público, raiz que o desenraíza do substrato seguro das certezas existenciais e com a qual é possível fazer qualquer coisa, “mas não aboli-la” (ZÉRAFFA, 2010, p. 432). Mathieu está acima (não ao lado) de um castanheiro, está, poderíamos dizer, um grau acima do que estava Roquentin quando de sua descoberta da gratuidade da existência: o seu caminho da liberdade, simplesmente por já ser um caminho, prova que, diferentemente de Roquentin, Mathieu avançou um pouco mais. Esse nível mais avançado em que se encontra Mathieu em relação a Roquentin — este, a permanecer em “estado de noção” (ZÉRAFFA, 2010, p. 325) — diz respeito ao fato de que Roquentin não considerou a sua própria historicidade (malgrado a personagem ser um historiador), enquanto que Mathieu, no campanário, com o seu fuzil, enfim entende que a sua liberdade é o projetar-se presente para um futuro não determinado por seu passado.

Assim, o espaço romanesco da trilogia não passa despercebido como o ar que as personagens respiram e sobre o qual não pensamos a respeito. O tratamento dado à espacialidade em que as personagens agem representa o meio adverso que, como elemento da situação, baliza e, conseqüentemente, evidencia a liberdade das consciências que se deslocam, encontrando-se e se desencontrando. O espaço, assim, se impõe massivamente, é o *habitat* com o qual a teia de relações humanas se defronta a cada vez que tenta agir: o quarto sujo da aborteira sugerida por Marcelle, as ruas vazias e silenciosas da Paris sitiada, o caminho serpenteante sob o ar abafado que os soldados franceses capturados seguem até o campo de prisioneiros são, todos, coeficientes de adversidade que, ao limitar o movimento das personagens, entram na equação que essas liberdades têm de resolver: “temos uma redução oportuna do antigo sujeito (ou indivíduo, ou ego), que agora é pouco mais do que um ponto de consciência dirigido ao estoque de materiais disponíveis no mundo exterior” (JAMESON, 2000, p. 277).

Na trilogia, o espaço não é admitido, portanto, como um detalhe meramente decorativo, mas, antes, como a função de enquadramento no qual as personagens respondem às suas pressões, pois a espacialidade implica a escolha de elementos, de ligações entre eles, de tonalidades que orientam o olhar das personagens que, em busca de harmonia, encontram a desarmonia das fachadas, dos bulevares, das esquinas, que, ainda assim, integram tais personagens sartrianas num mundo convergente com as suas consciências, mesmo porque “[m]undo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes” (LUKÁCS, 2000, p. 79). Note-se, nesse

sentido, que a maioria dos diálogos que as personagens de *L'âge de raison* travam entre si ocorrem em ambientes fechados (no quarto de Marcelle, no apartamento de Mathieu ou de Daniel), contribuindo para restringir as personagens, do mesmo modo que a atmosfera histórica fora desses espaços.

A função desses espaços fechados nos romances (em *La nausée*, o quarto de Anny revela muito de sua personalidade) e, também, nos contos (como “*Le mur*” e “*Intimité*”) e nas peças de Sartre (como *Huis clos*), é a de evocar a não influência do exterior, o que se coaduna com o primeiro volume da trilogia, em que a historicidade não atinge as personagens, reclusas, na maior parte do tempo, em seus lares, com se se protegessem da realidade exterior com a qual não querem (ou não podem) entrar em contato. Como registra Marie-Denis Boros (1968), essa organização espacial metaforiza uma espécie de sequestro (por vezes autoimposto) das personagens ante a realidade mais ampla que é a história. A partir de *Le sursis*, e com a aceitação de sua historicidade e de seu local no mundo, as personagens, então, passam a atentar-se “para a própria situação, aquele inventário de recursos disponíveis, que é o próprio mundo exterior e que agora pode verdadeiramente ser chamado de História” (JAMESON, 2000, p. 277-278). Com isso, o intuito do escritor francês diz respeito à apresentação da relação entre homem e mundo, entre consciência livre e situação, a qual se instaura para as personagens a partir de sua subjetividade e de seus propósitos.

Nesse sentido, diferentemente da harmonização que vemos na natureza, se, no romance, “os heróis se encontram *nesta* torre, *nesta* prisão, se passeiam *neste* jardim, trata-se ao mesmo tempo da restituição de séries causais independentes (a personagem tinha certo estado de alma devido à sucessão de eventos psicológicos e sociais)”³⁹ (SARTRE, 1948, p. 104; grifos do autor), ou seja, ao leitor é importante considerar a possibilidade de conhecer ainda mais profundamente a personagem pelo modo como ela se coloca no mundo, como age diante das adversidades que encontra em seu caminho, visto que, além de abordar um conjunto de ações humanas, o romance é a composição “de objetos ‘inumanos’, de rochedos, por exemplo, que não foram feitos pelo homem, que negam o homem de alguma forma, mas que não estarão lá senão em ligação com ele”⁴⁰ (BUTOR, 1992, p. 68). Para além de um mundo imutável, o espaço diz respeito à ação das personagens, de modo que os recursos que rodeiam cada indivíduo

³⁹ “si [...] dans le roman, les héros se trouvent dans cette tour, dans cette prison, s'ils se promènent dans ce jardin, il s'agit à la fois de la restitution de séries causales indépendantes (le personnage avait un certain état d'âme dû à une succession d'événements psychologiques et sociaux”.

⁴⁰ “des objets « inhumains », des rochers par exemple, qui n'ont pas été faits par l'homme, qui nient l'homme d'une certaine façon, mais qui ne seront là que par rapport à lui”.

apresentam-se como possibilidades de escolha: “é necessário que mergulhemos as coisas na ação: a sua densidade de ser será medida pelo leitor a partir da multiplicidade de relações práticas que elas terão com as personagens”⁴¹ (SARTRE, 1948, p. 264).

Diante de tais recursos disponíveis — com os quais a facticidade da existência nos obriga a lidar —, o modo como cada personagem significa a sua situação é indicativo não apenas da existência do fato ou do objeto espaçotemporal, mas, também, da existência desse sujeito e do modo pelo qual ele lida com a sua situação. Desse modo, se é importante, para um romance de situação, tratar, na narrativa, do mesmo espaço em que autor e leitores coexistem — não como um reflexo, mas, sim, como a emulação de alguns de seus aspectos —, isso não significa que, nos romances engajados de Sartre, o espaço da cidade de Paris, por exemplo, seja um panorama descritivo exato da cidade real, visto que temos acesso às conjunturas espaciais a partir da consciência das personagens, as quais operam uma distorção algo expressionista do que veem: “Um calor rubro, crepitante, faiscante, abatia-se na Europa; as pessoas tinham calor nas mãos, no fundo dos olhos, nos brônquios; esperavam, aborrecidas de calor, de poeira e de angústia”⁴² (SARTRE, 2009b, p. 733). O calor que sentem as personagens, a propósito, é um elemento que se mantém ao longo da trilogia, seja ele físico (como a onda de calor que realmente abateu a Europa na semana que antecedeu o acordo de Munique), seja ele intelectual (como a vaga fascista que tomou de assalto o continente europeu). Isso será intensificado no terceiro volume, quando esse mormaço histórico (como um cogumelo nuclear que se expande, da Europa para o mundo) chega a Nova Iorque, onde estão Gomez e Ritchie.

Por se tratar, a trilogia, de uma série de narrativas cuja focalização é interna às personagens, o espaço pode ser notado, sobretudo, pela consciência delas: o ambiente que percebem dá à situação a carga simbólica que esta tem ou pode ter. Em termos técnicos, isso diz respeito ao ambiente narrativo, o qual, empregado como é nos romances sartrianos, conduz-nos à evidência da liberdade que são as consciências que, sob dada perspectiva e de acordo com a sua maior ou menor aproximação com a realidade, filtram o que veem no espaço onde vivem. Resultante do conflito estabelecido entre a personagem e o seu meio, o ambiente contribui com a situação dramática de *Les chemins de la liberté* por favorecer a atmosfera de alheamento, em *L'âge de raison*, de

⁴¹ “Il faut que nous plongeons les choses dans l'action : leur densité d'être se mesurera pour le lecteur à la multiplicité des relations pratiques qu'elles entretiendront avec les personnages”.

⁴² “Une chaleur rousse, crépitante, pailletée s'était affalée sur l'Europe ; les gens avaient de la chaleur sur les mains, au fond des yeux, dans les bronches ; ils attendaient, écaillés de chaleur, de poussière et d'angoisse”.

tensão, em *Le sursis*, e de negatividade, em *La mort dans l'âme*. Por meio de uma ambientação reflexa — pela qual o espaço narrativo é descrito a partir da focalização da personagem —, a voz narratorial, ao descrever um espaço qualquer, é complementada pelo modo com que a consciência da personagem percebe a atmosfera desse mesmo espaço: “Paris não estava vazia, propriamente falando: ela se povoava de pequenas derrotas instantâneas que jorravam em todos os sentidos e, imediatamente, se desfaziam sob essa luz de eternidade. ‘A cidade está oca’, pensou Daniel”⁴³ (SARTRE, 2009c, p. 1216).

Ademais, os objetos são apresentados a partir da consciência da personagem e mudam quando o estado de espírito dela muda conforme a sua percepção e concepção de mundo: após descobrir que Marcelle está grávida, Mathieu, diferentemente do modo com que havíamos entrado em contato momentos antes de ele encontrá-la, passa a perceber o quarto de Marcelle de uma maneira mais crua e aflitiva, evidenciando que os elementos da realidade, em sua parte ou em seu todo, “só ganham vida quando relacionados seja à interioridade vivenciadora dos homens que nela vagam, seja ao olhar contemplativo e criador da subjetividade expositiva do artista” (LUKÁCS, 2000, p. 80). A par disso, vejamos um excerto do início de *L'âge de raison*:

Mathieu atravessou a rua e seguiu ao longo da mercearia, evitando ranger a sola dos seus sapatos novos. A porta estava entreaberta; ele a empurrou devagar e ela gemeu: “Quarta-feira vou trazer minha azeiteira e vou colocar um pouco de óleo nos gonzo”. Ele entrou, fechou a porta e se descalçou no escuro. A escada rangia um pouco: Mathieu a subiu com precaução, os seus sapatos na mão; ele tateava cada degrau com o dedão do pé antes de colocar o seu pé nela: “Que comédia!”, pensou⁴⁴. (SARTRE, 2009a, p. 395)

Comparemos, agora, o modo como Mathieu vê o espaço, transcrito acima, com um excerto extraído logo após ele saber da gravidez de Marcelle:

“Não é preciso que você reflita; não compete a você refletir sobre isso.”

Ela tinha voltado a cabeça para ele e o olhava. Ela olhou o pescoço, os ombros e a cintura de Mathieu, e o seu olhar desceu mais. Parecia espantada. Mathieu enrubesceu violentamente e fechou as pernas.

“Você não pode fazer nada”, repetiu Marcelle. Ela acrescentou com uma ironia penosa:

⁴³ “Paris n'était pas vide à proprement parler : il se peuplait de petites déroutées-minute qui jaillissaient dans tous les sens et se résorbaient aussitôt sous cette lumière d'éternité. « La ville est creuse », pensa Daniel”.

⁴⁴ “Mathieu traversa la chaussée et longea l'épicerie en évitant de faire craquer ses semelles neuves. La porte était entrebâillée ; il la poussa tout doucement et elle grinça : « Mercredi j'apporterai na burette et je mettrai un peu d'huile dans les gonds. » Il entra, referma la porte et se déchaussa dans l'obscurité. L'escalier craquait un peu : Mathieu le gravit avec précaution, ses souliers à la main ; il tâtait chaque marche de l'orteil avant d'y poser le pied : « Quelle comédie ! » pensa-t-il”.

“No momento, é um assunto de mulher.”

A sua boca cerrou sobre as últimas palavras: uma boca envernizada com reflexos violeta, um inseto escarlate, ocupado em devorar esse rosto cinzento. “Ela está humilhada, pensou Mathieu, ela me odeia”. Ele tinha vontade de vomitar. O quarto parecia ter se esvaziado de repente de sua fumaça rosa; havia grandes vazios entre os objetos. Mathieu pensou: “Eu lhe fiz isso!” E a lâmpada, o espelho com os seus reflexos de chumbo, o relógio, a cômoda, o armário entreaberto lhe pareceram repentinamente uma impiedosa engrenagem: tinha sido posta em movimento e girava no vazio as suas frágeis existências, com uma teimosia rígida, como o mecanismo de uma caixa de música obstinada em tocar a sua melodia. Mathieu se sacudiu, sem poder se arrancar desse mundo sinistro e ácido. Marcelle não tinha se mexido, ela olhava sempre a barriga de Mathieu e essa flor culpada, que repousava delicadamente sobre as suas coxas com um ar impertinente de inocência. Ele sabia que ela tinha vontade de gritar e soluçar, mas ela não o faria por medo de acordar Madame Duffet. Ele tomou Marcelle bruscamente pela cintura e atraiu-a para ele. Ela se inclinou sobre os seus ombros e fungou três ou quatro vezes, sem lágrima. Era tudo o que ela poderia se permitir: uma tempestade branca⁴⁵. (SARTRE, 2009a, p. 405-406; grifo do autor)

As nuances mudam: o rangido da porta e o ruído do chão cedem espaço para um “mundo sinistro”. Não foi o espaço, contudo, que mudou, mas a consciência de Mathieu. Outro exemplo sugestivo é o retrato de Marcelle, ao qual aludimos anteriormente, visto por Mathieu e, posteriormente, por Daniel. Cada personagem observa o mesmo retrato de maneiras distintas, afinal têm personalidades diferentes, enfrentam a sua situação de maneiras diversas, são, enfim, consciências individuais. Para Mathieu, “a jovem estava rígida, apoiada na grade do jardim. Ela abria a boca; ela, também, devia dizer: ‘É engraçado’, com a mesma desenvoltura desastrada, a mesma audácia sem aprumo. Ela era apenas jovem e magra”⁴⁶ (SARTRE, 2009a, p. 396). Para Daniel, por sua vez, diante do mesmo retrato, “era Marcelle com dezoito anos, ela tinha um ar de meretriz, com a boca mole e os olhos duros. E sempre essa carne flácida que

⁴⁵ “« Je n’ai pas besoin que tu réfléchisses ; ça n’est pas à toi d’y réfléchir. »

Elle avait tourné la tête vers lui et le regardait. Elle regarda le cou, les épaules et les flancs de Mathieu, puis son regard descendit encore. Elle avait l’air étonné. Mathieu rougit violemment et serra les jambes.

« Tu n’y peux rien », répéta Marcelle. Elle ajouta avec une ironie pénible :

« A présent, c’est une affaire de femme. »

Sa bouche se pinça sur les derniers mots : une bouche vernie avec des reflets mauves, un insecte écarlate, occupé à dévorer ce visage cendré. « Elle est humiliée, pensa Mathieu, elle me hait. » Il avait envie de vomir. La chambre semblait s’être tout à coup vidée de sa fumée rose ; il y avait de grands vides entre les objets. Mathieu pensa : « Je lui ai fait ça ! » Et la lampe, la glace avec ses reflets de plomb, la pendulette, la bergère, l’armoire entrebâillée lui parurent soudain des mécaniques impitoyables : on les avait déclenchées et elles déroulaient dans le vide leurs grêles existences, avec un entêtement raide, comme un dessous de plat à musique obstiné à jouer sa ritournelle. Mathieu se secoua, sans pouvoir s’arracher à ce monde sinistre et aigrement. Marcelle n’avait pas bougé, elle regardait toujours le ventre de Mathieu et cette fleur coupable, qui reposait douillettement sur ses cuisses avec un air impertinent d’innocence. Il savait qu’elle avait envie de crier et de sangloter, mais qu’elle ne le ferait pas, de peur d’éveiller Mme Duffet. Il saisit brusquement Marcelle par la taille et l’attira vers lui. Elle s’abattit sur son épaule et renifla trois ou quatre fois, sans larme. C’était tout ce qu’elle pouvait se permettre : un orage à blanc.”

⁴⁶ “La jeune fille se tenait toute raide appuyée contre la grille d’un jardin. Elle ouvrait la bouche ; elle aussi devait dire : « C’est marrant », avec la même désinvolture gauche, la même audace sans aplomb. Seulement, elle était jeune et maigre”.

flutuava como um vestido muito largo. Mas ela era magra”⁴⁷ (SARTRE, 2009a, p. 561). O trabalho relativo ao ambiente das narrativas que compõem a trilogia sartriana admite, pois, o reforço da situação das personagens, elucidando o contexto em que elas coexistem e a interioridade de si mesmas, pois “[o] mundo circundante do indivíduo [...] é somente um substrato e material de conteúdo diverso das mesmas formas categóricas que fundam seu mundo interior” (LUKÁCS, 2000, p. 79). No contexto pré-bélico que passamos a acompanhar a partir de *Le sursis*, as consciências sofrem mudanças radicais quanto à percepção que passam a ter sobre a sua situação, pois a sombra da guerra modifica o próprio modo de as personagens perceberem-se e a seu mundo:

As crianças no caminho, as suas pequenas vozes acres e inofensivas e os seus risos. A paz. O sol adeja nas cercas, como ontem, como amanhã; o campanário de Peyrehorade aparece na curva da estrada. Cada coisa do mundo tem o seu odor, a sua sombra da noite, pálida e longa, e o seu futuro particular. E a soma de todos esses futuros é a paz: pode-se tocá-la na madeira carcomida dessa barreira, sobre o pescoço fresco do menino, pode-se lê-la nesses olhos ávidos, ela sobe das urtigas aquecidas pelo dia, ouve-se no tilintar dos sinos. Por todos os lados, homens se reúnem ao redor de sopeiras fumegantes, partem o pão encham com vinho os copos, limpam a sua faca, e os seus gestos cotidianos fazem a paz. Ela está aí, tecida com todos esses futuros, ela tem a obstinação hesitante da natureza, ela é o eterno retorno do sol, a imobilidade fremente dos campos, o sentido dos trabalhos dos homens. Não há gesto que não a chame e não a realize, mesmo o trotar saltitante de Marcelle ao meu lado, mesmo a tenra pressão dos meus dedos sobre o braço de Marcelle⁴⁸. (SARTRE, 2009b, p. 772-773)

Note-se, pelo ambiente soturno da narrativa, a tensão entre as escolhas singulares das personagens e as limitações contingentes da história, visto que a iminência da guerra transformara a liberdade e a responsabilidade em problemas a serem pensados ante “a soma de todos esses futuros”. É importante salientar, portanto, que a perspectiva narrativa dada pela consciência das personagens acerca do espaço e do tempo, que contextualizam o seu modo de ser e de agir, é decisiva para que o leitor entre em contato com a manifestação de uma atmosfera que, do contrário, só poderia ser experienciada numa situação real.

⁴⁷ “c’était Marcelle à dix-huit ans, elle avait l’air d’une gouine, avec la bouche veule et les yeux durs. Et toujours cette chair flasque qui flottait comme un costume trop large. Mais elle était maigre”.

⁴⁸ “Des enfants sur le chemin, leurs petites voix aigres et inoffensives et leurs rires. La paix. Le soleil papillote dans les haies comme hier, comme demain ; le clocher de Peyrehorade apparaît au détour du chemin. Chaque chose du monde a son odeur, son ombre du soir, pâle et longue, et son avenir particulier. Et la somme de tous ces avènements, c’est la paix : on peut la toucher sur le bois vermoulu de cette barrière, sur le cou frais de ce petit garçon, on peut la lire dans ses yeux avides, elle monte des orties chauffées par le jour, on l’entend dans le tintement de ces cloches. Partout des hommes se sont rassemblés autour de soupières fumantes, ils rompent le pain, ils versent du vin dans les verres, ils essuient leur couteau, et leurs gestes quotidiens font la paix. Elle est là, tissée avec tous ces avènements, elle a l’obstination hésitante de la Nature, elle est le retour éternel du soleil, l’immobilité frissonnante des campagnes, le sens des travaux des hommes. Pas un geste qui ne l’appelle et ne la réalise, même le trottement pesant de Marcelle à mes côtés, même la tendre pression de mes doigts sur le bras de Marcelle”.

Mathieu lhe deu um tapa seco e silencioso, com a ponta dos dedos. Boris parou de rir e o olhou, resmungando, depois se calou um pouco e permaneceu tranquilo, a boca aberta, o ar estúpido. Os três se calaram, e a morte estava entre eles, anônima e sagrada. Isso não era um evento, era um meio, uma substância pastosa através da qual Mathieu via a sua xícara de chá e a mesa de mármore e o rosto nobre e maldoso de Ivich⁴⁹. (SARTRE, 2009a, p. 618)

Como, por ora, não se trata de nosso caso, ficamos com a força expressiva do ambiente em que vivem essas consciências semilúcidas e problemáticas. O romance, segundo essa caracterização, “é o domínio fenomenológico por excelência, o lugar por excelência onde estudar de que modo a realidade nos aparece ou pode nos aparecer”⁵⁰ (BUTOR, 1992, p. 9). Some-se a isso que, por esse viés fenomenológico, espera-se, também, que os romances sartrianos de situação mantenham a ordem cronológica da própria realidade, o que quer dizer que não há, na trilogia, analepses ou prolepses, ou seja, recuos ou avanços temporais, dado que tais elementos técnicos, respectivamente, acentuariam uma importância do passado em detrimento do presente, ou antecipariam o futuro que está sendo projetado, mas ainda não está consolidado, o que, evidentemente, destruiria toda intenção de manter as personagens livres.

Pelo mesmo motivo, não encontramos narrativas *in media res* ou *in ultima res*, posto que haveria uma interferência contraproducente na construção temporal romanesca (por meio de um narrador manipulador) em relação à apresentação dos eventos narrados, aniquilando a ordem esperável dos fatos, que devem ocorrer, como a realidade objetiva, segundo o sentido estrito do passado para o futuro: qualquer mudança nessa ordem, seja pelo motivo que for, enfraqueceria a percepção que os leitores têm das personagens enquanto consciências cujo futuro é obscuro e, segundo os seus projetos, por ora apenas possível, a ser conhecido no momento em que, de fato, esse futuro chegar, sem antecipações narrativas. A esse respeito, o que encontramos na trilogia é, no máximo, o resgate do passado a partir da memória de alguma personagem, ou seja, não se trata de uma mudança na ordem natural de apresentação dos eventos da trama, mas a recordação que alguma personagem traz ao presente quando o foco narrativo está em sua consciência:

⁴⁹ “Mathieu lui envoya une gifle sèche et silencieuse, du bout des doigts. Boris cessa de rire et le regarda en grommelant, puis il se tassa un peu et demeura tranquille, la bouche ouverte, l’air stupide. Ils se taisaient tous trois, et la mort était entre eux, anonyme et sacrée. Ça n’était pas un événement, c’était un milieu, une substance pâteuse à travers laquelle Mathieu voyait sa tasse de thé et la table de marbre et le visage noble et méchant d’Ivich”.

⁵⁰ “il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître”.

Uma vez, quando Boris era pequeno, ele deixou cair a sua colher; ordenaram-lhe que a pegasse e ele recusou, teimoso. Então, o seu pai disse, com um tom de majestade inesquecível: “Bem, sou eu que vou pegá-la”. Boris viu um grande corpo que se curvava com dureza, uma cabeça calva, ele ouviu estalos, era um sacrilégio intolerável: ele explodira em soluços⁵¹. (SARTRE, 2009a, p. 422)

Ao manter a ordem estrita dos acontecimentos narrativos, Sartre, para conservar, também, o teor espaçotemporal das situações em que as suas personagens coexistem, não resume as ações narradas: embora possam existir elipses *entre* os acontecimentos narrados, o autor rejeita os sumários narrativos em favor das cenas, as quais, como sabemos, trabalham com a coincidência do relato e dos acontecimentos relatados: “a técnica adotada [...] consiste em nada resumir, nada omitir, no interior das curtas unidades temporais justapostas”⁵² (CONTAT, 2009c, p. 1869). Isso se explica porque, segundo Sartre (1948, p. 256), “se mergulhamos o leitor, sem mediação, numa consciência, [...] então é necessário impor-lhe, sem atalhos, o tempo dessa consciência. Se junto seis meses numa página, o leitor salta para fora do livro”⁵³.

No caso do primeiro livro, *L'âge de raison*, a história narrada ocorre em três noites e dois dias consecutivos. Em *Le sursis*, cujo “vaivém febril do narrador traduz, aqui, o pânico dos governos e dos povos”⁵⁴ (FAUCHERY, 2009, p. 1927-1928), acompanhamos os oito dias que antecedem o acordo de Munique. Em *La mort dans l'âme*, na sua primeira parte, a história se desenvolve de 15 a 18 de junho de 1940. Nos três casos, as narrativas dão conta de apresentar os acontecimentos do período enquadrado por cada uma, com elipses necessárias entre as cenas, mas com as cenas inteiras, sem cortes ou resumos. Seja como for, o que muda é a técnica utilizada para narrar o espaço temporal de cada romance: no primeiro tomo, quando a situação e a liberdade não são reconhecidas, encontramos uma narrativa linear; no segundo tomo, para fortalecer a duração temporal, a simultaneidade é empregada em momentos nos quais lidar com a situação torna-se, para as personagens, uma experiência labiríntica, desnorteante, cujo futuro está em suspenso; é o que se segue, parcialmente, no terceiro

⁵¹ “Une fois, quand Boris était petit, il avait laissé tomber sa cuiller ; on lui avait commandé de la ramasser et il avait refusé, il s'était entêté. Alors son père avait dit, sur un ton de majesté inoubliable : « Eh bien, c'est moi qui vais la ramasser. » Boris avait vu un grand corps qui se courbait avec raideur, un crâne chauve, il avait entendu des craquements, c'était un sacrilège intolérable : il avait éclaté en sanglots”.

⁵² “La technique adoptée [...] consiste à ne rien résumer, à ne rien omettre à l'intérieur de courtes unités temporelles juxtaposées”.

⁵³ “Si nous plongeons en effet, sans médiation, le lecteur dans une conscience, [...] 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”.

⁵⁴ “Le va-et-vient fiévreux du narrateur traduit ici l'affolement des gouvernements et des peuples”.

tomo, quando os acontecimentos começam a ficar menos obnubilados para as consciências, mas, ainda assim, as adversidades se impõem no trato com a situação.

Se, como vimos, o conteúdo dos romances engajados pode se tornar um problema — afinal “[o] realismo exagerado é irrealista” (ADORNO, 1970, p. 281) —, a forma narrativa, se devidamente elaborada, consegue se manter mais resguardada da ação do tempo e do problema de seu realismo. Como veremos, a construção da trama das três narrativas do *corpus* embasa-se em técnicas distintas cujo insumo é a própria realidade de seu autor, que pode explorar a sua realidade sócio-histórica e gravá-la no papel do romance por meio da exploração desses elementos narrativos, posto que “[n]uma obra de arte bem realizada, os materiais encontram-se completamente assimilados na forma: o que era ‘mundo’ converteu-se em ‘linguagem’” (WELLEK; WARREN, 1976, p. 302). Assim, se, à sombra de uma guerra, é admissível e esperável a desorientação social dos indivíduos, bem como a desorientação político-econômica das nações, vemos, em *Le sursis*, a desorientação do leitor pelo emprego de um processo narrativo simultaneísta e labiríntico, afinal “[j]ustamente pelo fato de manter relações com a realidade social, a literatura incorpora as suas contradições à estrutura e ao significado das obras” (CANDIDO, 1989, p. 167).

Assim, se o leitor do século XXI não passou pela experiência da Segunda Guerra Mundial e pode somente imaginar o que seria viver num contexto dessa magnitude, é possível, todavia, sentir tal experiência na leitura do segundo livro da trilogia sartriana. Se o seu conteúdo é datado, não o é a sua forma, que assimila a consciência de mundo cujo sentido perdido é o pretexto para a reflexão de suas contradições. Se, de fato, “a *mimese* é sempre uma forma de *poiese*” (CANDIDO, 2010, p. 22), a construção formal simultaneísta de *Le sursis* (como a dos outros dois romances da trilogia, que, cada um à sua maneira, pretendem, pela forma, comunicar um “espírito de época” ao leitor) assegura a sua intenção de causar, nos leitores, perturbação análoga ao que sentiram os contemporâneos do autor, o qual, na tentativa de mimetizar a sua situação, compôs uma obra cuja estrutura, diferentemente dos significados que possamos dar aos fatos narrados, não muda em seus efeitos básicos — ou muda apenas em se tratando do significado que lhe queiramos dar —: como sentencia Broch, “nenhum fenômeno espiritual vivo pode se emancipar do espírito da época, e, caso queira se manter vivo, *nem sequer deve fazê-lo*” (BROCH, 2014, p. 57; grifo nosso).

Isso posto — e tendo em mente que os efeitos suscitados por um texto podem afetar a própria história narrada —, é válido dar atenção ao recurso da simultaneidade

na trilogia sartriana, inspirado, sobretudo, pela técnica de John dos Passos em romances como *Manhattan transfer*, de 1925. Movido pela técnica cinematográfica, o escritor estadunidense o faz a fim de se utilizar de recursos narrativos capazes de traduzir “as consciências fragmentadas dos habitantes de Nova York e fascinadas por esta mesma fragmentação” (ZÉRAFFA, 2010, p. 95). Sartre, que viu nesse elemento formal um meio para apresentar o seu *quê*, empregou o simultaneísmo ao longo de toda a narrativa de *Le sursis*, o que é uma mudança brusca em relação ao que acompanhamos em *L'âge de raison*, em que temos uma narrativa linear, cujas cenas são narradas uma por vez, em ordem cronológica. Em *La mort dans l'âme*, embora não tenhamos o mesmo radicalismo técnico de *Le sursis*, não temos, também, o mesmo estilo narrativo de *L'âge de raison*: há algo diverso, como uma síntese dialética entre a “técnica-tese” proposta no primeiro volume e a “técnica-antítese” do segundo.

Note-se que, aliando esses recursos técnicos à tentativa de interpretá-los à luz do conteúdo das obras, temos que, em *L'âge de raison*, não há, por parte das personagens, o reconhecimento de sua situação e, conseqüentemente, de sua liberdade. Estão à deriva da história, individualistas que são, sem terem de lidar com a carga de responsabilidade de suas ações num nível mais amplo que o pequeno círculo de contato que têm na sociedade parisiense em que a ação se dá. Combina-se com isso uma narrativa linear que trate dos acontecimentos de acordo com o mesmo teor com que Mathieu e os seus próximos lidam com eles e com ele. Em *Le sursis*, todavia, com a aproximação da sombra da guerra, com o paulatino enfrentamento das personagens ante a sua historicidade, com a situação coletiva em que se encontram, os efeitos formais, como um seixo jogado no rio da história, desestabilizam a ordenação tranquila do espelho d'água que é a existência historicamente indiferente apresentada no primeiro romance.

Um corpo enorme, um planeta, num espaço de cem milhões de dimensões; os seres de três dimensões não podiam imaginá-lo. E, no entanto, cada dimensão era uma consciência autônoma. Se se tentasse olhar o planeta de frente, ele se desintegraria em pedaços, não restaria mais que consciências. Cem milhões de consciências livres, cada uma via paredes, uma ponta de charuto vermelhecendo, rostos familiares, e construiria o seu destino sob a sua própria responsabilidade. E, no entanto, se *fôssemos* uma dessas consciências, perceber-se-ia, por imperceptíveis afloramentos, por mudanças insensíveis, que se era solitário de um gigantesco e invisível pólipo. A guerra: cada um é livre e, contudo, os dados estão lançados. Ela está aí, por toda parte, é a totalidade de todos os meus pensamentos, de todas as palavras de Hitler, de todos os atos de Gomez: mas ninguém está aí para estabelecer o total. Ela não existe senão para Deus. Mas Deus

não existe. Entretanto, a guerra existe⁵⁵. (SARTRE, 2009b, p. 1024-1025; grifo do autor)

Diante do mundo histórico, as personagens passam a admitir que as suas vidas não se resumem ao espaço sulcado e amarrotado que fica em suas camas quando se levantam, mas que têm um raio de interferência muito maior do que imaginam. Esse choque com a realidade histórica, ao transformar a existência singular das personagens, é evidenciado com a conturbação da própria narrativa, entremeada por cenas que se passam em lugares distintos, num mesmo momento, dando à situação a sua complexidade por meio dessa “polifonia cinematográfica” (MÉSZÁROS, 2012, p. 62), o que resulta, sobretudo para o leitor, na emulação da própria dinâmica da história, na concepção de uma realidade fictícia que, como a objetiva, não ocorre apenas naquele espaço restrito e parcial que temos acesso enquanto seres no mundo, mas que se desenvolve e acontece em todos os lugares, ao mesmo tempo: a vida de uma personagem não está à mercê apenas de suas próprias ações, mas se conecta com as ações de outras personagens, próximas ou distantes (que, ao se escolherem, escolhem, como entendia Sartre, a humanidade).

Desse modo, a passagem de uma personagem a outra, de uma localidade a outra, de uma situação a outra, ocorre de um parágrafo para outro ou, até mesmo, dentro de uma mesma oração, por meio de conexões feitas com objetos, com sentimentos, com ideias em comum entre dois indivíduos espacialmente separados. Esse recurso de justaposição de palavras oferece não apenas a simples mudança de um núcleo narrativo para outro, mas origina efeitos metafóricos e metonímicos que podem liberar toda uma carga significativa capaz de estender o sentido da narrativa como um todo, visto que, no caso da metaforização, cada cena (como cada elemento de uma metáfora) assume novos significados quando em relação com outra. Nesse esquema narrativo, o resultado é uma representação horizontal da realidade, cujas personagens situam-se, ao mesmo tempo, no centro de um círculo narrativo no qual todas têm igual carga de responsabilidade.

⁵⁵ “Un corps énorme, une planète, dans un espace à cent millions de dimensions ; les êtres à trois dimensions ne pouvaient même pas l’imaginer. Et pourtant chaque dimension était une conscience autonome. Si on essayait de regarder la planète en face, elle s’effondrait en miettes, il ne restait plus que des consciences. Cent millions de consciences libres dont chacune voyait des murs, un bout de cigare rougeoyant, des visages familiers, et construisait sa destinée sous sa propre responsabilité. Et pourtant, si l’on était une de ces consciences on s’apercevait à d’imperceptibles effleurements, à d’insensibles changements, qu’on était solidaire d’un gigantesque et invisible polypier. La guerre : chacun est libre et pourtant les jeux sont faits. Elle est là, elle est partout, c’est la totalité de toutes mes pensées, de toutes les paroles d’Hitler, de tous les actes de Gomez, : [sic] mais personne n’est là pour faire le total. Elle n’existe que pour Dieu. Mais Dieu n’existe pas. Et pourtant la guerre existe”.

Disso se segue que Mathieu, protagonista de *L'âge de raison* e de *La mort dans l'âme*, em *Le sursis* aparece como apenas mais uma personagem no panorama situacional apresentado. O protagonismo, nesse caso, diríamos que é da coletividade, de seu meio em comum, de seu tempo, o século XX. Ressalta-se, com isso, o caráter coletivo dos indivíduos, posto que uma ação que ocorre em Berlim se confunde com outra, a ocorrer em Paris, numa corrente dinâmica em que não há um único centro, pois tudo e todos constituem o olho do furacão histórico, que aumenta a sua dramaticidade — cenas de despedida, separações violentas, estupros, traições, desesperos, em suma, a angústia de um povo — à medida que se aproxima o desfecho do acordo de Munique, vertiginosamente traduzida por essa “visão caleidoscópica”⁵⁶ (CONTAT, 2009b, p. 1969) do simultaneísmo das ações. Constata-se, por conseguinte, que “as inovações [...] literárias devem ser encaradas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla — aquela vasta transformação da civilização ocidental” (WATT, 2010, p. 33).

As múltiplas facetas de um mesmo evento, as múltiplas consequências e sensações causadas por um mesmo estopim histórico, são ligadas entre si com, dentre outros recursos, o jogo com o fuso horário nos raros cabeçalhos entre as cenas — “Dezesseis horas e trinta minutos em Berlim, quinze horas e trinta minutos em Londres”⁵⁷ (SARTRE, 2009b, p. 733) —, ou, em cenas que se alongam um pouco mais, temos *flashes* de outras cenas a aparecerem como um rádio que se tenta sintonizar, como se a servirem como uma sempre presente lembrança, um aviso de que não se deve esquecer tudo o que, ao mesmo tempo, está ocorrendo: *Le sursis* “é o momento de colocar em cena uma pluralidade de pontos de vista, de dar à narrativa uma dimensão histórica”⁵⁸ (CONTAT; IDT, 2009, p. XXVII). O excerto abaixo nos dá uma boa medida desse fenômeno, no qual temos cenas intercaladas das personagens Charles, Maurice, Daniel, Philippe, Daladier e Maud, cada uma num local diferente:

Daniel mordía a sua caneta, bateram à porta e ele reteve a respiração, olhava sem ver a folha branca sobre as suas mãos. “Daniel!, disse a voz de Marcelle”. Ele não respondeu. Os passos pesados de Marcelle se afastaram, ela descia a escada, os degraus rangiam um a um; sorriu, mergulhou a sua pena na tinta e escreveu: “Meu caro Mathieu.” Uma mão apertada na sombra, um roçar de pluma, o rosto de Philippe sai da sombra e vem ao seu encontro, pálido nas trevas do espelho, um pequeno movimento de navio, a cerveja gelada faz ruído na garganta e corta a respiração, o trem percorre trinta e três metros entre Paris e Rouen; um segundo de homem, o trimilésimo segundo da vigésima hora do vigésimo quinto dia de setembro de 1938. Um segundo perdido, atrás de Charles e

⁵⁶ “vision kaléidoscopique”.

⁵⁷ “Seize heures trente à Berlin, quinze heures trente à Londres”.

⁵⁸ “c’est le moment de mettre en scène une pluralité de points de vue, de donner au récit une dimension historique”.

Catherine no campo quente, entre os carris, abandonado por Maurice na poeira do café sombrio e fresco, nadando na esteira do navio da Companhia Paquet, preso aos lagos de tinta fresca, brilhando e secando nas pernas do M de Mathieu, enquanto a pena raspa o papel e o rasga, enquanto Daladier, afundado nas almofadas, chupa um cigarro apagado, olhando para os transeuntes. Chateava-o estar em Londres; voltava obstinadamente os olhos para a porta para não ver o focinho de Bonnet e o rosto impenetrável daquele inglês imbecil; pensava: “Não fazem ideia!” Viu uma mulher de cabelo desgrehado que ria com a boca aberta. Contemplavam, todos, o automóvel com um ar inexpressivo, havia dois ou três que gritavam: “Hurra!”, mas não tinham, decididamente, percebido, não compreendiam que ela levava a guerra e a paz a Downing Street, a guerra ou a paz, cara ou coroa, o automóvel negro que andava buzinando pela estrada de Londres. Daniel escrevia. O comandante detivera-se diante da porta do salão de primeira classe, ele lia: “Esta noite, às vinte e uma horas, a orquestra feminina Baby’s dará um concerto sinfônico no salão da primeira classe. Todos os passageiros, sem distinção de classe, são graciosamente convidados”. Deu uma cachimbada e pensou: “é magra demais”. E, exatamente nesse momento, sentiu um perfume quente, ouviu um ruído de asas, era Maud, ele se voltou; em Madrid, o sol crepuscular dourava a fachada em ruínas da Cidade Universitária; Maud olhava-o, ele deu um passo, o marroquino deslizava entre as ruínas, o belga visou-o, Maud e o comandante olhavam-se⁵⁹. (SARTRE, 2009b, p. 968-969)

Com o início da guerra e a tomada de Paris, em *La mort dans l'âme* a técnica narrativa novamente muda. A síntese dialética a que aludimos anteriormente seria a junção da técnica dos dois livros anteriores, ou seja, o retorno, na segunda parte, à linearidade de *L'âge de raison*, mas, na primeira parte, com algo da reverberação representada em *Le sursis*: as cenas não se sobrepõem, são apresentadas uma por vez, a seguirem o tempo cronológico, como o provam os cabeçalhos encontrados ao longo do romance. Isso não significa, contudo, que há um retorno à mesma técnica do primeiro volume, pois a realidade continua espacialmente estilhaçada, ou seja, acompanhamos,

⁵⁹ “Daniel mordillait son porte-plume, on frappa à la porte et il retint son souffle, il regardait sans la voir la feuille blanche sur le sous-main. « Daniel ! dit la voix de Marcelle. Mes-vous là ? » Il ne répondit pas ; les pas lourds de Marcelle s'éloignèrent, elle descendait l'escalier, les marches craquaient une à une ; il sourit, plongea sa plume dans l'encre et écrivit : « Mon cher Mathieu. » Une main serrée dans l'ombre, un crissement de plume, le visage de Philippe sort de l'ombre et vient à sa rencontre, pâle dans les ténèbres du miroir, un petit mouvement de tangage, la bière glacée glougloute dans sa gorge et lui coupe le sifflet, la micheline parcourt trente-trois mètres entre Paris et Rouen ; une seconde d'homme, la trois millièmes seconde de la vingtième heure du vingt-cinquième jour de septembre 1938. Une seconde perdue, roulée derrière Charles et Catherine dans la campagne chaude, entre les rails, abandonnée par Maurice dans la sciure du café sombre et frais, nageant dans le sillage du paquebot de la compagnie Paquet, prise aux lacs de l'encre fraîche, miroitant et séchant dans les jambages de l'M de Mathieu pendant que la plume gratte le papier et le déchire, pendant que Daladier, enfoncé dans les coussins, suce une cigarette éteinte en regardant les piétons. Ça l'emmerdait d'être à Londres ; il tournait obstinément les yeux vers la portière pour ne pas voir la sale gueule de Bonnet et le visage fermé de ce con d'Anglais ; il pensait : « Ils ne se rendent pas compte ! » Il vit une femme en cheveux qui riait la bouche grande ouverte. Ils regardaient tous l'auto d'un air inexpressif, il y en avait deux ou trois qui criaient : « Hurrah ! » mais ils ne se rendaient décidément pas compte, ils ne comprenaient pas qu'elle emportait la guerre et la paix à Downing Street, la guerre ou la paix, pile ou face, l'auto noire qui roulait en klaxonnant sur la route de Londres. Daniel écrivait. Le commandant s'était arrêté devant la porte du salon des premières, il lisait : « Ce soir, à vingt et une heures, l'orchestre féminin Baby's donnera un concert symphonique dans le salon des premières. Tous les passagers, sans distinction de classe, sont gracieusement invités. » Il tira sur sa pipe et pensa : « est beaucoup trop maigre. » Et juste à ce moment, il sentit un parfum chaud, il entendit un petit bruit d'ailes, c'était Maud, il se retourna ; à Madrid le soleil couchant dorait la façade en ruines de la Cité Universitaire ; Maud le regardait, il fit un pas, le Marocain se glissait entre les décombres, le Belge le visa, Maud et le commandant se regardaient”.

na primeira parte de *La mort dans l'âme*, cenas que ocorrem em locais distintos, como encontramos em *L'âge de raison*, mas, na segunda parte, há uma mudança técnica drástica: ao longo de quase cem páginas, mergulhamos na consciência de Brunet e nela ficamos ao longo dos três únicos parágrafos da narrativa. O encadeamento incessante de frases gera um fluxo constante de informação como se tivéssemos contato com um turbilhão de acontecimentos que, contraditoriamente, se dão no universo fechado e controlado de um campo de prisioneiros.

Do que se segue, o que torna os romances de *Les chemins de la liberté* singulares é a peculiaridade com a qual cada volume trabalha um trecho desse *chemin*, inicialmente reto e plácido pela má-fé, subitamente labiríntico e alucinado pela consciência da relatividade da história, e, próximo de seu fim, tortuoso e inconveniente pelo reconhecimento da pressão histórica e da inevitabilidade de lidar com ela. Assim, temos *L'âge de raison* com a sua “construção dramática com unidade de tempo, de espaço e de ação”, num “universo concêntrico e individualista”; *Le sursis* e a primeira parte de *La mort dans l'âme* com a sua “técnica radiofônica, a fragmentação do tempo, as referências do além-Atlântico, a dispersão do espaço, das intrigas, das consciências”; e a segunda parte de *La mort dans l'âme* com a sua “construção cinematográfica”⁶⁰ (CONTAT; IDT, 2009, p. XXVIII).

Cada romance constitui-se formalmente na mimetização desse percurso libertário, cujos atalhos da má-fé são, paulatinamente, apagados do mapa existencial da maioria das personagens, o que converge para o objetivo da literatura engajada: “não é mudando o tempo do verbo, mas perturbando as técnicas da narrativa, que se consegue fazer com que o leitor seja contemporâneo da história”⁶¹ (SARTRE, 1948, p. 185). É a partir de *Le sursis* que Sartre coloca em prática um dos seus objetivos propostos no texto de apresentação da revista *Les temps modernes*, em que lança as primeiras bases do engajamento: “recorramos, contra o espírito de análise, a uma concepção sintética da realidade”⁶² (SARTRE, 1948, p. 22). Tal “concepção sintética” tenciona ordenar a realidade com base na expressão conjunta do que existe de relativo no universal, e vice-versa, pois os homens “constituem totalidades indecomponíveis, cujas ideias, humores e atos são estruturas secundárias e dependentes, e cuja característica essencial é a de

⁶⁰ “à la construction dramatique avec unité de lieu, de temps et d'action, aux références françaises dans l'univers concentrique et individualiste de *L'Âge de raison* s'opposent la technique radiophonique, le morcellement du temps, les références d'autre-Atlantique, la dispersion de l'espace, des intrigues, des consciences, pour l'univers en expansion du *Sursis*. Dans le cycle Brunet, la construction cinématographique”.

⁶¹ “Ce n'est pas en changeant le temps du verbe mais en bouleversant les techniques du récit qu'on parviendra à rendre le lecteur contemporain de l'histoire”.

⁶² “recourons-nous, contre l'esprit d'analyse, à une conception synthétique de la réalité”.

estarem situados, diferindo-se entre eles como as suas situações diferem entre si”⁶³ (SARTRE, 1948, p. 22).

Daí o esforço para abarcar a realidade, dando conta de apresentá-la em suas variações sociais, espaciais, políticas. Para tanto, as técnicas dos antecessores não bastariam: seria preciso fazer como Faulkner, Hemingway e dos Passos, cujas obras foram “o reflexo [...] de uma literatura que, sentindo-se ameaçada porque as suas técnicas [...] não lhes poderiam mais permitir enfrentar a situação histórica, enxertou-se métodos estrangeiros para poder preencher a sua função em novas conjecturas”⁶⁴ (SARTRE, 1948, p. 256). Nos três romances da trilogia, mas mais acentuadamente em *Le sursis*, “[c]ompreender os fatores de tempo — as qualidades temporais inerentes à ficção — e os valores de tempo — as qualidades temporais que o autor aplica à ficção — é um grande passo adiante na direção de apreciar o sentido [...] do romance” (MENDILOW, 1972, p. 267-268). Nesse caso, sabemos da importância do segundo livro no todo do caminho romanesco de Sartre, cuja técnica alia-se aos eventos narrados para que tenhamos a impressão de viver em contato com o terremoto histórico que fez ajoelhar a Europa: “o sentido do entrecruzamento das subjetividades em *Sursis*: todos, mas cada um abandonado a si mesmo. [...] todas as consciências separadas e unidas na mesma culpa” (SILVA, 2004, p. 129-130; grifo do autor).

A importância do uso das técnicas narrativas empregadas por Sartre em *Les chemins de la liberté* conduzem-nos não apenas à revelação de que, por mais importante que seja o substrato ético com o qual a literatura pode se aliar, o seu substrato estético não pode ser simplesmente apagado do projeto narrativo. Não fosse o trabalho formal que temos nos três volumes da trilogia, provavelmente a sua força expressiva seria reduzida. Dessa maneira, “na reflexão sobre a forma, o romancista encontra um novo meio de ataque privilegiado, um meio de forçar o real a se revelar”⁶⁵ (BUTOR, 1992, p. 17), o que, para o engajamento literário, é um recurso imprescindível para a conscientização das consciências ante a sua historicidade.

Sartre e os autores que o influenciaram lançaram mão, pois, de recursos narrativos cogentes para tratar a sua existência histórica, posto que a adoção de uma

⁶³ “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”.

⁶⁴ “le réflexe [...] d’une littérature qui, se sentant menacée parce que ses techniques [...] n’allait plus lui permettre de faire face à la situation historique, se greffa des méthodes étrangères pour pouvoir remplir sa fonction dans des conjectures nouvelles”.

⁶⁵ “dans la réflexion sur la forme, le romancier trouve un moyen d’attaque privilégié, un moyen de forcer le réel à se révéler”.

nova linguagem narrativa era (e sempre será) essencial para lidar com uma também nova situação existencial, como a que se estabeleceu de forma brutal no século XX: “este universalismo de que as técnicas modernas tornaram possível que o homem contemporâneo tivesse consciência são, talvez, a real fonte do novo conceito de tempo e de todo o modo abrupto como a moderna arte descreve a vida” (HAUSER, 1982, p. 1132), uma maneira necessária para lidar com a realidade num mundo que se mostrava cada vez mais complexo. Evidentemente, a realidade espacial do encadeamento linguístico não permite que apresentemos, exatamente ao mesmo tempo, a realidade temporal de duas cenas distintas, mas, com a técnica da montagem, como no cinema, temos, ao menos, essa impressão.

A montagem é, pois, a técnica narrativa de base em *Le sursis*, cuja “proliferação anárquica” (IDT, 1979, p. 87) das cenas possui um caos apenas aparente, posto que, como sabemos desde os apontamentos teóricos e dos filmes de Serguei Eisenstein, a montagem diz respeito ao choque de imagens que, encadeadas segundo uma sequência determinada, culminam na revelação de significados que suplantam as imagens em separado. Uma das mais sugestivas e críticas passagens de *Le sursis*, na qual esse fenômeno é patente, diz respeito à cena de Charles, com dor de barriga, montada com a cena simultânea em que governantes discutem o acordo de Munique:

Houve um rumor e ele aproveitou para limpar os óculos. Depois leu:

“O conselho de gabinete tomou conhecimento da exposição do senhor presidente do conselho e do senhor Georges Bonnet a respeito do memorando entregue ao senhor Chamberlain pelo chanceler do Reich.

“Ele aprovou por unanimidade as declarações que os senhores Édouard Daladier e Georges Bonnet se propõem entregar, em Londres, ao governo inglês”.

“Pronto, pensou Charles. Estou com vontade de cagar.” Acontecera de repente: o seu ventre se enchera, a extravasar.

“Sim, ele disse, sim. Penso como você. Sim.”

As vozes subiam paralelamente, serenas. Ele gostaria de se refugiar por inteiro na sua voz, ser apenas uma voz grave junto da bela voz cantante e loira. Mas havia *primeiramente*, aquele calor, aquela insegurança palpitante, aquele pacote de matérias moles que borbulhavam nos intestinos. Houve um silêncio; ela sonhava ao seu lado, fresca e inconsciente, ele ergueu a mão com precaução e a passou pela testa húmida. “Ah!”, gemeu subitamente.

“Que foi?”

— Nada, ele disse. É o meu vizinho que ronca.”

Aquilo lhe tomou o ventre como um acesso de riso, uma vontade violenta e sombria de se abrir, de chover por baixo; uma borboleta desnorteada batia as asas entre as suas nádegas. Apertou as nádegas e o suor escorreu pelo seu rosto, entrou-lhe pelas orelhas, fez-lhe cócegas nas bochechas. “Vou largar tudo”, pensou, aterrorizado.

“Você não diz mais nada, disse a voz loira.

— Eu..., disse, eu perguntava a mim mesmo... porque você desejou me conhecer?

— Você tem belos olhos arrogantes, disse ela. E, além disso, queria saber por que me odiava.”

Ele deslocou ligeiramente os rins, para enganar a necessidade. Disse:

“Odiava todo mundo porque era pobre. Tenho um caráter sujo.”

Aquilo lhe escapara sob o golpe de sua necessidade; abrira-se por cima: por cima ou por baixo, precisava se abrir.

“Um caráter sujo, repetiu ofegante. Sou um invejoso.”

Ele nunca dissera tudo. A ninguém. Ela lhe tocou na mão com a ponta dos dedos.

“Não me odeie: também sou pobre.”

Um frêmito percorreu-lhe o sexo: não era por causa daqueles dedos magros e quentes sobre as sua mão, vinha de mais longe, do grande quarto nu, à beira do mar. Ele chamava, Jacqueline chegava, tirava as cobertas, deslizava-lhe a bacia sob os rins, observava-o liquefazer-se e, às vezes, pegava o Master Jack entre o polegar e o indicador, ele adorava isso. Agora, a sua carne estava condicionada, habituara-se àquilo: todas as suas vontades estavam envenenadas por um langor ácido, pelo desejo desfalecido de se abrir sob um olhar, de bocejar sob os olhos profissionais. “É isso o que sou”, pensou. E perdeu a coragem. Tinha horror de si mesmo, sacudia a cabeça e o suor lhe queimou os olhos. “O trem não partirá nunca?” Se tivesse recomeçado a andar, parecia-lhe que teria arrancado a si mesmo, que teria deixado no lugar os seus desejos turvos e dolorosos, que teria aguentado ainda um momento. Abafou um novo gemido: sofria, ia se rasgar como um tecido; apertou em silêncio a sua mão sobre a doce mão tão magra. *Mãos de pasta de amêndoas pegam em Master Jack com competência, Master Jack exulta, indolente, a cabeça um pouco inclinada, uma empregada de salsicharia pega, entre os dedos, uma salsicha em sua cama de geleia. Todo nu. Fendido. Visto. Uma casca rompida. A primavera.* Que horror! Ele detestava Jeannine⁶⁶. (SARTRE, 2009b, p. 955-957; grifos do autor)

⁶⁶ “Il y eut une rumeur et il en profita pour essuyer ses lunettes, puis il lut :

« Le conseil de cabinet a entendu les exposés de M. le président du Conseil et de M. Georges Bonnet sur le mémorandum remis à M. Chamberlain par le chancelier du Reich.

« Il a approuvé à l'unanimité les déclarations que MM. Édouard Daladier et Georges Bonnet se proposent de porter à Londres au gouvernement anglais. »

« Ça y et, pensa Charles. J'ai envie de chier. » Ça s'était produit tout d'un coup : son ventre était devenu plein à déborder.

« Oui, dit-il, oui. Je pense comme vous. Oui. »

Les voix montaient parallèlement, paisibles. Il aurait voulu se réfugier tout entier dans sa voix, n'être qu'une voix grave près de la belle voix chantante et blonde. Mais il était d'abord cette chaleur, cette insécurité palpitante, ce paquet de matières mouillées qui glougloutaient dans ses intestins. Il y eut un silence ; elle rêvait près de lui, fraîche et neigeuse ; il leva la main avec précaution et la passa sur son front moite. « Han ! » gémit-il tout à coup.

« Qu'et-ce qu'il y a ?

— Ça n'est rien, dit-il. C'est mon voisin qui ronfle. »

Ça l'avait pris dans le ventre comme un fou rire, cette sombre et violente envie de s'ouvrir et de pleuvoir par en bas ; un papillon éperdu battait des ailes entre ses fesses. Il serra les fesses et la sueur ruissela sur son visage, coula vers ses oreilles en lui chatouillant les joues. « Je vais tout lâcher », pensa-t-il, terrorisé.

« Vous ne dites plus rien, dit la voix blonde.

— Je... dit-il, je me demandais... Pourquoi avez-vous eu envie de nie connaître ?

— Vous avez de beaux yeux arrogants, dit-elle. Et puis je voulais savoir pourquoi vous me haïssez. »

Il déplaça légèrement les reins, pour tromper son besoin. Il dit :

« Je haïssais tout le monde parce que j'étais pauvre. J'ai un sale caractère. »

Ça lui avait échappé sous le coup de son envie ; il s'était ouvert par en haut : par en haut ou par en bas, il fallait qu'il s'ouvrit.

« Un sale caractère, répéta-t-il en haletant. Je suis un envieux. »

Il n'en avait jamais tant dit. À personne. Elle lui effleura la main du bout des doigts.

« Ne me haïssez pas : moi aussi, je suis pauvre. »

Un chatouillement lui parcourut le sexe : ça n'était pas à cause de ces doigts maigres et chauds sur le gras de sa main, ça venait de plus loin, de la grande chambre nue, au bord de la mer. Il sonnait, Jeannine arrivait rabattait les couvertures, lui glissait le bassin sous les reins, elle le regardait se liquéfier et quelquefois elle prenait Master Jack entre le pouce et l'index, il adorait ça. A présent, sa chair était bien dressée, l'habitude était prise : toutes ses envies de chier étaient empoisonnées par une langueur acide, par l'envie pâmée de s'ouvrir sous un

Em outra montagem, cujo teor crítico é significativo a respeito das consequências políticas que adviriam dos gabinetes de governo, relacionando a história cotidiana e a História que os livros registram posteriormente, temos a junção simultânea da cena em que, na noite entre os dias 29 e 30 de setembro, os representantes das nações envolvidas assinam o acordo de Munique, e da cena em que Ivich é estuprada:

Uma hora e trinta. Os senhores Hubert Masaryk e Mastny, membros da delegação tchecoslovaca, aguardavam no quarto de Sir Horace Wilson, em companhia do senhor Ashton-Gwatkin. Mastny estava pálido e transpirava, tinha olheiras profundas. Hubert Masaryk andava de um lado para outro; Ashton-Gwatkin estava sentado na cama; Ivich encolhera-se no fundo da cama, não o sentia mas sentia o seu calor e lhe ouvia a respiração; não podia dormir e sabia que ele também não dormia. Descargas elétricas percorriam-lhe as pernas e as coxas, morria de vontade de se pôr de costas, mas, se se mexesse, tocaria nele; enquanto ele pensasse que ela dormia, ele a deixaria tranquila. Mastny voltou-se para Ashton-Gwatkin e disse:

“Está demorando”.

O senhor Ashton-Gwatkin fez um gesto de desculpa e de indiferença. O sangue subiu ao rosto de Masaryk.

— Os réus aguardam a sentença — disse com voz surda.

Ashton-Gwatkin não pareceu ouvir. Ivich pensou: “A noite nunca acabará?”. Sentiu subitamente uma carne suave demais junto de sua anca, ele aproveitava o seu sono para esfregar nela, é preciso que eu não me mexa, do contrário ele perceberá que estou acordada. A carne escorregou devagar pelos seus rins, ela estava quente⁶⁷. (SARTRE, 2009b, p. 1118)

Essa montagem se estende por várias páginas, nas quais acompanhamos, momento a momento, a assinatura do acordo enquanto ocorre a violação de Ivich, exemplo cuja retórica, por gritante, não precisa ser evidenciada. Necessário afirmar é a carga significativa oriunda da montagem, a qual exime o narrador de fazer intervenções

regard, de béer sous des yeux professionnels. « C'est ça que je suis », pensa-t-il. Et le cœur lui manqua. Il avait horreur de lui, il secoua la tête et la sueur lui brûla les yeux. « Le train ne partira donc pas ? » Si le wagon s'était remis à rouler, il lui semblait qu'il aurait été arraché à lui-même, qu'il aurait laissé sur place ses désirs louches et douloureux et qu'il aurait pu tenir encore un moment. Il étouffa un nouveau gémissement : il souffrait, il allait se déchirer comme une étoffe ; il referma en silence sa main sur la douce main si maigre. Des mains en pâte d'amande prennent Mailer jack avec compétence, Master Jack exulte, indolent, la tête un peu penchée, une fille de charcuterie prend entre ses doigts une andouillette sur son lit de gelée. Tout nu. Fendu. Vu. Une coque éclatée, c'est le printemps. Horreur ! Il haïssait Jeannine”.

⁶⁷ “Une heure trente. MM. Hubert Masaryk et Mastny, membres de la délégation tchécoslovaque, attendaient dans la chambre de sir Horace Wilson en compagnie de M. Ashton-Gwatkin. Mastny était pâle et transpirait, il avait des cernes noirs sous les yeux. Hubert Masaryk marchait de long en large ; M. Ashton-Gwatkin était assis sur le lit ; Ivich s'était rencoignée au fond du lit, elle ne le sentait pas mais elle sentait sa chaleur et elle entendait son souffle ; elle ne pouvait pas dormir et elle savait qu'il ne dormait pas non plus. Des décharges électriques lui parcouraient les jambes et les cuisses, elle mourait d'envie de se retourner sur le dos, mais si elle bougeait, elle le touchait ; tant qu'il croirait qu'elle dormait, il la laisserait tranquille. Mastny se tourna vers Ashton-Gwatkin et dit :

« C'est long. »

M. Ashton-Gwatkin eut un geste d'excuse et d'indifférence. Le sang monta au visage de Masaryk.

« Les accusés attendent le verdict », dit-il d'une voix sourde.

M. Ashton-Gwatkin ne parut pas entendre. Ivich pensa : « La nuit ne finira donc pas ? » Elle sentit soudain une chair trop douce contre sa hanche, il profitait de son sommeil pour la frôler, il ne faut pas bouger, sans ça, il s'apercevra que je suis éveillée. La chair glissa lentement le long de ses reins, elle était brûlante”.

explicativas, técnica evidentemente também usada por Sartre em seus roteiros, como *Les jeux sont faits*. Mas há, na montagem, algo para se atentar em se tratando do fato de que ela abre espaço para a participação do leitor, visto que muitos dos significados possíveis não são encontrados na superfície textual. Se esse trabalho de recriação do leitor, com base na criação do autor, é algo esperado segundo a literatura engajada, sabemos que é, todavia, um ponto de fragilidade. Isso porque é exigida certa (e não necessariamente presente) capacidade intelectual do leitor, bem como a sua atenção e o seu interesse plenos (de igual modo não necessariamente presentes). Apenas assim é que ele poderá ler e compreender o embaralhamento das cenas e a mudança constante de foco narrativo, a exigirem do leitor, portanto, o trabalho de sua subjetividade a fim de encontrar unidade e coerência para a narrativa, fazendo da aparente descontinuidade de *Le sursis* uma continuidade significativa.

Ainda assim, essa técnica desafiadora, tanto para a criação quanto para a recepção, permite, quando aceita pelo leitor, o conhecimento de outras perspectivas sobre o mundo, visto que, a partir do texto literário assim constituído, entramos em contato com uma representação da realidade que não mitiga, pois reitera, a sua complexidade, em cujo cerne está a multiplicidade de espaços e de consciências que coexistem sob um mesmo horizonte histórico, sob um mesmo futuro, de Mathieu ou de Ivich, de Gros-Louis ou de Chamberlain, de Boris ou de Birnenschatz, de Milan ou de Daniel:

Um único futuro. O futuro de todos os homens: construíram-no com as suas próprias mãos, lentamente, durante anos, e não me deixaram o menor lugar, a mais humilde possibilidade. Lágrimas de raiva subiam aos olhos de Milan, e Daniel voltou-se para Marcelle: “*Minha* mulher, *meu* futuro, o único que me resta, pois que o mundo se decidiu pela paz⁶⁸”. (SARTRE, 2009b, p. 773; grifos do autor)

Relacionando-se com o conteúdo do segundo volume de *Les chemins de la liberté*, os seus recursos formais convergem, pois, para um momento decisivo para a gênese posterior da Segunda Guerra Mundial, a qual se impôs à sociedade com toda a carga de desorientação e perplexidade que se abateu, simultaneamente, sobre a população europeia: “Às quinze horas e trinta minutos, Mathieu ainda esperava, à beira de um futuro horrível; no mesmo instante, às dezesseis horas e trinta minutos, Milan já

⁶⁸ “*Un seul avenir. L’avenir de tous les hommes : ils l’ont fait de leurs propres mains, lentement, depuis des années et ils ne m’y ont pas laissé la moindre place, la plus humble chance. Des larmes de rage montèrent aux yeux de Milan, et Daniel se retourna vers Marcelle : « Ma femme, mon avenir, le seul qui me reste, puisque le monde a décidé de sa Paix »*”.

não tinha futuro”⁶⁹ (SARTRE, 2009b, p. 734). Uma vez aplicadas à narrativa de *Le sursis*, as técnicas do simultaneísmo e da montagem fundamentam a possibilidade de suplantar a percepção natural e culturalmente limitada e incompleta com a qual podemos lidar com a realidade.

Afora as limitações da própria narrativa, que não é (como nada nem ninguém é) capaz de lidar com a totalidade da existência sem ignorar algum de seus aspectos, a literatura, com os seus recursos formais, pode, ao menos em tentativa, se aproximar do que seria tal representação da totalidade, recorrendo à ampliação da conexão entre a vida das personagens, a contrapor sentimentos de alegria e tristeza de indivíduos ficcionais em locais distintos, o exterior e o interior de um mesmo espaço, pensamentos favoráveis e contrários a determinada orientação política, recursos que, empregados de modo menos radical, aparecem, também, em *La mort dans l'âme*, como a simultaneidade e as mudanças de espaço sem cabeçalho ou outro tipo de aviso ao leitor, como encontrado no segundo livro. Vemos que a realidade fictícia de *Le sursis* se aproxima do modo como temos contato com o mundo objetivo, no qual as ramificações de nossa liberdade não são notadas até que a nossa consciência se amplie pela percepção de uma realidade maior que o raio de nosso alcance.

Disso se segue que a liberdade é evidenciada como aquilo que somos para além de nós mesmos, causas e consequências de uma miríade de ações livres que compõem a orquestração complexa de nossa existência, do lugar mais distante ao mais próximo, do indivíduo mais esquecido ao mais destacado, da vida privada à vida política, da subjetividade à objetividade, do singular ao universal. Assim, por exemplo, ao aproximar a vida particular de Mathieu e de Gomez com a vida pública de Neville Chamberlain e de Édouard Daladier, essa outra montagem, sem nenhum tipo de aviso ao leitor, sugere que também participamos, mesmo que indiretamente, dessas discussões, a portas fechadas, que têm espaço nos altos escalões governamentais:

— Gomez, disse Mathieu, coma o seu filé. Compreendo que você nos deteste. Mas, afinal, é a sua última noite de folga, a carne esfria no seu prato, há uma mulher que sorri para você, e, depois de tudo, eu era intervencionista.”

Gomez se acalmara:

“Eu sei, disse sorrindo, sei bem.

— E depois, disse Mathieu, na Espanha a situação era clara. Mas quando você me fala na Tchecoslováquia, já não o acompanho, porque vejo a coisa menos clara. Há

⁶⁹ “À quinze heures trente, Mathieu attendait encore, au bord d'un horrible avenir ; au même instant, à seize heures trente, Milan n'avait plus d'avenir”.

uma questão de direito que não consigo resolver: pois, afinal, e se os alemães dos Sudetos não querem ser checos?

— Deixe essas questões de direito, disse Gomez, encolhendo os ombros. Você procura uma razão para lutar? Há apenas uma: se não o fizer, estará perdido. O que Hitler quer não é Praga, nem Viena, nem Dantzig: é a Europa.”

Daladier olhou para Chamberlain, olhou para Halifax e, depois, desviou os olhos para um relógio dourado em cima de uma mísula; os ponteiros marcavam dez e trinta e cinco; o táxi parou diante da Cabana Cubana. Georges virou-se de costas e gemeu um pouco, os roncos do vizinho impediam-no de dormir.

“Não posso, disse Daladier, senão repetir o que já disse: o governo francês assumiu compromissos com a Tchecoslováquia. Se o governo de Praga mantiver a sua recusa quanto às propostas alemãs, e se, em consequência dessa recusa, for vítima de uma agressão, o governo francês ver-se-á na obrigação de cumprir com os seus compromissos.”

Tossiu, olhou para Chamberlain e esperou⁷⁰. (SARTRE, 2009b, p. 981)

Note-se, pois, a afirmação da importância individual na coletividade, do absoluto, que é a liberdade, na relatividade histórica, o que é reforçado a partir do discurso de Hitler, uma contingência amarga da história, relacionado, pela montagem, com Mathieu, uma contingência livre:

O mar estava azul e calmo, ele deslizava ao longo do mar, pensava: “Que é que me acontece?” Assim, a resposta desse homem foi mais do que nunca: “Fuzilemos, prendamos, encarceremos.” E isso para todos os que, de uma maneira ou de outra, não lhe convinham, ele queria esforçar-se por compreender. Jamais lhe acontecera algo que não tivesse compreendido; era a sua única força, a sua única defesa, o seu último orgulho. Olhava para o mar e pensava: “Não compreendo então verificou-se a minha reivindicação de Nuremberg. Essa reivindicação foi perfeitamente clara: pela primeira acontece que parto para a guerra”, disse para si. Não parecia muito complicado, contudo não era nada claro. No que lhe dizia respeito pessoalmente, tudo era simples e claro: jogara e perdera, a sua vida ficara para trás, fracassada. Não deixou nada, não lamentou nada, nem mesmo Odette, nem mesmo Ivich, não sou ninguém. Restava o próprio acontecimento. *Declarei que, agora, o direito de livre escolha devia, enfim, vinte anos depois das declarações do presidente Wilson, entrar em vigor para esses três milhões e*

⁷⁰ “— Gomez, dit Mathieu, mangez votre tournedos. Je comprends très bien que vous nous détestiez tous. Mais enfin c’est votre dernier soir de permission, la viande refroidit dans votre assiette, il y a une femme qui vous sourit, et puis, après tout, j’étais interventionniste. »

Gomez s’était repris :

« Je sais, dit-il en souriant, je sais bien.

— Et puis voyez-vous, dit Mathieu, en Espagne la situation était nette. Mais quand vous venez me parler de la Tchecoslovaquie, je ne vous suis plus parce que j’y vois beaucoup moins clair. Il y a une question de droit que je n’arrive pas à trancher : car enfin, si les Allemands des Sudètes ne veulent pas être Tchèques ?

— Laissez donc les questions de droit, dit Gomez en haussant les épaules. Vous cherchez une raison de vous battre ? Il n’y en a qu’une : si vous ne vous battez pas, vous êtes foutus. Ce que veut Hitler, ce n’est ni Prague, ni Vienne, ni Dantzig : c’est l’Europe. »

Daladier regarda Chamberlain, il regarda Halifax et puis il détourna les yeux et regarda une pendule dorée sur une console ; les aiguilles marquaient dix heures trente-cinq ; le taxi s’arrêta devant la Cabane cubaine. Georges se retourna sur le dos et gémit un peu, les ronflements de son voisin l’empêchaient de dormir.

« Je ne puis, dit Daladier, que répéter ce que j’ai déjà déclaré : le gouvernement français a pris des engagements vis-à-vis de la Tchecoslovaquie. Si le gouvernement de Prague maintient son refus des propositions allemandes et si, en conséquence de ce refus, il y a une agression, le gouvernement français se verra dans l’obligation de remplir ses engagements. »

Il toussa, regarda Chamberlain et attendit”.

meio de homens tudo o que o atingira até então estava dentro da sua medida de homem, os pequenos aborrecimentos e as catástrofes, ele vira-os chegar, olhara-os de frente. Quando fora buscar o dinheiro no quarto de Lola, vira as notas, tocara-as, respirara o perfume que flutuava no cômodo; e quando abandonara Marcelle, olhava-a nos olhos enquanto lhe falava; as suas dificuldades não estavam jamais senão consigo mesmo; podia dizer para si: “Tive razão, errei”; podia se julgar. Agora, tornara-se impossível e novamente o senhor Benès deu a sua resposta: *novos mortos, novas encarnações, novos* Pensou: “Parto para a guerra” e isso nada significa. Alguma coisa acontecera que o ultrapassava. A guerra o ultrapassava. “Não é bem isso, é que ela *não está aí*. Onde está ela? Por toda a parte: nasce por todos os lados, o trem corre dentro da guerra, Gomez aterrisa na guerra, esses turistas de branco passeiam na guerra, não há uma batida de coração que não a alimente, uma consciência que ela não atravesse. E, no entanto, ela é como a voz de Hitler, que enche este trem e que não posso ouvir: *Declarei claramente ao senhor Chamberlain o que consideramos, agora, a única possibilidade de solução*; de vez em quando, pensamos que vamos tocá-la em qualquer coisa, no molho de um filé, estendemos a mão, já não está mais ali: resta apenas um pedaço de carne no molho. Ah, pensou, seria preciso estar ao mesmo tempo em toda a parte”⁷¹. (SARTRE, 2009b, p. 1021-1022; grifos do autor)

O que há de interessante em *Le sursis*, em particular, e na trilogia sartriana, como um todo, é, sobretudo, a adequação das técnicas narrativas em relação à concepção de um mundo essencialmente problemático e instável, cuja ideia de “liberdade” exigiu a sua afirmação por meio do exercício formal dos componentes temporais e espaciais de *Les chemins de la liberté*. Sartre acertou, nesse sentido, ao conceber os seus romances segundo formas de narrar que souberam entrar em consonância com a sua situação específica de produção e de recepção. Para além do conteúdo das histórias narradas, do individualismo que dá espaço ao senso histórico, a estruturação da trilogia segue, cada livro a seu modo, a ordenação específica dos

⁷¹ “La mer était bleue, et calme, il glissait le long de la mer, il pensait : « *Qu'est-ce qui m'arrive ?* Ainsi la réponse de cet homme fut plus que jamais : « Fusillons, arrêtons, incarcérons. » Et cela pour tous ceux qui d'une manière ou d'une autre ne lui conviennent pas, *il voulait s'appliquer et comprendre. Jamais rien ne lui était arrivé qu'il n'eût compris ; c'était sa seule force, son unique défense, sa dernière fierté. Il regardait la mer et il pensait : « Je ne comprends pas* alors arriva ma revendication de Nuremberg. Cette revendication fut complètement nette : pour la premi *il m'arrive que je pars pour la guerre* », se dit-il. *Ça n'avait pas l'air bien malin et pourtant ce n'était pas clair du tout. En ce qui le concernait personnellement, tout était simple et net : il avait joué et perdu, sa vie était derrière lui, gâchée. Je ne laisse rien, je ne regrette rien, pas même Odette, pas même Ivich, je ne suis personne. Restait l'événement lui-même. Je déclarai que maintenant le droit de libre disposition devait enfin, vingt ans après les déclarations du président Wilson, entrer en vigueur pour ces trois millions et demi d'hommes tout ce qui l'avait atteint jusque-là était à sa mesure d'homme, les petits emmerdements et les catastrophes, il les avait vus venir, il les avait regardés en face. Quand il avait été prendre l'argent dans la chambre de Lola, il avait vu les billets, il les avait touchés, il avait respiré le parfum qui flottait dans la chambre ; et quand il avait plaqué Marcelle, il la regardait dans les yeux pendant qu'il lui parlait ; ses difficultés n'étaient jamais qu'avec lui-même ; il pouvait se dire : « J'ai eu raison, j'ai eu tort » ; il pouvait se juger. À présent c'était devenu impossible et de nouveau M. Benès a donné sa réponse : de nouveaux morts, de nouvelles incarcérations, de nouveaux Il pensa : « Je pars pour la guerre » et cela ne signifiait rien. Quelque chose lui était arrivé qui le dépassait. La guerre le dépassait. « Ça n'est pas tant qu'elle me dépasse, c'est qu'elle n'est pas là. Où et-elle ? Partout : elle prend naissance de partout, le train fonce dans la guerre, Gomez atterrit dans la guerre, ces estivants en toile blanche se promènent dans la guerre, il n'est pas un battement de cœur qui ne l'alimente, pas une conscience qui n'en soit traversée. Et pourtant, elle et comme la voix d'Hitler, qui remplit ce train et que je ne peux pas entendre : J'ai déclaré nettement à M. Chamberlain ce que nous considérons maintenant comme la seule possibilité de solution ; de temps en temps on croit qu'on va la toucher, sur n'importe quoi, dans la sauce d'un tournedos, on avance la main, elle n'est plus là : il ne reste qu'un bout de viande dans de la sauce. Ah pensa-t-il, il faudrait être partout à la fois. »”.*

degraus de uma escada que quer nos levar para a afirmação da liberdade. Do mesmo modo que a ocupação de Paris levou Sartre e os seus pares a perceberem que nunca foram tão livres, a situação de suas personagens romanescas permitiu-lhes entender que, como consciências livres, realizam-se pelas intenções que ambicionam e segundo determinados contextos, sobretudo nos críticos. Apresentar isso seria, para o engajamento literário, essencial para que o leitor pudesse fazer (ou não) a sua parte.

4.3 Do narrador: a perspectiva da ignorância

É sabido que o narrador (ou o seu “apagamento”) ocupa papel de destaque num texto narrativo. O que narra, porque narra, quando narra, de onde narra e como narra são elementos fundamentais para que o romance assuma e conserve o seu halo de sentido. Essa instância produtora e organizadora do discurso é responsável por efeitos que reverberam nas próprias personagens, nos próprios espaço e tempo da diegese, pois a sua visão nos apresenta ou nos oculta certos aspectos do mundo romanesco e das ações que nele ocorrem, contribuindo com (ou propositalmente dificultando) o nosso esforço, enquanto leitores, na produção de significados. O narrador, nesse sentido, juntamente com os outros elementos narrativos que analisamos ou que ainda iremos analisar, traduz a “metafísica do escritor”, ou seja, a perspectiva de mundo que o autor empírico afirma em seu texto: “[o] romancista revela *um* mundo e revela-se neste mundo” (ZÉRAFFA, 2010, p. 463; grifo do autor). Como veremos, a instância narratorial é vital para isso, pois dá forma a uma concepção da existência, assume silenciosamente um posicionamento em relação à vida, afirma um sentido para o que é o mundo.

Encontramos ideia análoga no pensamento de Lukács, para quem a criação literária é “profundamente determinada, exatamente nos critérios de composição que a inspiram, por um dado modo de conceber o mundo” (LUKÁCS, 2010, p. 178). Seja chamada de “concepção do mundo”, seja de “metafísica do escritor”, a ideia central é a mesma: como qualquer criador, o escritor deixa, tanto na superfície como na substância estrutural do barro linguístico que molda em vaso discursivo, as marcas de seus dedos, de sua orientação ideológica, mesmo porque “[a]ntes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador” (ADORNO, 2003, p. 56). O que Adorno afirma, e o que reconhecemos em *Les chemins de la liberté*, é uma posição destacável do narrador ante o desafio de estabelecer, com a sua manifestação, as balizas interpretativas que conduzam o leitor para um ponto de convergência — que, no caso de nosso *corpus*, é a liberdade.

Para Sartre, nesse sentido, os fundamentos éticos, quando amalgamados com as questões estéticas, assumem, por meio das técnicas narrativas adequadas, a afirmação e o reconhecimento, tanto para as personagens como para os leitores, de um sentido coletivo e responsável da história. E, visto que a história objetiva sofreu transformações ao longo dos anos de redação da trilogia, é de se esperar que essa pressão dos eventos

tenha exigido modos diferentes de estruturação da narrativa, que já exploramos, quanto ao espaço e ao tempo, no capítulo anterior, e que analisaremos, aqui, em seu âmbito narratorial, no qual o foco narrativo, a recusa à onisciência e à explicação, bem como a estruturação dos romances como uma polifonia de consciências, assumem o papel de afirmar a realidade humana no que ela tem de particular. Veja-se, por exemplo, a obscuridade das personagens, de seus pensamentos e sentimentos, quando observadas por outras personagens, a visão incompleta que temos do mundo por desconhecermos o que se passa na consciência dos outros e por, conseqüentemente, ignorarmos como essas liberdades serão manifestadas, visto que “a relação entre a abertura de possibilidades no futuro e a limitação inerente à apreensão do sentido presente no futuro, entretanto desconhecido, [...] constitui o ônus da liberdade” (SILVA, 2004, p. 126).

Se “[o] homem quer obter na literatura narrativa a imagem clara da sua *práxis* social” (LUKÁCS, 2010, p. 164; grifo do autor), o que Sartre tencionou com a sua trilogia foi a apresentação de uma forma narrativa que considerasse a situação análoga em que nós, na realidade objetiva, estamos em relação à sociedade, tendo de agir sob os efeitos das ações alheias, ressignificando o que descobrimos apenas quando os outros nos dizem sobre si mesmos ou quando agem: fora disso, apenas especulamos, e as questões ligadas ao narrador, nos romances sartrianos, envolvem-nos numa atmosfera de opacidade na qual nada podemos saber com certeza além do que é objetivamente percebido pelos sentidos e *racionalizado* pelo intelecto que tomamos emprestado das personagens. Contrariamente à ideia de verdades e de valores absolutos, sabemos que o século XX lidou com a insuficiência dos antigos sistemas de compreensão que, até então, explicavam o homem e o mundo.

Contudo, as concepções tradicionais de razão, de espaço e de tempo sofreram alterações relevantes em seus paradigmas com as teorias de, entre outros, Albert Einstein e Henri Bergson, o que resultou na ampliação do horizonte humano quanto à compreensão da natureza e do homem — agora, entretanto, diante da relatividade da existência. Nesse âmbito, encontramos nos escritores a ânsia por transformar os modelos narrativos tradicionais que, no século XIX, simplificavam uma realidade que é, na verdade, mais complexa. Disso surgiram críticas às técnicas narrativas que, como no realismo do século XIX, acentuavam a observação e a descrição em detrimento da ação: “[a] observação e a descrição constituem precisamente um sucedâneo, destinado a suprir a falta, na mente do escritor, de uma imagem da dinâmica da vida” (LUKÁCS, 2010, p. 181). Ou, ainda: “toda descrição das coisas e das situações é algo morto e vazio se é

descrição apenas de um simples espectador, e não momento ativo ou retardador da ação” (LUKÁCS, 2009, p. 205). O que Lukács critica, Sartre também o faz, sublinhando que “descrição não é tempo”, pois “[e]la 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).

Note-se, por esse comentário, que o escritor francês não apenas acentua a importância da ação na narrativa — afinal, ação é escolha, e escolha, liberdade —, mas ressalta a necessidade de evitar, com as descrições, a petrificação do mundo romanesco apresentado em *Les chemins de la liberté*. Do que se segue, o mundo fictício narrado aproxima-se da relatividade, distanciando-se da apresentação de um mundo absoluto e igual para todas as personagens, um mundo que, por isso, é representado a partir de um mosaico de perspectivas: “a teoria da relatividade se aplica integralmente ao universo romanesco, [...] num verdadeiro romance, não mais do que no mundo de Einstein, não há lugar para um observador privilegiado”¹ (SARTRE, 1947e, p. 52). Ora, se as personagens devem ser livres, elas devem, também, situar-se num meio que ressalte, não que congele, as suas ações, que movimente as suas consciências e os seus corpos.

Por isso, não encontramos, na trilogia, longas descrições, que existem, mas curtas e sempre ligadas à ação, ao ponto de vista dinâmico das personagens, as quais adquirem o papel de revelar certas minúcias particulares, certas idiossincrasias que serão esquecidas, transformadas ou aniquiladas pelos eventos históricos. Nesse caso, a passagem abaixo descreve uma personagem para ressaltar o que, posteriormente, sofrerá modificações pelos efeitos da aproximação da guerra, além de poder ser entendida como uma crítica irônica às descrições que não acrescentam ação ou informação relevante para a narrativa — visto que lançam luz a traços ridículos —:

Às onze horas e quarenta e cinco minutos, François Hannequin, farmacêutico de primeira classe em Saint-Flour, um metro e setenta, nariz direito, testa mediana, ligeiro estrabismo, barba passa-piolho, forte odor da boca e dos pelos pubianos, enterite crônica até os sete anos, complexo de Édipo liquidado por volta dos treze anos, bacharelado aos dezessete anos, masturbação até o serviço militar na razão de duas ou três poluições por semana, leitor do *Temps* e do *Matin* (por assinatura), marido, sem filhos, de Dieulafoy, Esperance, católico praticante na razão de duas ou três comunhões por trimestre, subiu ao primeiro andar, no quarto nupcial onde a sua mulher experimentava um chapéu². (SARTRE, 2009b, p. 833)

¹ “la théorie de la relativité s’applique intégralement à l’univers romanesque, [...] dans un vrai roman, pas plus que dans le monde d’Einstein, il n’y a de place pour un observateur privilégié”.

² “À onze heures quarante-cinq, François Mannequin, pharmacien de première classe à Saint-Flour, un mètre soixante-dix, nez droit, front moyen, strabisme léger, barbe en collier, forte odeur de la bouche et des poils du sexe, entérite chronique jusqu’à sept ans, complexe d’Edipe liquidé aux environs de la treizième année, baccalauréat à

Contra as posições narratoriais descritivas ou explicativas, Sartre argumenta que “a descrição é puro gozo contemplativo; a explicação é aceitação, ela desculpa tudo; uma e outra supõem que os dados estão lançados”³ (SARTRE, 1948, p. 311). Assim, contrariamente a essa contemplação que exige a passividade da leitura, se nos lembrarmos do que propõe o engajamento literário a respeito da participação ativa do leitor na cocriação da obra (o que é um apelo para a sua liberdade), Sartre considera que “se a percepção é ação, se, para nós, mostrar o mundo é sempre desvelá-lo sob a perspectiva de uma mudança possível, então [...] temos de revelar ao leitor, em cada caso concreto, o seu poder de fazer e desfazer, em suma, de agir”⁴ (SARTRE, 1948, p. 311).

Isso significa que a fluidez da história narrada, abolindo as longas descrições em favor da dinâmica dos fatos e das ações ligadas a eles, demanda que a posição da voz narratorial empregue os elementos formais que convergem para a estruturação dessa impressão, o que significa o distanciamento do narrador, ou o seu apagamento, para que o leitor não encontre algum tipo de mediação entre ele e os acontecimentos fictícios, a não ser, como veremos, a própria subjetividade das personagens. Portanto, não se trata, segundo Sartre, de falar sobre um soluço ou sobre um bom raciocínio, pois a crueza de ambos pode ofender o leitor, mas de apresentar a subjetividade de um “raciocínio que mascara um soluço”, posto que “[o] raciocínio subtrai das lágrimas o que elas têm de obscuro; as lágrimas, revelando a sua origem passional, subtraem do raciocínio o que ele tem de agressivo”⁵ (SARTRE, 1948, p. 82).

Em resumo, é preciso que a narrativa seja concebida de maneira que as ideias e os sentimentos em jogo se aproximem do leitor, sem esgotá-los numa descrição, sem explicá-los em demasia — visto que as intervenções explicativas impedem a identificação do leitor com a personagem, já que os comentários de um narrador distanciam um do outro, afinal, o leitor, com isso, sempre saberá mais do que a própria personagem —, pois é ao leitor que cabe essa tarefa no jogo dialético que a literatura

dix-sept ans, masturbation jusqu'au service militaire à raison de deux ou trois pollutions par semaine, lecteur du Temps et du Matin (par abonnement), époux sans enfants de Dieulafoy, Espérance, catholique pratiquant à raison de deux ou trois communions par trimestre, monta au premier étage, entra dans la chambre nuptiale où sa femme essayait un chapeau”.

³ “La description [...] est pure jouissance contemplative ; l'explication est acceptation, elle excuse tout ; l'une et l'autre supposent que les jeux sont faits”.

⁴ “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 [...] nous avons à révéler au lecteur, en chaque cas concret, sa puissance de faire et de défaire, bref, d'agir”.

⁵ “Le raisonnement ôte aux pleurs ce qu'ils ont d'obscure ; les pleurs, en révélant son origine passionnelle, ôtent au raisonnement ce qu'il a d'agressif”.

estabelece entre ele e o autor: “renunciando à ficção do narrador onisciente, assumimos a obrigação de suprimir os intermediários entre o leitor e as subjetividades-pontos-de-vista de nossas personagens”⁶ (SARTRE, 1948, p. 256). A considerar, nessa discussão, a defesa dos romances de situação, sincronizados com o tempo histórico objetivo e com o espaço concreto, essa posição narratorial explicita a busca de uma técnica narrativa consoante ao momento histórico relativizado e em crise que estabeleceu a mentalidade da primeira metade do século XX.

Nesse sentido, apesar das duras críticas de Lukács a respeito do existencialismo sartriano, no campo da teoria literária temos uma aproximação das ideias do pensador húngaro com as de Sartre, visto que, para aquele, “[t]odo novo estilo surge da vida, em consequência de uma necessidade histórico-social, e é um produto necessário da evolução social” (LUKÁCS, 2010, p. 157); um produto necessário, concordaria Sartre, para fomentar a conscientização do leitor ante a tentativa estabelecida pela literatura da práxis que é o romance engajado, que, por colocar o acento na dinamicidade sócio-histórica, se distancia da mera descritividade porque esta não contribui para evidenciar a liberdade das personagens. Dessa maneira, ante o poder da simples apresentação dos fatos por meio da ficcionalidade romanesca, “não se tem nada mais a dizer, bastaria nomeá-los”⁷ (SARTRE, 1947e, p. 9) para que a leitura da obra faça admitir a conscientização das contradições da existência humana.

Visto que “o método descritivo deve por força transformar o homem em natureza-morta” (LUKÁCS, 2010, p. 176), os romances da trilogia sartriana buscam, pelo contrário, apresentar o homem como uma consciência dinâmica num mundo ativo. Consequentemente, “não se trata de definir, ainda menos de explicar (num romance, as melhores análises psicológicas cheiram à morte), mas apenas de *apresentar* as paixões e os atos imprevisíveis”⁸ (SARTRE, 1947e, p. 34; grifo do autor), superando um dos “pecados supremos” do narrador, qual seja, o de explicar as ações das personagens, a fim de dar espaço à tradução literária do mundo como o experienciamos, sem uma voz onisciente que nos revele o segredo das coisas e dos homens, sem uma posição onipotente que faça da ficção romanesca o emblema de uma realidade inverossímil — ou, mesmo, irreal. É o possível, pelo contrário, que encontramos em *Les chemins de la liberté*: “trata-se de nos mostrar este mundo, o nosso. De mostrá-lo apenas, sem

⁶ “en renonçant à la fiction du narrateur tout-connaissant, nous avons assumé l’obligation de supprimer les intermédiaires entre le lecteur et les subjectivités-points-de-vue de nos personnages”.

⁷ “On n’a plus rien à en dire, il suffirait de les nommer”.

⁸ “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”.

explicações nem comentários”⁹ (SARTRE, 1947e, p. 14), sem, enfim, qualquer elemento que enfraqueça a impressão de que o que está em jogo, do início ao fim da narrativa, é a liberdade.

Vemos, com isso, que o papel a ser exercido pelo narrador é imprescindível na contribuição desses efeitos: se a relação entre ele e as personagens é fundamental para a liberdade destas, a presença de um narrador heterodiegético coincide, pois, com a ideia de manter a narrativa sob os auspícios das próprias personagens, cujas consciências semiobscuras e cuja visão parcial do mundo, antes de reduzi-lo, contribuem para fortalecer a sua representação, pautada na verossimilhança oriunda de nossa posição também semilúcida e incompleta da realidade objetiva. Isso reforça o trato livre das personagens ante os seus dilemas, visto que a ausência de explicações de um narrador intruso equivale ao abandono delas consigo mesmas. Disso se segue que, para manter as personagens livres, deve-se abolir a onisciência narrativa, seja ela neutra, seja, sobretudo, intrusa, cujos comentários conceberiam uma mediação entre o leitor e a personagem.

Isso enfraqueceria a conservação do lado sombrio das subjetividades, pois a onisciência aniquilaria a liberdade das personagens, desvendaria-nos o que são, sem a necessária opacidade da consciência que constitui os seres humanos e que nos oculta as suas intenções, crítica que encontramos numa personagem de *Le sursis*: “Ele as olhou. Fixar nelas meu olhar olhado! Meu olhar é oco, o olhar de Deus atravessa-o de lado a lado. ‘Faço literatura’, pensou bruscamente”¹⁰ (SARTRE, 2009b, p. 907). É exatamente esse aspecto que foi tema da mais forte crítica de Sartre feita contra Mauriac a respeito da personagem Thérèse Desqueyroux, de *La fin de la nuit*. O que Sartre reprovou, dentre outros elementos técnicos, foi a falta de liberdade de suas personagens: para ele, Thérèse não é livre, o narrador a controla, sabe tudo sobre ela, inclusive o que ela mesma não sabe. Isso indicaria, segundo Sartre, que Mauriac “não concebe as suas personagens como deveria. Antes de escrever, ele forja as suas essências, decreta que serão isso ou aquilo”¹¹ (SARTRE, 1947e, p. 43; grifo do autor), o que vai de encontro ao apresentado em *Qu’est-ce que la littérature ?* a respeito da busca da liberdade, não do determinismo psicológico.

⁹ “il s’agit de nous montrer ce monde-ci, le nôtre. De le montrer seulement, sans explications ni commentaires”.

¹⁰ “Il les regarda. Darder sur elles mon regard regardé ! Mon regard est creux, le regard de Dieu le traverse de part en part. « Je fais de la littérature », pensa-t-il brusquement”.

¹¹ “il ne conçoit pas ses personnages comme il le doit. Avant d’écrire il forge leur essence, il décrète qu’ils seront ceci ou cela”.

Ora, se as próprias personagens passarem a ideia de que são títeres do narrador, a impressão, para o leitor, é de um mecanicismo que funda um destino inescapável para os entes fictícios, o que, transbordando da ficção, afirmaria, também, um mecanicismo da realidade objetiva, aniquilando a filosofia da liberdade e a teoria do engajamento literário, ambas a se constituírem sob o alicerce da liberdade como elemento sinonímico da consciência e da existência humanas. Como explica o autor, “embarcados num sistema em plena evolução, não podíamos conhecer senão movimentos relativos”¹² (SARTRE, 1948, p. 252), de modo que o reconhecimento de verdades absolutas outorgadas por um narrador onisciente e onipresente configuraria um problema técnico duplo à luz do engajamento literário: por um lado, para o leitor, não resta outra coisa a não ser contemplar, de fora, esse mecanismo azeitado pela onisciência narratorial, mas, por outro lado, isso contradiz, segundo Sartre, a metafísica de Mauriac, pois, sendo este um escritor católico que acredita no livre-arbítrio do homem, representar esse homem subordinado a uma instância narratorial deificada enfraquece o seu livre-arbítrio: “assim, *La fin de la nuit*, que, no pensamento de Mauriac, deve ser o romance de uma liberdade, nos parece como a história de uma servidão”¹³ (SARTRE, 1947e, p. 45).

Embora Paul Ricœur considere tal polêmica “vã”, entendendo que ao defender “o realismo cru da subjetividade, o romancista não se torna menos por Deus do que o narrador onisciente” (RICŒUR, 1997, p. 305), para Sartre o narrador onisciente de *La fin de la nuit*, se imiscui na existência de Thérèse, intervém em seu futuro, julga-a, decreta a sua essência: Mauriac emprega a sua autoridade de narrador para embaralhar a substância íntima das personagens com a sua exterioridade, e, em vez de apresentar personagens que representam seres humanos, seres para-si, faz delas uma coisa, seres em-si, incapazes de serem livres, isto é, de se fazerem o que serão. Ademais, ao passar do exterior ao interior da consciência de Thérèse, vista *sub specie aeternitatis*, Mauriac priva o seu leitor de todo mistério que há na consciência dela. Como Electra ou Antígona, a heroína de Mauriac permanece fixada ante um destino: a sua liberdade seria, no máximo, a liberdade de escolher o veneno com o qual inexoravelmente irá se matar. Com isso, Thérèse torna-se previsível: “a ideia de destino é poética e contemplativa. Mas o romance é ação e o romancista não tem o direito de abandonar o

¹² “nous, embarqués sur un système en pleine évolution, nous ne pouvions connaître que des mouvements relatifs”.

¹³ “Ainsi *La Fin de la Nuit*, qui, dans la pensée de M. Mauriac, doit être le roman d’une liberté, nous apparaît surtout comme l’histoire d’une servitude”.

terreno da batalha para se instalar comodamente sobre uma colina”¹⁴ (SARTRE, 1947e, p. 38).

Evidentemente, a visão sartriana é radical e não leva em consideração que, mesmo se aceitarmos que Thérèse não é livre, estaremos partindo do pressuposto do existencialismo ateu de Sartre, mas, se partirmos do pensamento católico, segundo o qual o deus cristão criou o homem, mas lhe deu o livre-arbítrio, poderemos entender que a liberdade de Thérèse existe, embora seja uma liberdade voltada não para um futuro em aberto, pois a onisciência contradiz isso, mas para uma situação presente que diga respeito à escolha ou recusa de um pecado, de um mal qualquer. Ainda assim, “o pouco de independência que Mauriac lhe concede, ele mediu com exatidão, como numa receita médica ou culinária. Não espero nada dela, eu sei tudo”¹⁵ (SARTRE, 1947e, p. 46). Além disso, a crítica à técnica de Mauriac sublinha que, numa mesma frase, ao fazer um movimento natural de Thérèse-sujeito para Thérèse-objeto, o escritor ignora a mais rigorosa lei que, segundo Sartre, diz respeito ao narrador: “o romancista pode ser a sua testemunha ou o seu cúmplice, mas, jamais, as duas coisas ao mesmo tempo”¹⁶ (SARTRE, 1947e, p. 44). Essa lucidez divina, por vezes didática, que observa o exterior e o interior das personagens, contamina a liberdade que o romance deve ser, em sua forma, e deve ressaltar, em seu conteúdo.

Por isso, não se deve tolerar, segundo Sartre, que o narrador interfira no universo narrativo que as personagens estabelecem e onde coexistem, já que “um romance é escrito por um homem e para homens. Com o olhar de Deus, que perfura as aparências sem parar nisso, não há romance, não há arte, pois a arte vive de aparências”¹⁷ (SARTRE, 1947e, p. 52). É preciso notar, não obstante, que Mauriac e Sartre, antes de representarem duas tendências literárias opostas, são os representantes de duas gerações intelectuais distintas: se um é o porta-voz do romance psicológico tradicional, o outro, Sartre (ao lado de William Faulkner, Virginia Woolf, James Joyce e outros), defende o que seria a modernidade literária, pautada, segundo ele, na liberdade das personagens. De acordo com Caroline Casseville (2005), a crítica incisiva de Sartre é explicada, dentre outros motivos, pelo fato de que Mauriac representava tudo o que aquele

¹⁴ “*L'idée de destinée est poétique et contemplative. Mais le roman est action et le romancier n'a pas le droit d'abandonner le terrain de la bataille et de s'installer commodément sur un tertre*”.

¹⁵ “*Le peu d'indépendance que M. Mauriac lui concède, il le lui a exactement mesuré, comme dans une ordonnance de médecin ou une recette de cuisine. Je n'attends rien d'elle, je sais tout*”.

¹⁶ “*le romancier peut être leur témoin ou leur complice, mais jamais les deux à la fois*”.

¹⁷ “*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*”.

rejeitava, a saber, o tradicionalismo acadêmico, a ideologia burguesa e o dogmatismo católico, que incapacitariam a revolta do indivíduo contra o seu meio.

Como principal voz do engajamento literário de sua época, Sartre quis salientar, com a sua crítica a Mauriac e a outros escritores, “a adequação entre o fim e os meios ao se escrever um romance da inquietude”¹⁸ (DEGUY, 2010, p. 138), uma inquietude que, se levada a cabo a partir de técnicas narrativas apropriadas, significaria a incitação do leitor para, ao perceber as personagens livres, perceber-se, também, livre. Disso se segue que, no lugar da técnica narrativa onisciente de Mauriac, Sartre propõe uma técnica que considere o apagamento da mediação procedente de uma voz narratorial, levando o leitor a ter contato direto com a consciência das personagens. Em termos técnicos, trata-se da onisciência seletiva múltipla, segundo a terminologia proposta por Norman Friedman (2002), foco narrativo a partir do qual é criado um efeito de eliminação da figura do narrador, substituída pelo registro de impressões, percepções, pensamentos, sentimentos e sensações que remetem diretamente à subjetividade dos indivíduos romanescos, registro que, ligado a múltiplas personagens e aos seus ângulos de visão, abole um centro narrativo estável: “foi necessário deixar por todos os lados dúvidas, expectativas, inacabamento, reduzir o leitor a fazer, ele mesmo, conjecturas”¹⁹ (SARTRE, 1948, p. 253).

Visto que a *onisciência* seletiva múltipla diz respeito a um foco narrativo pelo qual os pensamentos, os sentimentos e as percepções das personagens são diretamente comunicadas ao leitor sem a mediação de um narrador, vale salientar que essa onisciência não deve ser confundida com o foco oriundo de um narrador propriamente onisciente, seja neutro ou intruso — o que contradiria a crítica de Sartre contra Mauriac —, visto que “a diferença essencial é que um transmite pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem [...], passando através da mente (cena), ao passo que o outro sumariza e explica depois que ocorrem” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Desse modo, se vivenciamos o que vivenciam as personagens a partir da focalização específica usada por Sartre ao longo de toda a trilogia, vivenciamos, igualmente, o tempo delas. Friedman salienta que, com a onisciência seletiva múltipla há o predomínio da cena em detrimento do sumário, “tanto dentro da mente como externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, [...] emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens” (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

¹⁸ “*l’adéquation entre la fin et les moyens lorsque s’écrit un roman de l’inquietude*”.

¹⁹ “*il nous fallait enfin laisser partout des doutes, des attentes, de l’inachevé et réduire le lecteur à faire lui-même des conjectures*”.

Isso nos aproxima ainda mais das personagens porque, como elas, não vivemos saltos temporais nos diálogos, não encontramos atalhos cronológicos: quando uma personagem conversa com outra, o diálogo inteiro é mostrado. Isso foi, aliás, outro ponto de divergência entre Sartre e Mauriac, pois este, de acordo com aquele, ao resumir, segundo a sua conveniência, determinada cena, privaria o leitor da duração dela, ou seja, do mesmo tempo da personagem, deslocando o leitor para uma percepção temporal diferente da construída pela narrativa. Vale dizer, entretanto, que a onisciência seletiva múltipla não seria necessariamente o único meio de fomentar a impressão de liberdade no romance. Um narrador-protagonista, como Roquentin, cumpre papel análogo, embora não servisse para a trilogia, pois o que está em discussão, nela, é a coletividade, não a individualidade, de modo que é mais coerente a multiplicidade (não a unicidade) da perspectiva narrativa.

Assim, encontramos em *Les chemins de la liberté* uma orquestração de subjetividades: em *L'âge de raison*, por exemplo — que nos serve como paradigma desse aspecto narratorial para a trilogia como um todo —, dos dezoito capítulos, temos focalização única em Mathieu em dez deles (I, III, IV, VI, VIII, XI, XII, XV, XVII e XVIII), focalização em Boris em dois (II e XIII), focalização em Marcelle (apenas no capítulo V) e focalização em Daniel em dois capítulos (VII e X). Não obstante, temos três capítulos cujas separações internas (uma linha em branco) focalizam, não ao mesmo tempo, diferentes personagens: no capítulo XIV, por exemplo, temos a focalização em Mathieu e, depois, em Marcelle; assim como no capítulo IX, em que o foco está em Daniel, depois em Boris e, depois, em Daniel; e no capítulo XVI, em que o foco está em Mathieu, depois passa para Daniel, depois para Mathieu e, mais uma vez, passa para Daniel:

A porta se fechou, Daniel desceu as escadas, as pernas moles. “Primeiro, me lavar, pensou, dos pés à cabeça”. Como transpusesse o limiar da porta, um pensamento veio-lhe repentinamente, que o parou, claro: barbear-se pela manhã, antes de sair; ele deixara a sua navalha aberta sobre a lareira.

Ao abrir a porta, Mathieu fez soar uma campainha leve e acolhedora. “Não tinha notado isso de manhã, pensou, devem ligar à noite, depois das nove horas”. Olhava de viés, através do vidro da porta do escritório, e viu uma sombra: havia alguém. Caminhou sem pressa até o quadro das chaves. Quarto 21. A chave estava pendurada a um prego. Mathieu pegou-a rapidamente e a enfiou no bolso, depois deu meia-volta e

foi para a escada. Uma porta abriu-se atrás dele: “Vão me chamar”, pensou. Não tinha medo: era previsto²⁰. (SARTRE, 2009a, p. 690)

Pode-se notar, nesse trecho, que sabemos apenas o que Mathieu sabe, o que pensa, o que sente, o que vê: a sombra no escritório é, também para nós, uma sombra no escritório. Também chama a atenção, além da onisciência seletiva, o respeito do autor pelo ângulo de visão da personagem, que não pode ver além daquilo que está ao alcance do seu olhar. A esse respeito, no fim da primeira parte de *La mort dans l'âme* temos a visão de Mathieu, e apenas ela, da perspectiva do campanário onde ele se encontra, à espera da chegada do exército alemão:

Encostado em seu pilar, Mathieu estava de frente para a prefeitura; curvando-se ligeiramente para a direita, podia ver a estrada. A praça era um fosso de sombra venenosa, uma armadilha; sentiu-se mal de olhar para lá. Nos castanheiros, os pássaros cantavam.

“Atenção”.

Mathieu reteve a respiração: dois motociclistas de negro, com capacetes, apareciam na rua; dois cavaleiros sobrenaturais. Procurou em vão distinguir-lhes as feições: eles não as tinham. Duas cinturas finas, quatro longas coxas paralelas, um par de cabeças redondas e lisas, sem olhos nem boca²¹. (SARTRE, 2009c, p. 1333)

Vê-se, pois que a onisciência seletiva múltipla respeita os limites do olhar das personagens, levando em consideração a maneira particular pela qual elas veem o mundo e o interpretam segundo um projeto de futuro. Esse modo de narrar recusa a onisciência narratorial e nos aproxima das personagens, nos faz sê-las no momento em que pensam, sentem e agem: em vez de acompanhá-las *ao lado*, estamos *nelas*, em sua subjetividade. Consequentemente, “[o] uso do ponto de vista restrito não apenas torna mais fácil a identificação leitor-personagem; também veicula uma apresentação direta e imediata porque lembra a maneira das pessoas reagirem na vida real” (MENDILOW,

²⁰ “La porte se referma, Daniel descendit l’escalier, les jambes molles. « D’abord, me laver, pensa-t-il, avant tout, me laver des pieds à la tête. » Comme il franchissait le seuil de la porte cochère, une pensée lui vint tout à coup, qui l’arrêta net : il s’était rasé le matin, avant de sortir ; il avait laissé son rasoir sur la cheminée, grand ouvert.

En ouvrant la porte, Mathieu déclencha une sonnerie légère et feutrée. « Je ne l’avais pas remarquée ce matin, pensa-t-il, ils doivent mettre le contact le soir, après neuf heures. » Il jeta un coup d’œil, de biais, à travers la vitre du bureau et vit une ombre : il y avait quelqu’un. Il marcha sans hâte jusqu’au tableau des clés. Chambre 21. La clé était accrochée à un clou. Mathieu la prit rapidement et la mit dans sa poche, puis il fit demi-tour et revint vers l’escalier. Une porte s’ouvrit derrière son dos : « Ils vont m’appeler », pensa-t-il. Il n’avait pas peur : c’était prévu”.

²¹ “Aplati contre son pilier, Mathieu faisait face à la mairie ; en se penchant légèrement sur sa droite, il pouvait apercevoir la route. La place, c’était une fosse d’ombre vénéneuse, un piège ; ça lui faisait mal de la regarder. Dans les marronniers, des oiseaux chantaient.

« Faites gaffe. »

Mathieu retint son souffle : deux motocyclistes noirs avec des casques fonçaient dans la rue ; deux cavaliers surnaturels. Il chercha vainement à distinguer leurs visages : ils n’en avaient pas. Deux tailles fines, quatre longues cuisses parallèles, une paire de têtes rondes et lisses, sans yeux ni bouches”.

1972, p. 130). Como afirma Margaret Atack, o jogo sartriano entre a ignorância e o conhecimento é um meio pelo qual o escritor estimula o leitor a apreender o impacto total do “real histórico” (ATACK, 1989, p. 159).

Ademais, vale ressaltar que “não se pode pretender sempre a clareza total porque ela é em geral solidária da perda inicial da compreensão das relações entre acontecimento e subjetividade, ou seja, do eixo histórico-existencial da condição humana” (SILVA, 2004, p. 19). Ao abrir mão disso, Sartre abriria mão da possibilidade de fazer da literatura um instrumento da liberdade e para a liberdade, pois esta requer a tomada de visão não onisciente, não onipotente do mundo. Na trilogia sartriana, todavia, o autor, por meio dos recursos narrativos, satisfaz, ao menos teoricamente, a intenção de fazer do texto literário uma versão aproximada do que é a existência humana: “esta maneira de escrever, [...] a seguir o movimento do livro numa *familiaridade* com a consciência do personagem [...] exerce sobre o leitor verdadeira *fascinação da intimidade subjetiva*” (ALBÉRÈS, 1958, p. 117; grifos do autor).

Isso, contudo, não exclui o questionamento sobre a liberdade do leitor, a qual, sendo pautada em interesses possivelmente diferentes dos da personagem, nos faz seguir o que as consciências veem em detrimento do que gostaríamos de ver. Ficamos, enquanto leitores, à mercê do olhar das subjetividades que acompanhamos: o nosso olhar não é mais nosso, ele coexiste ao olhar da personagem — estamos na liberdade dela, não na nossa. Do que se segue, percebemos que a nossa ignorância em relação ao que a personagem fará é, também, a ignorância dela e das outras personagens: o leitor torna-se cúmplice desse movimento em direção a um futuro balizado pelas adversidades que vivem as personagens (e nós com elas) e seguido a partir de uma trajetória específica que elas projetaram para si mesmas. Nesse sentido, “[g]raças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio” (BOSI, 1996, p. 15).

Como as personagens, somos atores e, também, espectadores do mundo e dos outros, pois não temos a possibilidade de prevermos as ações e as reações dos entes fictícios em coexistência — “Consciências. Consciências afáveis e distraídas. [...] A consciência de Marcelle deixou-se diluir na noite”²² (SARTRE, 2009a, p. 410) —: as nossas conjecturas imaginam possibilidades a serem confirmadas ou não, mas não

²² “Des consciences. Des consciences affables et distraites. [...] La conscience de Marcelle lâcha prise et se dilua dans la nuit”.

podemos ir para além disso — tampouco as próprias personagens. Nesse sentido, como Lola, o leitor quer saber o que se passa na consciência de Boris, mas tem apenas os seus atos e as suas palavras:

“Em que você está pensando?, perguntou Lola.

— Em nada.

— A gente sempre pensa em qualquer coisa.

— Não pensava em nada, disse Boris

— Nem mesmo se gosta do que estão a tocar ou se gostaria de aprender a sapatear?

— Sim, em coisas como essas.

— Vê? Porque é que não me diz? Quero saber tudo o que pensa.

— Essas coisas não se dizem. Não têm importância.

— Não têm importância? Parece que só te deram uma língua para falar de filosofia com o seu professor.

Ele a olhou e lhe sorriu: “Gosto dela porque ela é ruiva e parece velha”.

“Menina estranha”, disse Lola.

Boris piscou os olhos e tomou um ar suplicante. Não gostava que falassem dele; era sempre complicado, ele se perdia. Lola parecia estar colérica, mas era simplesmente porque o amava com paixão e se atormentava por causa dele. Havia momentos assim, em que era mais forte do que ela, em que se aborrecia sem motivo, olhava Boris perdidamente, não sabia o que fazer dele e as mãos agitavam-se sozinhas. A princípio, Boris estranhara, mas, agora, estava habituado. Lola pousou a mão na cabeça de Boris:

“Queria saber o que tem aí dentro, disse ela. Isso me dá medo”²³. (SARTRE, 2009a, p. 415-416)

Encontramos em *Les chemins de la liberté*, portanto, técnicas embaixadoras de um universo romanesco que emula alguns aspectos da realidade objetiva da época. Pelo tipo de foco narrativo utilizado, “a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência. O surgimento do processo nesse momento do tempo não é difícil de entender” (AUERBACH, 1976, p. 496), afinal, a trilogia sartriana — em *Le sursis*, sobretudo, cujo radicalismo técnico quanto ao uso nauseante da onisciência

²³ “« À quoi penses-tu ? demanda Lola.

— À rien.

— On pense toujours à quelque chose.

— Je pensais à rien, dit Boris.

— Même pas que tu aimais l'air qu'ils jouent ou que tu voudrais apprendre les claquettes ?

— Si, des trucs comme ça.

— Tu vois. Pourquoi ne me les dis-tu pas ? Je voudrais savoir tout ce que tu penses.

— Ça ne se dit pas, ça n'a pas d'importance.

— Ça n'a pas d'importance ! On croirait qu'on ne t'a donné une langue que pour parler de philosophie avec ton prof. »

Il la regarda et lui sourit : « Je l'aime bien parce qu'elle est rousse et qu'elle a l'air vieux. »

« Drôle de gosse », dit Lola.

Boris cligna des yeux et prit un air suppliant. Il n'aimait pas qu'on lui parlât de lui ; c'était toujours si compliqué, il s'y perdait. Lola avait l'air d'être en colère, mais c'était simplement qu'elle l'aimait avec passion et qu'elle se tourmentait à cause de lui. Il y avait des moments comme ça où c'était plus fort qu'elle, elle se faisait des cheveux sans raison, elle regardait Boris avec égarement, elle ne savait plus que faire de lui et ses mains s'agitaient toutes seules. Au début, Boris s'en étonnait, mais à présent il s'y était habitué. Lola mit sa main sur la tête de Boris :

« Je me demande ce qu'il y a là-dedans, dit-elle. Ça me fait peur. »

seletiva múltipla combina-se com o momento de angústia das personagens às vésperas do início da guerra — tencionou acompanhar o sentimento de mundo de sua época. Assim, “[s]e o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p. 57). Essa renúncia diz respeito a um realismo que trairia a própria mentalidade de sua época, não sendo capaz de fazer da literatura uma versão do mundo cujos desafios são decorrentes da configuração particular que o próprio homem dá ao seu momento histórico.

Ele estava pesado, ria-se às gargalhadas e o sol secava-lhe as lágrimas; ela tornara-se como os outros, uma besta do rebanho; línguas de fogo lambiam-lhe os brônquios a cada respiração; uma dor aguda e falsa serrava-lhe o ombro; uma fadiga que não era generosa nem querida tocava tambor em seu peito. Uma fadiga de mãe e de judia, a *sua* fadiga, o *seu* destino. A esperança apagou-se: nunca mais chegaria a Gien. Nem ela, nem ninguém. Ninguém tinha esperança, nem a velha, nem as duas nucas em chapéu-coco, nem o casal que empurrava um carrinho de pneus furados. Mas estamos metidos na multidão e a multidão avança e nós avançamos; somos tão somente patas desse interminável verme. Para que andar se a esperança está morta? Para que viver?²⁴ (SARTRE, 2009c, p. 1154; grifos do autor)

A construção técnica de “uma sensação de desesperança” (AUERBACH, 1976, p. 496), primeiro quanto a si mesmas, depois quanto à história, leva as personagens da trilogia a sofrerem os efeitos do desconhecimento total de suas existências, as consequências do grau de indeterminação que as suas liberdades obrigam-nas a experimentar. Com essa aproximação do leitor, capaz de observar a consciência das personagens, “se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros [...]. Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu ‘caráter’” (ROSENFELD, 1996, p. 85). Isso contribui para o fomento de nossa tão conhecida incapacidade de conhecer por completo não apenas ou outros, mas, sobretudo, nós mesmos. Nesse sentido, é significativo comparar dois trechos em que Marcelle e Daniel conversam a fim de observarmos os efeitos, para o

²⁴ “Il était lourd, il riait aux anges et le soleil séchait ses larmes ; elle était devenue pareille aux autres, une bête du troupeau ; des langues de feu lui léchaient les bronches à chaque respiration ; une douleur aiguë et fausse lui sciait l’épaule ; une fatigue qui n’était ni généreuse ni voulue battait du tambour dans sa poitrine. Une fatigue de mère et de Juive, sa fatigue, son destin. L’espoir s’effaça : elle n’arriverait jamais à Gien. Ni elle ni personne. Personne n’avait d’espoir, ni la vieille, ni les deux nuques au chapeau melon, ni le couple qui poussait un tandem aux pneus crevés. Mais nous sommes pris dans la foule et la foule marche et nous marchons ; nous ne sommes plus que des pattes de cette interminable vermine. Pourquoi marcher quand l’espoir en mort ? Pourquoi vivre ?”

leitor, da mudança de foco. Vejamos, primeiro, um trecho em que o foco está em Marcelle:

Marcelle não achava desagradável ter um pouco de vida pessoal, qualquer coisa que lhe pertencesse de fato e que não fosse obrigada a repartir. “Ele que fizesse como Daniel, pensou. Porque é que só Daniel sabe me fazer falar? Se tivesse me ajudado um pouco...” Durante todo o dia da véspera tinha sentido um nó na garganta, queria ter dito: “E se o mantivéssemos?” Ah!, se ele tivesse hesitado um segundo, eu lhe teria dito²⁵. (SARTRE, 2009a, p. 466)

Agora, outro trecho, com as duas mesmas personagens, mas com o foco em Daniel:

Parou repentinamente e olhou-a com desconfiança: era a emoção que lhe tinha deixado escapar aquele grito estúpido. Essa ideia o gelou, tinha horror do abandono. Mordeu os lábios e tomou uma atitude irônica. Defesa vã; seria preciso não a ver: ela curvara os ombros, os seus braços pendiam junto das ancas; esperava, passiva e usada, assim esperaria durante anos, até o fim. Ele pensou: “A sua última chance!”, como pensara de si mesmo há pouco. Entre os trinta e os quarenta anos, as pessoas jogam a última cartada. Ela ia jogar e perder; dentro de alguns dias, seria apenas uma grande miséria. Era preciso evitar isso.

“E se eu próprio falasse com Mathieu?”

Uma enorme piedade lodosa tinha-o invadido. Não sentia nenhuma simpatia por Marcelle e sentia um profundo nojo por si mesmo, mas a piedade estava lá, irresistível. Teria feito tudo para se libertar dela. Marcelle levantou a cabeça; parecia pensar que ele era doido²⁶. (SARTRE, 2009a, p. 569)

Para o leitor, há o contato com uma consciência por vez, sendo que a consciência não contemplada pelo foco permanece opaca, fazendo com que o leitor, lançado de uma consciência para outra, “esteja incerto pela incerteza do herói, inquieto por sua inquietude, transbordado por seu presente, dobrando-se sobre o peso de seu futuro”²⁷ (SARTRE, 1948, p. 254), efeito que, aos olhos de Sartre, Mauriac não realizou, pois

²⁵ “Marcelle n’était pas fâchée d’avoir un peu de vie personnelle, quelque chose qui fût vraiment à elle et qu’elle ne fût pas bligée de partager. « Il n’avait qu’à faire comme Daniel, pensa-t-elle. Pourquoi n’y a-t-il que Daniel qui sache me faire parler ? S’il m’avait un peu aidée... » Toute la journée de la veille, elle avait eu la gorge serrée, elle aurait voulu dire : « Et si on le gardait ? » Ah ! s’il avait hésité, ne fût-ce qu’une seconde, je le lui aurais dit”.

²⁶ “Il s’arrêta net et la considéra avec méfiance : c’était l’émotion qui lui avait fait pousser ce cri stupide. Cette idée le glaça, il avait horreur de l’abandon. Il pinça les lèvres et fit des yeux ironiques, en levant un sourcil. Vaine défense ; il aurait fallu ne pas la voir : elle avait courbé les épaules, ses bras pendaient le long de ses flancs ; elle attendait, passive et usée, elle allait attendre ainsi pendant des années, jusqu’au bout. Il pensa : « Sa dernière chance ! » comme il l’avait pensé pour lui-même tout à l’heure. Entre trente et quarante ans, les gens jouent leur dernière chance. Elle allait jouer et perdre ; dans quelques jours, elle ne serait plus qu’une grosse misère. Il fallait empêcher ça.

« Et si j’en parlais moi-même à Mathieu ? »

Une énorme pitié bourbeuse l’avait envahi. Il n’avait aucune sympathie pour Marcelle et il se dégoûtait profondément, mais la pitié était là, irrésistible. Il aurait fait n’importe quoi pour s’en délivrer. Marcelle leva la tête, elle avait l’air de le croire fou”.

²⁷ “que le lecteur [...] soit incertain de l’incertitude même des héros, inquiet de leur inquiétude, débordé par leur présent, pliant sous le poids de leur avenir”.

este não conseguiu, ao menos em *La fin de la nuit*, manter a incerteza e a inquietude do leitor a partir da incerteza e da inquietude da personagem, ou seja, aproximar a criação e a recepção no mesmo jogo de certeza e de incerteza, de presente e de futuro, que favorecem a percepção da liberdade, configurando um “realismo subjetivo”²⁸ (DEGUY, 2010, p. 130). Outro exemplo, extraído de *Le sursis*, mostra o jogo entre transparência e opacidade pelo qual a narrativa nos conduz. Numa cena com Jeaninne e Charles, o foco está em Charles, mas, na mesma cena, depois de entrecortada pela apresentação, *en passant*, de Philippe, Gros-Louis, Maurice e Marcelle, que estão em lugares diferentes, o foco muda para Jeannine:

Charles deixou-se cair de costas novamente; sentia, à sua direita, à sua esquerda, aquelas presenças horizontais, dez mil pequenos enterros. Reabriu os olhos, viu um pedaço de céu e, depois, centenas de pessoas às janelas da Grande-Rue, que agitavam os seus lenços. Safados! Safados! Não é 14 de Julho. Um voo de gaivotas turbilhonou, berrando sobre a sua cabeça, e Jeannine assoou-se atrás dele. Ela chorava sob o véu de crepe, a enfermeira mantinha os olhos fixados na única coroa que balouçava atrás do carro funerário, mas ela o ouvia chorar, não devia deplorá-lo muito, há mais de dez anos que não o via, mas guardamos sempre no fundo de nós uma tristeza envergonhada e insatisfeita que espera modestamente um enterro, uma primeira comunhão, um casamento, para obter, enfim, as lágrimas que ela jamais ousara reclamar; a enfermeira pensou na sua mãe parálitica, na guerra, no sobrinho que ia partir, na dura, dura condição de enfermeira e pôs-se a chorar também, estava contente, a velhinha chorava, atrás delas a porteira começava a fungar, pobre velho, há tão pouca gente para acompanhá-lo, ao menos que se tenha um ar triste; Jeannine chorava empurrando o carrinho, Philippe andava, vou desmaiar, Gros-Louis andava, a guerra, a doença, a morte, a partida, a miséria; era domingo, Maurice cantava na janela de seu compartimento, Marcelle entrou na casa de massas para comprar um saint-honoré.

“Você não está muito conversador, disse Jeannine. Pensei que te entristecesse um pouco ao me deixar.”

Seguiam pela rua da estação.

“Você acha que não estou suficientemente chateado?, perguntou Charles. Fazem de mim um embrulho, carregam-me para não sei onde sem pedir a minha opinião e, ainda por cima, quer que me entristeça”

— Você não tem coração.

— Basta, disse ele duramente. Queria que estivesse no meu lugar. Veria o que faria.”

Ela não respondeu e ele viu um teto escuro sobre a cabeça²⁹. (SARTRE, 2009b, p. 929-930)

²⁸ “*réalisme subjectif*”.

²⁹ “Charles se laissa retomber sur le dos ; il sentait à sa droite, à sa gauche, ces présences horizontales, dix mille petits enterrements. Il rouvrit les yeux et vit un morceau de ciel et puis des centaines de gens, penchés aux fenêtres de la Grande-Rue, qui agitaient leurs mouchoirs. Salads ! Salads ! C’est pas le 14 juillet. Un vol de mouettes tourbillonna en criant au-dessus de sa tête et Jeannine se moucha derrière lui. Elle pleurait sous ses voiles de crêpe, l’infirmière gardait les yeux fixés sur l’unique couronne qui bringuebalait à l’arrière du corbillard, mais elle l’entendait pleurer, elle ne devait pas le regretter beaucoup, il y avait plus de dix ans qu’elle ne l’avait vu, mais on garde toujours quelque part au fond de soi une tristesse honteuse et inassouvie qui attend modestement un enterrement, une première communion, un mariage, pour obtenir enfin les larmes qu’elle n’a jamais osé réclamer ; l’infirmière pensa à sa mère paralysée, à la guerre, à son neveu qui allait partir, à la dure, dure condition d’infirmière et elle se mit à pleurer aussi, elle était contente, la petite darne pleurait, derrière elles la concierge commençait à renifler, pauvre vieux, il y a si peu de monde pour l’accompagner, au moins qu’on ait l’air triste ;

Ainda mais radicalmente, como já adiantamos acima, encontramos em *Le sursis* a mudança, sem aviso e sem cortes, do foco narrativo e do espaço, o que pode ocorrer no meio de uma frase: “[Milan] enfiou as mãos nos bolsos, repetindo: ‘Não estou só. Não estou só’. Daniel pensava: ‘Estou só’”³⁰ (SARTRE, 2009b, p. 773). As mudanças de foco, sobretudo dentro dos capítulos de *Le sursis*, fazem com que o leitor note a orquestração de consciências que está em jogo, incessantemente, a revelar as subjetividades imersas nos mesmos (e em outros) problemas, como se a desvelar que, para além de nossa própria consciência, existem outras que participam da equação de nossa existência e que não estão sob o nosso controle. Além disso, fica clara a diferença de valores e significados que pode apresentar uma mesma situação para consciências distintas, com projetos diversos: os desencontros entre elas e entre as suas interpretações do mundo complexificam tudo e fazem de um problema simples para uma personagem algo intrincado para outra. Isso é visível se compararmos as personagens Mathieu, um professor de filosofia, e Gros-Louis, um analfabeto. Ambos são convocados, às vésperas da guerra, para se alistar:

Mobilizado: estava ali, na parede — talvez já se pudesse ler isso também na sua face. Corou e afastou-se rapidamente. “Ordem 2. Pronto. Começo a me tornar interessante”. Odette olhava-o com uma emoção contida. Jacques assumiria o seu ar de domingo e lhe diria: “Meu velho, não tenho nada para te dizer”. Mas Mathieu sentia-se modesto e não tinha vontade de se tornar interessante. Virou à esquerda, na primeira rua, e apressou o passo: na calçada da direita havia outro pequeno grupo zumbindo diante de um cartaz. Na França inteira. Dois a dois. Quatro a quatro. Diante de milhares de cartazes. E em cada grupo há pelo menos um tipo que apalpa a sua carteira e a sua caderneta militar através do tecido do casaco e se sente tornar-se interessante³¹. (SARTRE, 2009b, p. 805-806)

Jeannine pleurait en poussant la gouttière, Philippe marchait, je vais m'évanouir, Gros-Louis marchait, la guerre, la maladie, la mort, le départ, la misère ; c'était dimanche, Maurice chantait à la fenêtre de son compartiment, Marcelle entra dans la pâtisserie pour acheter un saint-honoré.

« Vous n'êtes guère causant, dit Jeannine. Je pensais que ça vous ferait un peu de peine de me quitter. »
Ils avaient pris la rue de la gare.

« Vous trouvez que je ne suis pas assez emmerdé comme ça ? demanda Charles. Ils m'empaquentent, ils m'emportent je ne sais où sans me demander mon avis et par-dessus le marché vous voulez que je vous regrette ? »

— Vous n'avez pas de cœur.

— Ça va, dit-il durement. Je voudrais que vous soyez à ma place. On verrait ce que vous feriez du vôtre. »

Elle ne répondit pas et il vit un plafond sombre au-dessus de sa tête.”

³⁰ “[Milan] enfonce ses mains dans ses poches et il se répéta : « Je ne suis pas seul. Je ne suis pas seul. » Daniel pensait : « Je suis seul »”.

³¹ “Mobilisé : c'était là, sur le mur — peut-être aussi que ça pouvait déjà se lire sur sa figure. Il rougit et s'éloigna précipitamment. « Fascicule 2. Ça y est. Je suis en train de devenir intéressant. » Odette le regarderait avec une émotion contenue. Jacques prendrait son air du dimanche et lui dirait : « Mon vieux, je n'ai rien à te dire. » Mais Mathieu se sentait modesto et n'avait pas envie de devenir intéressant. Il tourna sur la gauche dans la première rue qui se présenta et hâta le pas : sur le trottoir de droite il y avait un petit groupe sombre qui bruissait devant une affiche. Dans toute la France. Deux par deux. Quatre par quatre. Devant des milliers d'affiches. Et dans chaque groupe il y a bien au moins un type qui tâte son portefeuille et son livret militaire à travers l'étoffe de son veston et qui se sent devenir intéressant”.

— Estou em ordem, disse Gros-Louis, com ar inquieto.

— Em ordem? Sabe ler?”

Gros-Louis olhou-o com malícia:

“Não é preciso saber para carregar barris.”

Ribadeau devolveu-lhe a caderneta: “Você tem o número 2, rapaz. Esperam por você em Montpellier, na caserna. Aconselho que você se apresse, senão será um desertor.

— Em Montpellier?, disse Gros-Louis, estupefato. Não tenho nada que fazer em Montpellier.”

Ribadeau se encolerizou.

“Eu te disse que está mobilizado, gritou. Tem o número 2, está mobilizado.”

Gros-Louis guardou a caderneta no bolso.

“Então, não me dá trabalho?, perguntou.

Não posso dar emprego para um desertor.”³² (SARTRE, 2009b, p. 910-911)

Vemos que, na trilogia, “o relativismo histórico, colocando a equivalência *a priori* de todas as subjetividades”³³ (SARTRE, 1948, p. 256), indica que não há distinção qualitativa entre as consciências, pois “todos os homens são iguais perante a culpa e a liberdade. E a narração simultânea dessa pluralidade subjetiva indica que a cada um lhe é dada a sua liberdade; ninguém pode exercê-la por outro” (SILVA, 2004, p. 130). Ricos e pobres, esclarecidos e ignorantes fazem parte do mesmo enquadramento histórico. Os efeitos, para cada um, são diferentes, porque são diferentes a situação em que vivem e o projeto que estabelecem para si mesmos, mas todos são liberdade: “o que seria em outro escritor narração objetiva, é nele [Sartre] inteiramente *impregnado do gosto particular da consciência humana que o vive*” (ALBÉRÈS, 1958, p. 116; grifo do autor). Some-se a isso que essas consciências, sendo livres, desconhecem entre si as ações e as reações das outras, fortalecendo a problemática das responsabilidades em jogo, frutos dos efeitos de nossas ações e das dos demais.

Vemos, com isso, que o objetivo de Sartre foi o de pautar a sua criação literária nos critérios relativos aos romances de situação, adotando a relatividade generalizada para aproximar a consciência do leitor da fragmentação da realidade, oriunda da crise de

³² “— *Je suis en règle, dit Gros-Louis d'un air inquiet.*

— *En règle ? Tu sais lire ?* »

Gros-Louis le regarda d'un air rusé :

« *Il n'y a pas besoin de savoir lire pour porter des tonneaux.* »

Ribadeau lui tendit son livret : « Tu as le fascicule 2, mon gars. On t'attend à Montpellier, à la caserne. Je te conseille de te manier, sinon tu seras porté réfractaire.

— *À Montpellier ? dit Gros-Louis Stupéfait. J'ai rien à faire à Montpellier.* »

Ribadeau se mit en colère.

« *Je te dis que tu es mobilisé, cria-t-il. Tu as le fascicule 2, tu es mobilisé.* »

Gros-Louis remit son livret dans sa poche.

« *Alors vous ne m'employez pas ? demanda-t-il.*

Je veux pas employer un déserteur »”.

³³ “*le relativisme historique, en posant l'équivalence a priori de toutes les subjectivités*”.

valores às vésperas da (e na) guerra, pois “[s]e 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” (SILVA, 2004, p. 125; grifos do autor). Nessa situação, não se pode esperar a clareza absoluta, a certeza de um futuro: ao leitor resta o trabalho de conjecturar, como as personagens — “Esse tom de displicência protetora não seria uma mentira?”³⁴ (SARTRE, 2009a, p. 398) —, sobre as suas existências (dele e delas), versando-se na percepção da coexistência e da responsabilidade mútua. Ora, a contingência do mundo e a liberdade do ser humano não poderiam autorizar a onisciência narratorial: seria forçado e redutor fazer de uma realidade em aberto algo fechado e plenamente conhecido, em seu presente e em seu futuro: “[s]omente um romance que assumisse os problemas científicos, mostrando como os homens vivem o mundo desagregado, poderia e pode alcançar o sentido da realidade e de sua dissolução” (MAGRIS, 2009, p. 1026), e foi o que Sartre tencionou.

Para considerar a multiplicidade da realidade, a opacidade das consciências, a identificação do leitor com as personagens e, conseqüentemente, a afirmação de sua liberdade, o trabalho com a onisciência seletiva múltipla apresenta um jogo duplo: se, por um lado, no momento em que imergimos na consciência das personagens — e, com isso, imergimos na narrativa, vivenciando, como os seres ficcionais, as suas questões, tentando resolver, com eles, os seus problemas —, por outro lado, nesse mesmo momento, passamos a desconhecer as outras consciências, a saber o que pensam e o que tencionam. Vê-se, pois, que, tão importante quanto acompanhar as personagens em foco, seguindo a sua subjetividade, é acompanhá-las fora de foco. Com essa visão do exterior, desconhecendo o que pensam e sentem, perguntamos por que elas agem de tal modo, por que têm medo, por que tremem ou riem ou se mantêm em silêncio.

Mathieu pôs-se a pensar em Sarah.

“Em que é que pensa, Ivich?”, perguntou.

Ela ficou um instante de boca aberta, desconcertada, depois retomou o seu ar meditativo e o seu rosto contraiu-se. Mathieu se sentia cansado de a olhar, doíam-lhe os olhos.

“Em que é que pensa?, repetiu.

— Eu...” Ivich abanou a cabeça. “Está sempre me perguntando isso. Nada de especial. Coisas que não se podem dizer, que não se formulam.

— Sabe-se lá... Diga.

— Bem, eu olhava para aquele homem que vem ali, por exemplo. Que quer que lhe diga? Que é gordo, que enxuga a testa com um lenço, que usa uma gravata... É

³⁴ “*Ce ton, ce ton de détachement protecteur, n’était-ce pas un mensonge ?*”.

estranho que você me obrigue a contar estas coisas, disse de repente, envergonhada e irritada, não vale a pena dizer.

— Para mim, sim. Se eu pudesse fazer um desejo, desejaria que fosse obrigada a pensar alto³⁵. (SARTRE, 2009a, p. 455)

As nossas hipóteses quanto a essas questões enriquecem a narrativa e nos colocam a par do que a realidade nos oferece quando estamos diante dos outros: se não nos disserem o que pensam, se não contarem o que sentem, permaneceremos ignorantes, e no nível do palpite, em relação a essas consciências impenetráveis. Assim, Mathieu sabe (do aborto), o leitor sabe, mas algumas personagens ainda não têm esse conhecimento, de modo que, com o recurso da onisciência seletiva múltipla, podemos nos colocar tanto nas consciências que sofrem por sua lucidez dos fatos como nas consciências que os ignoram. Podemos notar, com esse distanciamento narrativo, como as personagens se comportam diferentemente a partir de perspectivas e opacidades diferentes. Nesse caso, resta-nos *imaginar*, o que significa dizer que nos resta, enquanto leitores, *ser livres*, posto que o determinismo psicológico não comporta o livre curso das ideias, o fluxo da imaginação, a capacidade de criar.

A propósito, é válido lembrar que, mesmo quando as personagens comunicam algo, isso não significa que dizem a verdade, pois os seus interlocutores, como nós, precisam agir com certa suspeição, quando necessário, visto que a mentira e a má-fé são componentes do que somos em sociedade: “o romance deve ser o arquétipo perfeito e ideal do universo, não apenas uma *mise en abîme* da existência real, mas o reflexo de um mundo que abraça, enfim, a sua condição humana”³⁶ (CASSEVILLE, 2005, p. 70). Do que se segue, a onisciência seletiva múltipla serve exatamente aos propósitos de Sartre porque não exige a posição de um narrador onisciente e, também, porque não considera apenas a subjetividade fechada em si: “[a] realidade é por demais opaca para comportar a primeira alternativa, e a consciência, sendo inelutavelmente aberta, não pode permanecer na segunda” (SILVA, 2004, p. 218).

³⁵ “Mathieu se mit à penser à Sarah.

« A quoi pensez-vous, Ivich ? » demanda-t-il.

Elle demeura un instant la bouche ouverte, décontenancée, et puis elle reprit son air méditatif et son visage se referma. Mathieu se sentait las de la regarder, il avait mal au coin des yeux :

« A quoi pensez-vous ? répéta-t-il.

— Je... » Ivich se secoua. « Vous me demandez tout le temps ça. À rien de précis. Ce sont des choses qu'on ne peut pas dire, ça ne se formule pas.

— Mais tout de même ?

— Eh bien, je regardais ce bonhomme qui vient, par exemple. Que voulez-vous que je dise ? Il faudrait dire il est gros, il s'éponge le front avec un mouchoir, il porte un nœud tout fait... C'est drôle que vous me forciez à raconter ça, dit-elle brusquement, honteuse et irritée, ça ne vaut pas la peine d'être dit.

— Si, pour moi, si. Si je pouvais faire un vœu, je souhaiterais que vous soyez obligée de penser tout haut »”.

³⁶ “le roman doit être l'archétype parfait et idéal de l'univers, non pas seulement une *mise en abîme* de l'existence réelle, mais le reflet d'un monde qui embrasse enfin sa condition humaine”.

Ela não tinha ar muito convencido.

— “Você não tem o ar muito convencido?”

— Sim, disse com moleza.

— Acredita que minto para mim?

— Não... enfim, nunca se pode saber. Mas não penso. Simplesmente, sabe no que creio?³⁷ (SARTRE, 2009a, p. 402)

Para lidar com o seu momento histórico, a literatura foi orientada para o propósito de revelar o que estava apagado no âmago da consciência humana, de modo que as mudanças relativas à busca por novas técnicas narrativas “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). É válido notar, ademais, que, apesar das críticas dos escritores do *Nouveau roman*, situados no mesmo momento histórico de Sartre, há concordância quanto à crítica ao narrador onisciente, visto que, para Alain Robbe-Grillet, “o conhecimento que temos do que está em nós e do que nos rodeia [...] sofreu [...] mudanças extraordinárias”³⁸ (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 137), o que exigiu novas formas narrativas que se aproximassem da fragmentação da realidade sentida pelo homem da época.

Daí a necessidade de contemplar, no romance, as incertezas quanto ao futuro, as faltas relativas ao presente, as contradições inerentes às escolhas, a descentralidade da visão narrativa, a obscuridade das consciências, dando forma a uma condição fundada “na instauração das dialéticas historicistas, nas hipóteses da indeterminação, da probabilidade estatística, dos modelos explicativos provisórios e variáveis” (ECO, 1976, p. 23), características que comprovam o aumento do relativismo e da instabilidade das posições e dos significados de sujeitos e de objetos. Em suma, “foi necessário [...] passar da técnica romanesca da mecânica newtoniana para a relatividade generalizada, povoar os nossos livros com consciências semilúcidas e semiobscuras”³⁹ (SARTRE, 1948, p. 252-253), cujo prefixo “semi-” indica a *parcialidade* de sabermos, como na realidade, tudo o que há para saber de nós mesmos, dos outros, da própria realidade.

³⁷ “Elle n’avait pas l’air très convaincue.

« Tu n’as pas l’air très convaincue ?

— Si, dit-elle mollement.

— Tu crois que je me mens ?

— Non... enfin on ne peut jamais savoir. Mais je ne pense pas. Seulement, sais-tu ce que je crois ?”.

³⁸ “la connaissance que nous avons de ce qui est en nous et de ce qui nous entoure [...] a subi [...] des bouleversements extraordinaires”.

³⁹ “il nous fallait [...] 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”.

Do que acompanhamos até aqui, podemos concluir em favor de uma polifonia nos romances de *Les chemins de la liberté*, técnica narrativa que, segundo Mikhail Bakhtin, pauta-se na existência de “vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema. Isto constitui precisamente a ‘polifonia’, que desvenda o multifacetado da existência e a complexidade de sofrimentos humanos” (BAKHTIN, 2005, p. 44). Ora, é exatamente o que encontramos na trilogia sartriana: pelo uso da onisciência seletiva múltipla, acompanhamos os pensamentos e as ações de diversas personagens — mais de dez em *L’âge de raison*, mais de cinquenta em *Le sursis* e mais de trinta em *La mort dans l’âme* —, levando-nos, enquanto leitores, para a construção de um mosaico de perspectivas ideológicas que nos permitem evidenciar o que há de intrincado, o que há de diversificado e de divergente em seu universo ficcional. Se a essência da polifonia bakhtiniana consiste na independência, na liberdade das consciências que são as personagens, então “é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais” (BAKHTIN, 2005, p. 23).

É a vontade e o ser de Mathieu, diferente e independente da vontade e do ser de Brunet, que é, por sua vez, diferente da vontade e do ser de Daniel, cada um, como sabemos, com uma história de vida, com um futuro projetado (mas não fechado) segundo as suas intenções, com uma situação constituída por elementos particulares (as suas idiossincrasias) e coletivos (a história). No âmbito narrativo, as suas consciências mostram-nos o mesmo mundo, mas de formas distintas (algo idealista para Mathieu, algo revolucionário para Brunet, algo sádico para Daniel), pois são personagens que afirmam “a sua independência psicológica e intelectual e suas individualidades como sujeitos representantes do universo social plural e dotados de consciências igualmente plurais” (BEZERRA, 2005, p. X). Se a nossa liberdade é o que somos, isso não significa que sejamos iguais, visto que, para além de sermos metafisicamente iguais quanto ao absoluto da liberdade, agimos e reagimos de forma diferente porque a nossa situação é diferente e porque o nosso projeto também é. A polifonia garante que isso ocorra, pois “[a]lém da realidade da própria personagem, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de autoconsciência, transferem-se do campo de visão do autor para o campo de visão da personagem” (BAKHTIN, 2005, p. 55).

Evidentemente, a polifonia da qual fala Bakhtin não é invenção de Sartre (pois, segundo Bakhtin, seria criação de Dostoiévski), mas, seja como for, o autor francês fez de sua trilogia, pautada em sua visão de mundo e em suas preocupações estéticas — “o nosso problema técnico é o de encontrar uma orquestração de consciências que nos

permita tomar nota da pluridimensionalidade do evento”⁴⁰ (SARTRE, 1948, p. 256) —, narrativas polifônicas capazes de estabelecer, nesse particular, a realização técnica de alguns dos pontos teóricos que o autor defendia para a literatura engajada. Isso se dá porque o leitor se aproxima das personagens e verifica, diretamente, como o engajamento se dá em cada subjetividade, mantendo-se, ao mesmo tempo, livre para conjecturar quando a personagem sai de foco, sem a mediação de um narrador que diga o que e como pensar: “essa multiplicação de olhares [...] é conduzida [...] sem que algum desses pontos de vista jamais seja privilegiado e sem que um narrador detenha a palavra final da história”⁴¹ (LÉVY, 2000, p. 70-71), pois esta pertence, afinal, ao leitor.

Se tratamos até o momento do foco narrativo e da polifonia na trilogia sartriana, acentuando a manifestação das personagens por meio de suas consciências semilúcidas, em meio a consciências semiobscuras, isso indica que há um trabalho sofisticado relativo à subjetivação. Nesse âmbito, se não reconhecemos, em *Les chemins de la liberté*, a existência do fluxo de consciência — visto que as personagens não perdem, em nenhum momento, o controle da articulação e da lógica de sua vida psíquica —, também não reconhecemos, na trilogia, a presença da análise mental — pois esta, ao requerer um narrador onisciente que apresenta e analisa a subjetividade da personagem, contradiria o foco narrativo empregado por Sartre. Resta-nos o monólogo interior, empregado ao longo dos três romances, que nos permite adentrar na consciência das personagens e assistir ao desenvolvimento de suas ideias e de seus sentimentos a partir de um processo mental que não se perde na ilogicidade. Poderíamos pensar, contudo, que a perda de nexos lógicos pelas personagens fortaleceria a verossimilhança sobre o que se passa em suas consciências, afinal, como sabemos, seria enlouquecedor se nos mantivéssemos todo o tempo em meio a um fluxo constante de ideias logicamente encadeadas de maneira impecável (como parece fazer Mathieu, um filósofo): o devaneio, a perda das relações de causalidade, a fantasia, são parte de nossa vida mental, e a sua ausência na mente das personagens da trilogia enfraquece o realismo subjetivo de que tratamos acima, já que esses indivíduos ficcionais se tornam mais parecidos com computadores do que com seres humanos autônomos.

O que temos, contudo, são personagens centradas, racionais, lógicas, sistemáticas, no controle de sua consciência: são filósofos em tempo integral. Ocorre,

⁴⁰ “notre problème technique est de trouver une orchestration des consciences qui nous permette de rendre la pluridimensionnalité de l'événement”.

⁴¹ “Cette multiplication des regards [...] est conduit [...] sans que l'un de ces points de vue soit jamais privilégié et sans qu'un narrateur détienne le fin mot de l'histoire”.

entretanto, que “a lucidez perpétua parece um belo ideal e uma exigência de um professor de filosofia mas a psicofisiologia mostraria que os nossos instantes de tensão máxima não podem ser de vinte e quatro horas por dia, nem mesmo de dezesseis” (ALBÉRÈS, 1958, p. 76). Ainda assim, com o monólogo interior, o leitor experiencia a imediatividade dos pensamentos, o momento mesmo em que eles surgem, em que são alinhavados pela consciência que os produz, não sendo, pois, a apresentação de algo previamente concebido e, então, apresentado, mas, antes, a construção de todo um silogismo aos nossos olhos, o nascimento de uma ideia:

Não havia tido de esperar: a morte desabara sobre todas essas esperas e as tinha parado, elas continuavam imóveis e mudas, sem objetivo, absurdas. Não tinha havido nada que esperar: nunca saberiam se Lola teria afinal sido amada por Boris, a questão não tinha sentido. Lola estava morta, não havia mais um gesto a fazer, nem uma carícia, nem uma prece; já nada havia senão esperas de esperas, nada mais senão uma vida vazia de cores confusas, que se abatia sobre si mesma. “Se eu morresse hoje, pensou repentinamente Mathieu, ninguém saberia se estava realmente acabado ou se ainda tinha a possibilidade de me salvar”⁴². (SARTRE, 2009a, p. 624)

Em *L'âge de raison*, em *Le sursis* e na primeira parte de *La mort dans l'âme* há, portanto, o emprego do monólogo interior como instrumento narrativo de imersão na subjetividade das personagens, as quais, sob a onisciência seletiva múltipla, permitem que o leitor adentre na história em vez de se manter distante e sob o viés e o julgamento de uma instância narrativa controladora de tudo: são as personagens e o próprio leitor que criam o seu sentido, pois não podem contar com intermediários entre ambos. Não citamos, na relação acima, o terceiro volume como um todo porque a sua segunda parte apresenta um aspecto novo: após a cena final da primeira parte (de Mathieu em confronto com os alemães), a segunda parte de *La mort dans l'âme* passa a acompanhar Brunet num campo de prisioneiros, o qual acompanhamos ao lado de milhares de soldados franceses capturados.

Ao longo de quase cem páginas, diálogos e monólogos interiores se mesclam sem que saibamos ao certo em qual consciência estamos, se na de Brunet ou se na de outro prisioneiro, o que levou Michel Rybalka a pensar num “monólogo interior de

⁴² “Il n'y avait rien eu à attendre : la mort était revenue en arrière sur toutes ces attentes et les avait arrêtées, elles restaient immobiles et muettes, sans but, absurdes. Il n'y avait rien eu à attendre : nul ne saurait jamais si Lola eût fini par se faire aimer de Boris, la question n'avait pas de sens. Lola était morte, il n'y avait plus un geste à faire, plus une caresse, plus une prière ; il n'y avait plus rien que des attentes d'attentes, plus rien qu'une vie dégonflée aux couleurs brouillées, qui s'affaissait sur elle-même. « Si je mourais aujourd'hui, pensa brusquement Mathieu, personne ne saurait si j'étais foutu ou si je gardais encore des chances de me sauver »”.

grupo”⁴³ (RYBALKA, 2009, p. 2015), como se o foco narrativo, indistinguível quanto a qual consciência acompanhamos, passasse a impressão de que se trata do pensamento dos prisioneiros como um todo, representados por vozes indistintas, de maneira a termos acesso ao que pensa aquela coletividade aprisionada, cujos medos e angústias tornam-se homogêneos, passíveis de ser traduzidos por um único porta-voz:

Brunet adormece, acorda sobressaltado com um grito de Moûlu: “Lá! Lá! O rango”. O portão abre-se lentamente. Centenas de indivíduos se levantam: “Um caminhão”. O caminhão entra, camuflado, com flores e folhas sobre o capô, uma primavera, mil homens se levantam, o caminhão mete-se entre as paredes da cerca e a barreira. Brunet se levantou, foi empurrado, puxado, atirado, levado até os arames. O caminhão está vazio. Atrás, um alemão, nu até a cintura, os vê chegar, indolentemente. Pele morena, cabelos loiros, músculos salientes, parece um homem elegante, desses que faziam esqui, seminus, em Saint-Moritz. Mil pares de olhos se levantaram para ele, isso o diverte: olha com um sorriso essas bestas noturnas e esfomeadas que se amontoam contra as grades da gaiola para o verem melhor. Um momento depois, inclina-se para trás e interroga as sentinelas do mirante, que lhe respondem rindo. A multidão espera, deslumbrada, vigia os gestos de seu mestre, arqueja de impaciência e de prazer. O alemão se abaixa, apanha um bocado de pão no fundo do caminhão, tira um canivete do bolso, abre-o, afia-o na bota e corta uma fatia. Atrás de Brunet, um indivíduo começou a resfolegar. O alemão leva a fatia ao nariz e finge aspirar deliciado, os olhos semicerrados, os animais rosnam, Brunet sente um nó na garganta provocado pelo ódio. O alemão olha para eles outra vez, sorri, põe a fatia entre o indicador e o polegar. Segurou-a mal — talvez propositadamente — ela cai entre o caminhão e as estacas. Homens se abaixam para passarem por baixo dos arames: a sentinela do mirante grita uma ordem seca e lhes aponta a metralhadora. Os homens continuam apinhados contra a barreira, de boca aberta e olhos loucos. Moûlu, encostado em Brunet, murmura: “Isto vai acabar mal, gostaria de ir embora”. Mas a multidão empurra-o contra Brunet, ele tenta em vão libertar-se, grita: “Recuem, recuem, idiotas; não veem que vai acontecer como esta noite”. No caminhão, o alemão corta uma segunda fatia, atira-a, ela dá uma volta no ar e cai entre as cabeças levantadas; Brunet é apanhado num enorme redemoinho, sente-se empurrado, deslocado, batido; vê Moûlu, levado por um turbilhão, levantando as mãos como se se estivesse a se afogar. “Patifes!, pensa, patifes!” Queria bater com os punhos, dar pontapés nos homens que os rodeiam. Uma segunda fatia cai, e uma terceira, os homens começam a se bater; um, mais forte, liberta-se, traz uma fatia na mão, apanham-no, rodeiam-no, ele mete a fatia inteira na boca, empurrando-a com a mão para fazê-la entrar; largam-no, ele vai embora, lentamente, revirando os olhos inquietos. O alemão se diverte, atira fatias para a direita, para a esquerda, faz uns dribles para decepcionar a multidão. Um pedaço de pão cai aos pés de Brunet, um cabo a vê, atira-se a ela empurrando Brunet; este o agarra pelos ombros e o aperta contra si. A multidão se amontoa em cima do pão, que jaz na poeira. Brunet põe o pé em cima da fatia e esfrega a terra com a sola do sapato. Mas dez mãos agarram-lhe a perna, afastam-na, apanham migalhas terrosas. O cabo se debate furiosamente: outro bocado acaba de cair em cima do seu sapato. “Largue-me, patife, largue-me”. Brunet aguenta-se, o homem tenta lhe bater, Brunet aparta com o cotovelo e aperta com todas as forças: está contente. “Você me sufoca”, diz o homem, com uma voz lívida. Brunet continua a apertar, vê passar sobre a sua cabeça as fatias brancas, aperta, está contente, o homem se abandona em seus braços. “Acabou”, diz uma voz. Brunet atira a cabeça para trás: o alemão está fechando o canivete. Brunet abre os braços: o cabo vacila, dá dois passos

⁴³ “un monologue intérieur de groupe”.

para o lado, para reencontrar o equilíbrio, e tosse olhando para Brunet com um espanto cheio de ódio. Brunet sorri; o homem olha para os ombros dele, hesita, depois murmura: “Patife” e se volta⁴⁴. (SARTRE, 2009c, p. 1377-1379)

Seja “de grupo”, seja individual, o recurso narrativo do monólogo interior — uma “espontaneidade psíquica” (ZÉRAFFA, 2010, p. 121; grifo nosso) que sugere, portanto, liberdade — apresenta a realidade tal como é percebida a partir do ponto de vista dos entes ficcionais, incorporando o mundo romanesco às suas consciências para que possamos perceber a heterogeneidade das subjetividades, a liberdade que são em meio a determinada situação particular, o projeto que estipulam como orientação de suas existências. O monólogo interior nos permite notar, então, não o estabelecimento de uma ordem lógica das ideias para serem comunicadas, mas a organização do mundo psíquico das personagens para que, nomeando a sua situação, façam-na compreensível para elas mesmas — o que Roquentin tentou em *La nausée* ao iniciar a escrita de um diário para ordenar as suas experiências e, assim, compreender a náusea que vivenciava. Diante desse trabalho mental — que Sartre almejava fomentar com o engajamento da

⁴⁴ “Brunet s’endort, il est réveillé en sursaut par un cri de Moûlu : « Là ! Là ! La bouffe. » Le portail s’ouvre lentement. Cent types se sont levés : « Un camion. » Le camion entre, camouflé, avec des fleurs et des feuilles sur le capot, un printemps, mille types se lèvent, le camion s’engage entre les murs d’enceinte et la barrière. Brunet s’est levé, il est bousculé, tiré, poussé, porté jusqu’aux fils de fer. Le camion est vide. À l’arrière un Fritz, nu jusqu’à la ceinture, les regarde venir, indolemment. Peau brune, cheveux blonds, longs muscles fuselés, il a l’air d’un homme de luxe, d’un de ces beaux jeunes gens qui skiaient demi-nus à Saint-Moritz. Mille paires d’yeux se sont levées vers lui, ça l’amuse : il regarde avec un sourire ces bêtes nocturnes et affamées qui se pressent contre les barreaux de leur cage pour mieux le voir. Au bout d’un moment, il se penche en arrière et interpelle les sentinelles du mirador qui lui répondent en riant. La foule attend, éblouie, elle épie les mouvements de son maître, elle râle d’impatience et de plaisir. Le Fritz se baisse, ramasse une boule de pain au fond du camion, tire un couteau de sa poche, l’ouvre, l’aiguise contre sa botte et coupe une tranche. Derrière Brunet, un type s’est mis à souffler. Le Fritz porte la tranche à son nez et feint de la humer avec délices, les yeux mi-clos, les bêtes grondent, Brunet se sent tenaillé à la gorge par la colère. L’Allemand les regarde à nouveau, sourit, prend la tranche entre le pouce et l’index à plat, comme un palet. Il a visé trop court — peut-être exprès — elle tombe entre le camion et les piquets. Des hommes se baissent déjà pour se glisser sous les fils de fer : la sentinelle du mirador crie un ordre sec et les vise avec sa mitraillette. Les types restent pressés contre la barrière, la bouche ouverte, les yeux fous. Moûlu, serré contre Brunet, murmure : « Ça va mal tourner, je voudrais m’en aller. » Mais la poussée de la foule l’écrase contre Brunet, il essaye en vain de se dégager, il crie : « Reculez-vous, reculez-vous donc, idiots ; vous ne voyez pas que ça va recommencer comme cette nuit. » Dans le camion l’Allemand découpe une seconde tranche ; il la jette, elle tourne en l’air et tombe entre les têtes levées ; Brunet est pris dans un remous énorme, il se sent bousculé, déplacé, frappé ; il voit Moûlu qu’un tourbillon emporte et qui lève les mains en l’air, comme s’il se noyait. « Salauds ! pense-t-il, salauds ! » Il voudrait frapper, à coups de poing, à coups de pied, sur les hommes qui l’entourent. Une seconde tranche tombe, une troisième, les types se battent ; un costaud s’échappe, il tient une tranche serrée dans sa main, on le rattrape, on le lêche, il s’en va à pas lents en roulant des yeux inquiets. Le Fritz s’amuse, il envoie des tranches à gauche, à droite, il fait des feintes pour décevoir la foule. Un morceau de pain tombe aux pieds de Brunet, un caporal-chef le voit, il plonge en heurtant Brunet au passage ; Brunet le saisit aux épaules et le plaque contre lui. Déjà la meute se rue sur la tartine qui gît dans la poussière. Brunet pose le pied sur la tartine et racle la terre de la semelle. Mais dix mains lui saisissent la jambe, l’écartent, ramassent les miettes terreuses. Le caporal-chef se débat furieusement : un autre morceau vient de tomber contre son soulier. « Veux-tu me lâcher, sale con, veux-tu lâcher. » Brunet tient bon, le type essaye de cogner, Brunet pare avec son coude et serre de toutes ses forces : il est content. « Tu m’étouffes », dit le type d’une voix blanche. Brunet serre toujours, il voit passer au-dessus de sa tête le vol blanc des tartines, il serre, il est content, le type s’abandonne dans ses bras. « C’est fini », dit une voix. Brunet renverse la tête en arrière : le Chleuh est en train de refermer son couteau. Brunet ouvre le bras : le caporal-chef vacille, fait deux pas de côté pour retrouver son équilibre et tousse en regardant Brunet avec une Stupeur haineuse. Brunet sourit ; le type regarde les épaules de Brunet, hésite puis murmure : « Sale con » et se détourne”.

literatura — o leitor se tornaria cúmplice, não mera testemunha passiva e distanciada, da personagem — “se o leitor está colocado no lugar do herói, é preciso, também, que seja colocado no momento deste, que ignore o que este ignora, que as coisas lhe apareçam como elas lhe aparecem”⁴⁵ (BUTOR, 1992, p. 77-78) —: compartilham, porventura, uma instabilidade histórico-ontológica parecida, dividem angústias similares oriundas da liberdade, são, cada um à sua maneira, responsáveis pelo que observam na realidade romanesca.

Não por acaso, o monólogo interior preenche grande parte das mais de mil páginas da trilogia, ao longo da qual a técnica tradicional de narração onisciente dá espaço a “uma narração tecida pelos pontos de vista subjetivos das personagens, para que o leitor coincida com as suas consciências em ação. [...] deixando às personagens a liberdade de um futuro”⁴⁶ (DARCOS, 1992, p. 402), buscando a liberdade como conteúdo e forma dos romances, como fim para a liberdade do próprio leitor — a seguir as personagens que, como ele, são subjetividades situadas e abertas para um futuro que precisam escolher.

⁴⁵ “*Si le lecteur est mis à la place du héros, il faut aussi qu’il soit mis en son moment, qu’il ignore ce qu’il ignore, que les choses lui apparaissent comme elles lui apparaissaient*”.

⁴⁶ “*une narration tissée par les points de vue subjectifs des personnages, pour que le lecteur coïncide avec leur conscience en action. [...] en laissant aux personnages la liberté d’un avenir*”.

4.4 Da personagem: o diálogo dos monólogos

Verificamos, nos capítulos anteriores, a importância do trabalho formal em relação ao tempo e ao espaço (reunidos na ideia de “situação”), bem como em se tratando do narrador. Sugerimos que a eleição de certos recursos narrativos — como a linearidade temporal, a simultaneidade, a montagem, a onisciência seletiva múltipla, a cena e a polifonia — se deu a partir da ideia central que embasa a teoria sartriana acerca do engajamento literário. Se a liberdade é o fim da literatura, se é a primeira preocupação do escritor e é, idealmente, o que o leitor deve encontrar na leitura, as técnicas narrativas empregadas em *Les chemins de la liberté* convergem para esse propósito. Resta-nos, não obstante, investigar o que a literatura engajada estabelece teoricamente e tenciona apresentar como personagens. Para além das questões mais evidentes — a liberdade inserida na narrativa por meio dos dilemas vivenciados pelos indivíduos ficcionais —, o nosso esforço, neste capítulo, volta-se, também, para o que a constituição das personagens contribui no trato do tema geral da trilogia.

Em primeiro lugar, salientemos que, sendo as personagens elementos fundamentais para a constituição da ação narrativa, falar sobre ação é tratar, conseqüentemente, de escolhas, de posicionamentos, de projetos, em suma, de liberdade, que pode, portanto, ser perceptível enquanto substrato a partir do qual as ações das personagens são realizadas. Em termos técnicos, com base na teoria de Edward Forster, queremos dizer que as personagens engajadas, para serem vistas como entes livres, devem ser redondas — alternativamente, como recomenda James Wood (2011, p. 118), devem ser vistas como “opacidades” com “relativos graus de mistério” — ou, no mínimo, planas com tendência a redondas. Do contrário, personagens planas — ou “transparências”, ou seja “personagens relativamente simples” (WOOD, 2011, p. 118) —, por “permane[re]m [...] inalteradas pelo fato de que não foram mudadas pelas circunstâncias”¹ (FORSTER, 1985, p. 69), não seriam uma escolha técnica adequada: a sua previsibilidade negaria completamente o que poderia haver de aparência de liberdade em suas ações.

Assim, deveríamos, *a priori*, encontrar na trilogia sartriana apenas o tipo imprevisível, redondo, opaco de personagem, cujo desconhecimento do leitor e das outras personagens a respeito do que ela fará permitiria, então, reconhecê-la não

¹ “They remain [...] unalterable for the reason that they were not changed by circumstances”.

determinada nem pelo seu passado, nem pelo seu futuro, ou seja, considerá-la livre — o que faltou à personagem Thérèse Desqueyroux, de Mauriac, segundo Sartre. Isso não significa que toda personagem redonda avalize, por sê-lo, a liberdade, já que podemos pensar, como contraexemplo, no caso de personagens loucas (imprevisíveis, porém fora de si mesmas) ou de personagens inseridas em textos panfletários, para as quais a liberdade é a ilusão que oculta o fato de serem manipuladas para determinado fim — caso de, lembrando outra vez, *Les jeux sont faits*. A personagem redonda seria, portanto, um elemento fundamental na constituição do texto engajado, pois se trata da porta-voz da ideia central do engajamento, o ser ficcional diante do qual o leitor pode se reconhecer em suas angústias, em seus dilemas próprios dos caminhos da liberdade. Veremos, ainda neste capítulo, se as mais importantes personagens da trilogia seguem essa ideia, isto é, se, de fato, são “capaz[es] de surpreender de modo convincente”, se possuem “a imprevisibilidade da vida”² (FORSTER, 1985, p. 78).

Partimos dessa hipótese, mas não podemos, por ora, afirmar que o modelo de personagem será necessariamente este antes de analisarmos os caminhos que seguem Mathieu, Brunet, Daniel e outros. Entendemos, contudo, que outro tipo de personagem — seja a plana com tendência a redonda (que não se apresenta livre de modo convincente), seja, sobretudo, a plana (por não apresentar, em tese, traços de liberdade, mas de determinismo) — enfraqueceria o apanágio elementar do engajamento. Contudo, se partíssemos do pressuposto de que encontraremos apenas personagens redondas, em maior ou menor grau, nos três romances aqui estudados, poderíamos argumentar que isso, de certa maneira, poderia enfraquecer, a seu modo, a finalidade do engajamento, posto que o tecido social é composto não apenas por indivíduos imprevisíveis, mas, também, por existências planas, regulares, rasas, cujas ações podem ser, de alguma maneira, previstas.

Some-se a isso que, de igual modo, pode haver um enfraquecimento na tentativa do autor em emular os aspectos básicos da sociedade caso ele não leve em consideração a existência de estereótipos ou tipos, fundados em clichês ou em padrões determinados de comportamento, visto que o meio social objetivo povoa-se, também (e, mesmo, sobretudo), por esses tipos humanos, para além dos casos que buscam a originalidade de pensamento e de ação. Espera-se, todavia, que a trilogia apresente uma coletividade de personagens distante da tipificação, pois assim mais bem nutririam a representação da

² “The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way. [...] It has the incalculability of life”.

liberdade. Queremos dizer, com isso, que a ausência de tal espécie de personagem não daria conta de representar com mais realismo o mundo objetivo — a não ser que isso se dê como motivação para apresentar como certas liberdades são restringidas pelas exigências do grupo identitário do qual fazem parte —, o que distanciaria o leitor, por esse artificialismo, do mundo romanesco, um artificialismo parecido como o que vimos no capítulo anterior a respeito da subjetivação das personagens, cujo mundo interior é apresentado tão somente de maneira racional, quando sabemos que não conseguiríamos nos manter a par da mais estrita racionalidade durante todo o tempo, inclusive enquanto pensamos, afinal o devaneio faz parte de nossa atividade mental.

Afora esses possíveis problemas, ao longo da trilogia sartriana reconhecemos um grande número de personagens cuja importância aumenta ou diminui ao longo das narrativas: algumas exercem papel de destaque em *L'âge de raison*, ficam em segundo plano em *Le sursis* e reaparecem em *La mort dans l'âme*, como é o caso de Daniel e de Boris. Outras aparecem apenas em *Le sursis*, como Charles, Maud e Gros-Louis. Outras não são encontradas no primeiro volume, pois surgem em *Le sursis* e remanescem em *La mort dans l'âme*, como Philippe. Mathieu, contudo, é a personagem principal de *Les chemins de la liberté*, ainda que não tenha grande destaque em *Le sursis*. Isso se deve, como vimos em capítulo precedente, ao fato de que a ideia basilar do segundo livro funda-se na descoberta da historicidade, na atenuação do individualismo exacerbado de *L'âge de raison*, o que nos leva a entender que, em *Le sursis*, não temos, propriamente, um protagonista individual, mas coletivo, visto que esse papel cabe a todos, de igual maneira. Se tendemos, por força do ofício analítico, a indicar Mathieu como protagonista da trilogia, inclusive de *Le sursis*, não podemos ignorar que, nesse segundo romance, o seu papel é tão relevante quando o de qualquer outra personagem, o que significa, simplesmente, que, para além do levantamento técnico de uma leitura analítica, a ideia de *Le sursis* é fazer com que todos sejam protagonistas, pois todos, em relação à história narrada, fazem parte, igualmente, do mesmo jogo livre de subjetividades que produzem a (e são produzidas pela) história.

Estava escuro. Primeira noite de guerra. Não completamente escuro. Ainda restavam muitas luzes pregadas ao lado das casas. Dentro de um mês, dentro de quinze dias, o primeiro alerta as sopraria; por enquanto, tratava-se somente de um ensaio geral. Mas Paris perdera o seu teto de algodão rosado. Pela primeira vez, Mathieu viu uma grande bruma escura suspensa sobre a cidade: o céu. O de Juan-les-Pins, de Toulouse, de Dijon, de Amiens, um mesmo céu para o campo e para a cidade, para toda a França. Mathieu parou, levantou a cabeça e olhou. Um céu de

qualquer lugar, sem privilégios. E eu, sob essa grande equivalência: um homem qualquer. Um homem qualquer num lugar qualquer: é a guerra³. (SARTRE, 2009b, p. 1044-1045)

A conjuntura histórica remete à equivalência de todas as consciências em relação ao mesmo problema. Em *Le sursis*, à sombra da guerra, seja Mathieu, seja Marcelle, seja Boris, seja Ivich, não há, para ninguém, papel de destaque: o destaque é a coletividade ante o movimento que a historicidade passa a abranger. Diante disso, as personagens que, em *L'âge de raison*, eram destacadas e individualizadas em face de problemas comuns e pessoais, não passam, no segundo livro, de mais uma incógnita na numerosa equação da história. A equivalência das vidas — e a responsabilidade por elas a partir da liberdade de cada uma — é a grande descoberta das personagens e (idealmente) do leitor. Para Mathieu, essa ideia toma forma aos poucos, até que se torna insustentável manter a sua individualidade isenta das pressões provenientes das escolhas alheias, tenham elas fonte nas pessoas mais simples, tenham elas fonte nas grandes personalidades.

Um pequeno futuro histórico e mortal: a guerra caíra-lhe em cima com todo o seu peso e o esmagara. Entretanto, até aquele momento, ainda restava alguma coisa que poderia se chamar Mathieu, alguma coisa a que se agarrava com todas as suas forças. Não saberia dizer o que era. Talvez algum hábito muito antigo, talvez certa maneira de escolher os seus pensamentos à sua imagem, de se escolher a si mesmo, no dia a dia, à imagem dos seus pensamentos, de escolher os seus alimentos, os seus hábitos, as árvores e as casas que via. Abriu as mãos e largou tudo; aquilo se passava muito longe, no fundo de si, numa região em que as palavras não têm sentido. Largou tudo, não sobrava mais que um olhar. Um olhar novo, sem paixão, uma simples transparência. “Perdi minha alma”, pensou com alegria. Uma mulher atravessou essa transparência. Apressava-se, os seus saltos ressoavam na calçada. Escorregou no olhar imóvel, preocupada, mortal, temporal, devorada por mil pequenos projetos, passou a mão pela fronte, sem deixar de andar, para lançar uma mecha de cabelo para trás. Eu era como ela; uma colmeia de projetos. A sua vida é a *minha* vida; sob aquele olhar, sob o céu indiferente, todas as vidas se equivaliam. A escuridão a agarrou, os seus saltos ressoaram na rua Bonaparte; todas as vidas humanas se fundiram na sombra, o ruído cessou⁴. (SARTRE, 2009b, p. 1047; grifo do autor)

³ “Il faisait noir. Première nuit de guerre. Non, pas tout à fait. Il restait encore beaucoup de lumières accrochées au flanc des maisons. Dans un mois, dans quinze jours, la première alerte les soufflerait ; pour l’instant ce n’était qu’une répétition générale. Mais Paris avait tout de même perdu son plafond de coton rose. Pour la première fois, Mathieu voyait une grande buée sombre en suspens au-dessus de la ville : le ciel. Celui de Juan-les-Pins, de Toulouse, de Dijon, d’Amiens, un même ciel pour la campagne et pour la ville, pour toute la France. Mathieu s’arrêta, leva la tête et le regarda. Un ciel de n’importe où, sans privilèges. Et moi sous cette grande équivalence : quelconque. Quelconque, n’importe où : c’est la guerre.”

⁴ “Un petit avenir historique et mortal : la guerre était tombée dessus de tout son poids et l’avait écrasé. Pourtant, jusqu’à cette minute, il restait encore quelque chose qui pouvait s’appeler Mathieu, quelque chose à quoi il se cramponnait de toutes ses forces. Il n’aurait su dire ce que c’était. Peut-être quelque habitude très ancienne, peut-être une certaine manière de choisir ses pensées à son image, de se choisir au jour le jour à l’image de ses pensées, de choisir ses aliments, ses habits, les arbres et les maisons qu’il voyait. Il ouvrit les mains et lâcha prise ; cela se passait très loin au fond de lui, dans une région où les mots n’ont plus de sens. Il lâcha prise, il ne resta plus qu’un regard. Un regard tout neuf, sans passion, une simple transparence. « J’ai perdu mon âme », pensa-t-il avec joie. Une femme traversa cette transparence. Elle se hâtait, ses talons clapotaient sur le trottoir. Elle glissa dans le regard

Fato é que o tratamento dado às personagens se baseia em suas ações, ou seja, em sua existência, afinal, de acordo com a visão existencialista de Sartre e com os pressupostos da literatura engajada, não poderíamos apontar, *a priori*, a essência das personagens, visto que são o que são pelo que fazem, e nada podem ser ou significar antes disso. Assim, ao longo da trilogia, tomamos consciência de quem são e o que pensam apenas a partir do que podemos extrair das escolhas que realizam. São, portanto, personagens existenciais no sentido de que existem sem a possibilidade de partirem de alguma instância moral absoluta (nem mesmo um narrador onisciente) a fim de considerarem o mundo em que vivem, posto que os valores são afirmados no momento em que a liberdade é praticada: ao aceitar a realização de um aborto e procurar meios financeiros para consumá-lo, Mathieu deixa implícito que concorda com o procedimento, assim como concorda com o furto quando resolve pegar o dinheiro de Lola sem a anuência dela. Não há, pois, modelos a serem seguidos, normas que fundamentem as ações das personagens antes de serem realizadas. Em *Les chemins de la liberté* encontramos “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” (ALBÉRÈS, 1958, p. 9).

A responsabilidade de Mathieu é total, tanto em relação aos seus atos e às suas consequências como em relação aos valores que embasam tais ações: “o que faz a covardia é o ato de renunciar ou de ceder [...]; o covarde é definido a partir do ato que realiza. [...] o covarde que apresentamos é culpado de ser covarde”⁵ (SARTRE, 1960b, p. 59). Se escolhe não agir, há, também, um valor implícito na inação: não há saída, a não ser reconhecer a liberdade e as suas implicações, ou continuar, sob a má-fé, ignorando conscientemente o que constitui o cerne de seu ser. Evidentemente, qualquer personagem, em qualquer romance, age, mas Sartre acentua exatamente a necessidade de agirem e a importância de lidarem com as consequências de seus atos, o que é feito, por exemplo, pela percepção da angústia que toma as suas personagens, pois percebem, aos poucos, a sua condenação à liberdade, evidenciada a cada movimento que fazem.

immobile, soucieuse, mortelle, temporelle, dévorée de mille projets menus, elle passa la main sur son front, tout en marchant, pour rejeter une mèche en arrière. J'étais comme elle ; une ruche de projets. Sa vie est ma vie ; sous ce regard, sous le ciel indifférent, toutes les vies s'équivalaient. L'ombre la prit, ses talons claquaient dans la rue Bonaparte ; toutes les vies humaines se fondirent dans l'ombre, le clapotement s'éteignit”.

⁵ “ce qui fait la lâcheté, c'est l'acte de renoncer ou de céder [...] ; le lâche est défini à partir de l'acte qu'il a fait. [...] le lâche que nous présentons est coupable d'être lâche”.

Ademais, a literatura engajada sublinha que o mais profundo significado moral das escolhas individuais não se desliga do caráter coletivo que possuem, pois os valores eleitos, por meio das ações praticadas, têm o viés de serem universais, escolhidos como valor para todos: “instituir valores é implicitamente negar valores, pois devo optar por um único critério, e, quando o faço, os outros [...] se desvanecem como não valores. [...] só posso escolher um negando os outros, e então aquele que escolho torna-se universal” (SILVA, 2004, p. 147). Nesse sentido, se “o *fazer* é revelador do *ser*”⁶ (SARTRE, 1948, p. 264; grifos do autor), nada podemos saber das personagens que não seja parte de um sistema de suposições a serem confirmadas ou não a partir de suas ações. São entes ficcionais sem caráter imposto *a priori*, são indeterminados e, portanto, livres para agir segundo a sua situação.

Do que se segue, as personagens, enquanto não agem (ou enquanto não estão em foco, de modo que possamos saber o que tencionam), permanecem seres opacos, através dos quais nada podemos encontrar além de nossas expectativas. São livres porque ocultam o que são, porque escondem de todos — às vezes de si mesmas, caso operem de má-fé, o que é um fator complicador para as outras personagens e para o leitor — a essência que buscam pelo projeto que estabeleceram para si mesmas. A esse respeito, Lukács entende que “[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; grifo do autor). Antes de agir (e de lermos), a personagem nada pode ser, nem para nós, nem para ela mesma, pois é a partir da vivência da liberdade que é, enquanto consciência aberta para o mundo, que a personagem (e o leitor) torna possível a manifestação de sua subjetividade, daquilo que a diferencia das outras, corroborando ou recusando o seu projeto sempre em aberto e passível de modificação: “[a]s palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros [...] quando as ações dos homens os confirmam ou os desmentem no contato com a realidade” (LUKÁCS, 2010, p. 161).

Por mais que Lukács não nutra concordância a respeito da filosofia existencialista sartriana de *L’être et le néant* — obra em que encontramos grande parte dos pressupostos filosóficos que embasam a visão teórica da literatura para Sartre —, visto que o existencialismo sartriano vai de encontro ao pensamento marxista do pensador húngaro, vemos que as suas ideias relativas à personagem romanesca têm

⁶ “le *faire* est révélateur de l’*être*”.

muitos pontos de contato com as do escritor francês. O conceito de “herói problemático” — que, para Ferenc Fehér, é “*ambivalente*” (FEHÉR, 1972, p. 12; grifo do autor) — é um deles: cindido entre a necessidade de agir e o temor de suas ações, o herói problemático é uma individualidade que age e reage em busca de valores sólidos, com os quais poderia nortear a sua existência, mas o faz num mundo cujos valores são inautênticos, degradados. Não por acaso, o herói problemático é incapaz de compreender inteiramente as suas ações (e as consequências e os desdobramentos destas) ou contemplar o seu próprio futuro como algo certo: a vida de Mathieu é algo insondável, cuja opacidade se reduz a partir do momento em que se projeta em direção ao que deseja ser.

Ele e as outras personagens da trilogia “revelam [ou melhor, concebem] sua essência de modo sempre concreto, agindo em situações concretas” (LUKÁCS, 2009, p. 212), contextos específicos que lhes são entraves a partir dos quais podem perceber a exigência da liberdade que são. Caso não ajam, essas personagens permanecem passivas ante o fluxo histórico: aceitam, amainadas, a sua condição, deixam de ser indivíduos para remanescerem títeres de outras consciências. É o que Sartre critica nas personagens de *La conspiration*, de Paul Nizan, as quais “não são romanescas: agem pouco, não parecem senão uma expressão, entre tantas outras, de sua família e de sua classe”⁷ (SARTRE, 1947e, p. 29). Vê-se, pois, segundo Lukács, que “[e]sta posição central da ação [...] deriva da necessidade de [...] representar a relação real do homem com a sociedade e a natureza” (LUKÁCS, 2009, p. 205). E completa, concluindo a ideia: “somente quando o homem age em conexão com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, independentemente de que ele o saiba ou não” (LUKÁCS, 2009, p. 205).

Mathieu tem noção disso, mas se trata de uma noção (como a que perseguiu Roquentin). A sua formação filosófica lhe permite compreender, em teoria, o que está em jogo na palavra “liberdade”, mas o que lhe falta é passar para a sua prática, com vistas a um projeto engajado de futuro, para si e para os outros — o que não faz por receio de desvirtuá-la. Assim, o protagonista vive sob uma liberdade “para nada”, desligada de qualquer objetivo, o que se dá desde a sua infância, quando quebrara um vaso antigo simplesmente para quebrá-lo e, não obstante, admitir-se autor do feito:

⁷ “*Ses jeunes gens ne sont pas romanesques : ils agissent peu, ils ne paraissent qu’une expression, parmi tant d’autres, de leur famille et de leur classe*”.

Sobre a mesa havia revistas rasgadas e um belo vaso chinês, verde e cinza, com asas como patas de papagaio; o tio Jules lhe dissera que o vaso tinha três mil anos. Mathieu se aproximou do vaso, as mãos atrás das costas, e contemplou-o com inquietação: era apavorante ser uma bolinha de miolo de pão nesse velho mundo ressequido, diante de um vaso impassível de três mil anos. Voltara-lhe as costas e pusera-se a revirar os olhos e a fungar em frente do espelho, sem conseguir distrair-se, e, de repente, voltou para junto da mesa, ergueu o vaso, que era pesadíssimo, e *o atirou ao chão*: aconteceu assim e, logo a seguir, sentiu-se leve, diáfano. Olhava os cacos de porcelana, maravilhado: alguma coisa acabava de acontecer àquele vaso de três mil anos guardado entre as paredes quinquagenárias, na luminosidade do verão, alguma coisa totalmente irreverente que se assemelhava a uma manhã. Pensou: “*Fui eu que fiz isso!*”, e sentia-se orgulhoso, liberado do mundo e sem conexões, sem família, sem origens, uma apariçãozinha obstinada que rompera a crosta terrestre⁸. (SARTRE, 2009a, p. 444; grifos nossos)

Dessa maneira, diante da essencialidade de uma coisa, o pequeno Mathieu percebera, pela primeira vez, a sua existência contingente e livre. Não se trata, portanto, de um desconhecimento total quanto à sua liberdade, mas um conhecimento parcial resultante de uma atitude de má-fé que não aceita reconhecer a posição engajada que o homem ocupa. Como as demais personagens da trilogia, Mathieu perceberá que uma liberdade sem ligação com todos e/ou com tudo é impossível. Perceberá, não obstante, que a sua liberdade exige um comprometimento perpétuo, que não se consuma a não ser com a morte, que não é determinada pelo passado ou por qualquer elemento que faça parte de sua situação, ou seja, que a liberdade absoluta da consciência humana é contrária ao determinismo histórico, à ideia de “destino”, pois, nesse caso, “[o] determinismo é álibi: significa que procuro justificar os meus atos montando uma rede causal que os explique, de tal modo que eles se tornem inevitáveis” (SILVA, 2004, p. 75-76). Ou, como desabafa Mathieu,

Um álibi? É assim que eles me veem, Daniel, Marcelle, Brunet, Jacques: o homem que quer ser livre. Come, bebe, como todo mundo, é funcionário do governo, não faz política, lê *L'Œuvre* e *Le Populaire*, está em dificuldades financeiras. Simplesmente, quer ser livre, como outros desejam uma coleção de selos. A liberdade é o seu jardim secreto. A sua pequena conivência para consigo próprio. Um tipo preguiçoso e frio, um pouco quimérico, mas muito razoável no fundo, que dissimuladamente construiu para si

⁸ “*Sur la table, il y avait des magazines déchirés et un beau vase de Chine, vert et gris, avec des anses comme des serres de perroquet ; l'oncle Jules lui avait dit que ce vase avait trois mille ans. Mathieu s'était approché du vase, les mains derrière le dos, et l'avait regardé en se dandinant avec inquiétude : c'était effrayant d'être une petite boulette de mie de pain, dans ce vieux monde rissolé, en face d'un impassible vase de trois mille ans. Il lui avait tourné le dos et s'était mis à loucher et à renifler devant la glace, sans parvenir à se distraire, puis tout à coup il était revenu près de la table, il avait soulevé le vase, qui était fort lourd, et il l'avait jeté sur le parquet : ça lui était venu comme ça, et, tout de suite après, il s'était senti léger comme un fil de la Vierge. Il avait regardé les débris de porcelaine, émerveillé : quelque chose venait d'arriver à ce vase de trois mille ans entre ces murs quinquagénaires, sous l'antique lumière de l'été, quelque chose de très irrévérencieux qui ressemblait à un matin. Il avait pensé : « C'est moi qui ai fait ça ! » et il s'était senti tout fier, libéré du monde et sans attaches, sans famille, sans origines, un petit surgissement têtu qui avait crevé la croûte terrestre*”.

próprio uma felicidade medíocre e sólida de inércia e que justifica de vez em quando com considerações elevadas. Não é isso que sou?⁹ (SARTRE, 2009a, p. 443)

Assim, “[s]endo o homem uma questão permanente para si mesmo, e sendo o homem liberdade, ele só pode pôr-se em questão em sua liberdade” (SILVA, 2004, p. 79), embora Mathieu negue essa verdade existencial. Esse tipo de comportamento, característico do protagonista ao longo da primeira metade da trilogia, é o comportamento de quase todas as personagens, as quais se refugiam no seio de toda e qualquer desculpa para evitarem o confronto com o fato de que não há atalhos ou escapatória para a liberdade que são: o caminho da liberdade deve ser trilhado — o que é feito, em primeiro lugar, com o reconhecimento de nossa posição no mundo histórico e de nossa responsabilidade total diante dele. Poderíamos, como Zéraffa, pensar numa forma de *Bildungsroman*: “colocadas página após página em presença de ‘raízes’, as personagens veriam esmigalhar-se sua má-fé (seus álibis), ao passo que sua consciência se formaria” (ZÉRAFFA, 2010, p. 355). Essa formação pela qual passam as personagens da trilogia sartriana se estabelece sobre a pedra fundamental que é a liberdade.

Tais romances de Sartre podem ser interpretados, nesse particular, como tentativas para responder a pergunta feita por Fehér, e que fazem do romance uma obra digna de seu nome: “*que pode o homem fazer de si mesmo?* [...] É por isso que a tomada de posição da *alternativa* está expressa na visão do mundo do romance em oposição à *predestinação* da epopeia” (FEHÉR, 1972, p. 63; grifos do autor). A condição, a circunstância, a situação de Mathieu o faz repensar as suas alternativas com base numa percepção paulatinamente mais nítida e madura quanto às consequências de cada uma delas. Em suma, “a realidade humana é aquilo que a cada momento *se faz* de si mesma. É esse processo contínuo que, apreendido na diversidade das situações que o constituem, define-se como *existência histórica*” (SILVA, 2004, p. 252; grifos do autor). Disso se segue que, sendo o processo histórico caracterizado e constituído a partir das ações humanas, a história é resultante da liberdade inescapável que constitui o ser humano.

⁹ “Un alibi ? C’est comme ça qu’ils me voient, eux, Daniel, Marcelle, Brunet, Jacques : l’homme qui veut être libre. Il mange, il boit, comme tout le monde, il est fonctionnaire du gouvernement, il ne fait pas de politique, il lit L’Œuvre et Le Populaire, il a des ennuis d’argent. Seulement, il veut être libre, comme d’autres veulent une collection de timbres. La liberté, c’est son jardin secret. Sa petite connivence avec lui-même. Un type paresseux et froid, un peu chimérique mais très raisonnable au fond, qui s’est surnoisement confectionné un médiocre et solide bonheur d’inertie et qui se justifie de temps en temps par des considérations élevées. Est-ce que c’est ça que je suis ?”.

Reconhecer essa liberdade que somos — para que, assim, possamos tomar consciência da finalidade e do alcance de nossos atos — é o que o engajamento literário sugere a partir da consciência das personagens a respeito desse mesmo caminho a ser trilhado rumo ao reconhecimento de que escolhem, mesmo que não queiram, o seu futuro, responsáveis que são pelas possibilidades de ação (e por seus resultados) no interior de seu mosaico histórico. Nesse sentido, as personagens de *Les chemins de la liberté* orientam-se entre a autenticidade (reconhecer a liberdade e as suas implicações) e a má-fé (não fazê-lo), como é o caso prototípico de Mathieu: o seu entendimento sobre a liberdade é raso, não a abrange em sua inteireza, pois, por querê-la pura, abstrata, ele evita assumir qualquer comprometimento que poderia sequestrá-la.

— Eu sei, disse Marcelle, não é um fim, é um meio. É para te libertar de ti próprio; te olhar, te julgar: é a tua atitude preferida. Quando olha para si próprio, imagina que não é o que está vendo, que não é nada. No fundo, é teu ideal: não ser nada.
 — Não ser nada, repetiu lentamente Mathieu. Não. Não é isso. Escuta: eu... eu gostaria de não dever nada senão a mim próprio.
 — Sim. Ser livre. Totalmente livre. É teu vício.
 — Não é um vício, disse Mathieu. É... Que quer que se faça?¹⁰ (SARTRE, 2009a, p. 403)

Com a possibilidade de conhecer as personagens em sua subjetividade e a partir de seu exterior, a onisciência seletiva múltipla nos permite contrapor os pensamentos íntimos delas com as ações que realizam, articulando-se, evidentemente, com um narrador de terceira pessoa que nos permita comparar a subjetividade de Mathieu e a objetividade de seu contexto social. É assim que reconhecemos a má-fé: o que Mathieu descobrirá é que a liberdade constitui o seu ser, não se tratando de algo que poderia perder, além do que, sob a má-fé, não percebe que esse ato já é uma atitude que compromete a sua liberdade. Contrário à ideia de que “na sociedade burguesa, [...] ninguém é capaz de tomar consciência do impacto de suas ações nos demais indivíduos e o choque de interesses adquire muitas vezes um caráter impessoal” (LUKÁCS, 2009, p. 208), Sartre concebe *Les chemins de la liberté* a partir da possibilidade de mostrar que não é apenas possível, mas necessário, imaginar a reverberação de nossas ações.

¹⁰ “— Je sais, dit Marcelle, ce n'est pas un but, c'est un moyen. C'est pour te libérer de toi-même ; te regarder, te juger : c'est ton attitude préférée. Quand tu te regardes, tu te figures que tu n'es pas ce que tu regardes, que tu n'es rien. Au fond, c'est ça ton idéal : n'être rien.

— N'être rien, répéta lentement Mathieu. Non. Ce n'est pas ça. Écoute : je... je voudrais ne me tenir que de moi-même.

— Oui. Être libre. Totaletement libre. C'est ton vice.

— Ça n'est pas un vice, dit Mathieu. C'est... Que veux-tu qu'on fasse d'autre ?”.

Contrariamente ao caráter impessoal de *L'âge de raison*, a trilogia como um todo quer nos orientar para o caminho da solidariedade histórica, um percurso que exige a percepção das consequências dos atos humanos dentro da teia de valores e de responsabilidades que formam a historicidade. Sartre acentua a parcela de responsabilidade de cada indivíduo a respeito dos eventos políticos que tomam forma a partir de *Le sursis*, bem como a possibilidade de cada personagem moldar, com as suas ações livres, a sua própria situação. Evidentemente, esse acento sobre a responsabilidade de todos traz consigo a angústia pelo fato de que as personagens passam a reconhecer a implicação de todos em suas eleições, e, sobretudo, a inevitabilidade de terem de escolher. A má-fé é típica, nesse contexto, porque é uma forma de lidar com a pressão do insuportável encargo que se coloca sobre o homem a respeito da possibilidade de que as suas ações livres possam afetar o mundo de forma drástica. O que está sempre em questão é a subjetividade humana, é o homem voltado, ao mesmo tempo, para os seus mundos interior e exterior, tentando encontrar uma forma de harmonizar o seu ser com a sua realidade intersubjetiva.

Trata-se, então, de uma problemática que perpassa toda a trilogia, embasada nos “conflitos de uma consciência vivenciados pelo indivíduo que, em sua dimensão de engajamento histórico, coloca a si mesmo em questão” (BOËCHAT, 2011, p. 26). Assim, a partir de *L'âge de raison*, com a questão do aborto, Mathieu se vê às voltas com a necessidade de lidar não apenas consigo mesmo, mas com todos e com tudo.

“Minha vida já não me pertence, minha vida é apenas um destino”; via surgirem um por um os pesados imóveis sombrios da rua dos Saints-Pères, via a sua vida desfilar. Caso, não caso: “já não tenho nada com isso, é cara ou coroa”.

O ônibus parou com uma frenagem brusca. Mathieu se endireitou e olhou, angustiado, as costas do motorista: toda a sua liberdade acabava de retroceder sobre ele. Pensou: “Não, não, não é cara ou coroa. O que quer que aconteça, é *por mim* que tudo deve acontecer”. Ainda que se deixasse levar, desamparado, desesperado, mesmo que se deixasse transportar como um saco de carvão, tinha escolhido a sua perdição: era livre, livre para tudo, livre para ser um animal ou uma máquina, livre para aceitar, livre para recusar, livre para tergiversar; casar, desaparecer, se arrastar durante anos com esse grilhão aos pés: podia fazer o que quisesse, ninguém tinha o direito de aconselhá-lo, só havia para ele Bem e Mal se os inventasse. Em volta dele, as coisas tinham-se agrupado, esperavam sem um sinal, sem a menor indicação. Estava só em meio a um silêncio monstruoso, livre e só, sem auxílio nem desculpa, condenado a decidir-se sem apelo possível, condenado para sempre à liberdade¹¹. (SARTRE, 2009a, p. 664-665; grifo do autor)

¹¹ “« Ma vie n'est plus à moi, ma vie n'est plus qu'un destin » ; il regardait jaillir l'un après l'autre les lourds immeubles noirs de la rue des Saints-Pères, il regardait sa vie qui défilait. L'épousera, l'épousera pas : « Ça ne me regarde plus, c'est pile ou face. »

Embora, como veremos, essa consciência passe a ficar mais perceptível para as personagens da trilogia a partir de *Le sursis*, o seu embrião já se apresenta no primeiro livro, o que já é uma mudança importante se compararmos essa obra com *La nausée*, romance em que Roquentin (paradoxalmente, um historiador) passa ao largo da história humana e de suas implicações, visto que a sua preocupação pessoal é, primeiramente, com a sua própria subjetividade, a qual, mesmo que enquadrada por um contexto específico (a cidade de Bouville), não se impõe (ou não quer se impor) nenhuma problematização sócio-histórica. O que temos, então, é o encontro de uma consciência com a sua subjetividade, seja a de Roquentin, seja a de Mathieu, o que levará este último, em *La mort dans l'âme*, a lidar com as implicações do reconhecimento de si mesmo como consciência voltada para o mundo, e não apenas (como Roquentin) voltada para si mesma. Vemos nas personagens de *Les chemins de la liberté*, nesse sentido, um conflito entre a sua subjetividade e a objetividade do mundo. Para tais consciências ficcionais, divididas entre a singularidade e a universalidade, a confecção de sua essência passa pela consciência do mundo em que habitam, caminho que pressupõe a suplantação do alheamento ante essa realidade.

Nessa dialética ontológico-histórica, a disparidade entre o homem e o mundo é patente, levando as personagens a compreenderem a sua situação a fim de aliarem ao seu presente a angulação específica que as projete para o futuro que imaginam. Vê-se, pois, a necessidade que as personagens encontram de se tornarem lúcidas, num primeiro momento, sobre o seu mundo, visto que “a concepção do mundo é uma profunda experiência pessoal do indivíduo singular, uma expressão altamente característica de sua íntima essência, e reflete ao mesmo tempo os problemas gerais da época” (LUKÁCS, 2010, p. 189). Apenas assim podem, então, situar-se com destreza no quebra-cabeça em que se encontram, a fim de agirem ante o conflito estabelecido entre o que *são* (o mundo que habita a consciência) e o que *estão* (a consciência que habita o mundo), entre a realidade interior da personagem e a realidade exterior que evidencia à

Il y eut un brusque coup de frein et l'autobus s'arrêta. Mathieu se redressa et regarda le dos du wattman avec angoisse : toute sa liberté venait de refluer sur lui. Il pensa : « Non, non, ce n'est pas pile ou face. Quoi qu'il arrive, c'est par moi que tout doit arriver. » Même s'il se laissait emporter, désespéré, même s'il se laissait emporter comme un vieux sac de charbon, il aurait choisi sa perdition : il était libre, libre pour tout, libre de faire la bête ou la machine, libre pour accepter, libre pour refuser, libre pour tergiverser ; épouser, plaquer, traîner des années ce boulet à son pied : il pouvait faire ce qu'il voulait, personne n'avait le droit de le conseiller, il n'y aurait pour lui de Bien ni de Mal que s'il les inventait. Autour de lui les choses s'étaient groupées en rond, elles attendaient sans faire un signe, sans livrer la moindre indication. Il était seul, au milieu d'un monstrueux silence, libre et seul, sans aide et sans excuse, condamné à décider sans recours possible, condamné pour toujours à être libre”.

personagem a existência de “uma falha profunda entre [su]a vida individual e o processo histórico” (FEHÉR, 1972, p. 80), um descompasso conflitivo que deveria ser adotado como uma busca ativa, não como uma evasão passiva.

Era preciso estar por toda parte. Ele considerava, tristemente, a ponta do seu charuto: por toda parte, senão somos enganados. “Eu estou enganado. Eu *sou* um soldado que parte para a guerra. Eis o que fora preciso *ver*: a guerra e o soldado. Uma ponta de charuto, casas brancas à beira-mar, o deslizar monótono dos vagões sobre os trilhos e esse viajante demasiado conhecido, Fez, Marrakech, Madri, Perúgia, Viena, Roma, Praga, Londres, que fuma pela milésima vez no corredor de um vagão de terceira classe. Nem guerra, nem soldado: seria preciso estar em toda a parte, seria preciso *ver-me de toda a parte*, de Berlim, como a trimilionésima parte do exército francês, com os olhos de Gomez, como um desses cães de franceses que se empurra a pontapés para a batalha, com os olhos de Odette. Seria necessário *ver-me com os olhos da guerra*. Mas onde estão os olhos da guerra? Estou *aqui*, diante dos *meus* olhos passam grandes superfícies claras, sou clarividente, vejo — e, contudo, me oriento às apalpadelas, às cegas, e cada um dos meus movimentos acende-me uma lâmpada ou faz soar uma campainha num mundo que não vejo”¹². (SARTRE, 2009b, p. 1023-1024; grifos do autor)

Tenciona-se, com isso, sublinhar a liberdade da consciência, bem como que esta “não pode construir um outro mundo a não ser precisamente aquele em que vivemos” (MÉSZÁROS, 2012, p. 112), um mundo estabelecido segundo o enquadramento específico que restringe a liberdade ao mesmo tempo em que a demanda. Nesse sentido, há, entre a subjetividade e a história, “uma superação constante de situações concretas, e é assim que se deve compreender a liberdade agindo na história” (SILVA, 2004, p. 234). São reconhecíveis, portanto, na trilogia sartriana, elementos específicos como “[as] intermitências da subjetividade espontânea ou refletida, [a] temporalidade voltada para o futuro, [...] [a] alternância da passividade e da impulsividade [...], [as] vozes individualizadas e testemunhando [...] uma condição social e uma visão de mundo”¹³ (CONTAT; IDT, 2009, p. XXI-XXII).

Por esses aspectos gerais, notamos, portanto, que *Les chemins de la liberté*, ao trabalhar com o desacordo entre a subjetividade das personagens e o sentido do mundo,

¹² “Il faudrait être partout. Il considéra tristement le bout de son cigare : partout, sans ça on est refait. « Je suis refait. Je suis un soldat qui part pour la guerre. Voilà ce qu'il faudrait voir : la guerre et le soldat. Un bout de cigare, des villas blanches au bord de l'eau, le glissement monotone des wagons sur les rails et ce voyageur trop connu, Fez, Marrakech, Madrid, Pérouse, Sienne, Rome, Prague, Londres, qui fume pour la millième fois dans le couloir d'un wagon de troisième classe. Pas de guerre, pas de soldat : il faudrait être partout, il faudrait me voir de partout, de Berlin comme un trois millionième de l'armée française, avec les yeux de Gomez, comme un de ces chiens de Français qu'on pousse à coups de pied vers la bataille, avec les yeux d'Odette. Il faudrait me voir avec les yeux de la guerre. Mais où sont les yeux de la guerre ? Je suis ici, devant mes yeux glissent de grandes surfaces claires, je suis clairvoyant, je vois — et pourtant je m'oriente à tâtons, à l'aveuglette et chacun de mes mouvements allume une ampoule ou déclenche une sonnerie dans un monde que je ne vois pas »”.

¹³ “intermittences de la subjectivité spontanée ou réfléchie, temporalité tournée vers l'avenir, [...] alternance de passivité et d'impulsivité [...], voix individualisées et témoignant [...] une condition sociale et [...] une vision du monde”.

chancela que “[u]m dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. [...] Há um porvir, e este porvir não pode deixar de se referir à imagem do homem” (BAKHTIN, 1988, p. 425). Pela ótica lukácsiana, isso se dá com a apresentação narrativa de subjetividades problemáticas em si mesmas e em relação com realidade em que vivem, pois o herói problemático não é, apenas ele, problemático: ele torna o seu próprio mundo um problema: o seu drama se estabelece porque ele não é completamente determinado enquanto vive as demandas da existência que se lhe impõem. Esse herói deve fazer escolhas, embora desconheça o futuro, tomando cuidado para não se tornar, por completo, um náufrago existencial.

Ante a sua inadequação frente ao mundo, a sua busca por valores autênticos num mundo inautêntico leva-o a refletir sobre a sua liberdade, levando o herói a se perder ante a possibilidade de transcender o seu mundo em busca de algo mais essencial ou verdadeiro: “[o] romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55). Nesse sentido, nada é simples certeza para Mathieu, as suas respostas são proscritas tão rápido quanto os seus questionamentos, avançando por contestações cada vez mais profundas sobre a sua própria consciência e a sua relação conflituosa com o mundo. Afirma Lukacs (2000, p. 91), “[o] romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para [...] encontrar a sua própria essência”, mas Mathieu não realiza esse caminho de maneira segura e estável, pois é a sua própria subjetividade que, em primeiro lugar, é objeto de reflexão. A sua aproximação com o mundo passa pela busca de si mesmo, Mathieu, uma consciência em processo de amadurecimento.

Disso se segue que a interioridade dele, de Daniel, de Boris, precisam sofrer os efeitos de suas próprias ações livres e da ação livre e imprevisível dos demais. As personagens da trilogia sartriana são, por isso, modelos distintos de existência, sujeitos a uma realidade heterogênea que os faz seguir caminhos diversos em busca de um mesmo fim: o reconhecimento da liberdade. Como literatura engajada, *Les chemins de la liberté* mostram que o desacordo entre o homem e o mundo não permite, exatamente, uma resolução peremptória do problema, mas a sua permanência enquanto questão sempre aberta e fugidia, diante da qual o indivíduo deve aprender a conviver com esse hiato que

sempre existirá e que, não obstante, será cada vez mais acentuado. O fracasso sempre estará, então, no horizonte das personagens, cuja existência será sempre incompleta e a meio caminho entre si e si mesmas: “se o herói é *por essência* problemático, não pode nunca deixar de sê-lo, a menos que deixe de ser. Que o herói parta à procura de valores não significa que, no fim das contas, ele os encontre” (LECLERC, 1968, p. 91-92; grifo do autor).

Em suma, ao viver numa realidade hostil à sua existência, o indivíduo problemático, ainda assim, segue o caminho rumo ao inalcançável conhecimento de si mesmo, dado que “a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, sucumbiria ao nada da inessencialidade” (LUKÁCS, 2000, p. 89-90). A liberdade, que as personagens sartrianas passam a tomar consciência de que são, é um processo sem fim. A constante reformulação da questão que são para si mesmas faz com que as suas existências permaneçam sempre em aberto e a demandarem posicionamento e ação. O caminho da liberdade, como descobrem as personagens, é um caminho para si mesmas, pois a liberdade não é outra coisa que a fundação constante da subjetividade humana, que parte desse embasamento ontológico e se produz com a manifestação da historicidade, fazendo do ser humano um movimento entre o geral e o particular, entre o concreto e o abstrato, incessantemente tendo de manter aquilo que projeta ser.

Em *L'être et le néant*, Sartre ilustra essa ideia ao falar sobre o garçom de café, cuja conduta, com os seus trejeitos próprios de garçom, “nos parece uma encenação. Ele encena, ele gosta. Mas o que ele encena? Não é preciso observá-lo por muito tempo para notar: ele encena *ser* garçom de café”¹⁴ (SARTRE, 1943, p. 94; grifo do autor). Em *L'âge de raison*, essa mesma ideia é considerada nos seguintes termos:

Em volta dele era a mesma coisa: havia pessoas que não existiam, vapores, e outras que existiam demasiadamente. O barman, por exemplo. Pouco antes fumava um cigarro, vago e poético como um jasmineiro; agora, acordara, era demasiado barman, sacudia o shaker, abria-o, escorria a espuma amarela nos copos com gestos de uma precisão ligeiramente supérflua: *representava o papel de barman*. Mathieu pensou em Brunet. “Talvez não possa ser de outra maneira; talvez seja preciso escolher: não ser nada ou representar o que se é. Seria terrível, disse a si, ser levado pela natureza”¹⁵. (SARTRE, 2009a, p. 584-585; grifo nosso)

¹⁴ “Toute sa conduite nous semble un jeu. Il joue, il s’amuse. Mais à quoi donc joue-t-il ? Il ne faut pas l’observer longtemps pour s’en rendre compte : il joue à être garçon de café”.

¹⁵ “Autour de lui, c’était pareil : il y avait des gens qui n’existaient pas du tout, des buées, et puis il y en avait d’autres qui existaient un peu trop. Le barman, par exemple. Tout à l’heure il fumait une cigarette, vague et poétique comme un liseron ; à présent il s’était réveillé, il était un peu trop barman, il secouait le shaker, l’ouvrait, faisait couler une mousse jaune dans des verres avec des gestes d’une précision légèrement superflue : il jouait au barman.

A ideia por trás disso é que encenamos, segundo as idiossincrasias próprias de cada papel social, o ser que queremos ser, pois “[o] essencial é ser ‘visto’, parecer para não ter que ser” (ALBÉRÈS, 1958, p. 70). Brunet, nesse sentido, encena o seu papel de militante comunista; Mathieu, o de filósofo absolutamente livre. Cada personagem se faz de ator na representação incessante do que é, pois a sua existência não está assegurada por nada e exige ser constantemente preservada — o que admite, evidentemente, a possibilidade de ser modificada sempre que o indivíduo assim o quiser. Seria no quarto livro de *Les chemins de la liberté* que Mathieu e Brunet passariam por uma mudança radical de quem são, trocando de papéis. No entanto, até *La mort dans l'âme*, temos apenas o início desse movimento, fazendo da trilogia um laboratório existencial no qual as personagens tentam fundar o seu próprio ser livre.

Ao leitor, isso possibilita o conhecimento das subjetividades alheias no momento em que elas se constituem. Idealmente, como queria a literatura engajada, tal conhecimento estabeleceria uma reciprocidade do herói problemático sartriano com a consciência leitora, visto que o romance seria um meio a partir do qual o leitor poderia conhecer o outro em suas vicissitudes mais íntimas — o que Sartre tencionou fazer, também, nas biografias que escreveu —, pois, ao seguir a personagem, seguimos a concepção de uma essência que se funda no momento mesmo em que existe, exigindo de nós a nossa própria subjetividade: “essa consciência não existe senão por mim; sem eu, não haveria senão manchas negras sobre folhas brancas”¹⁶ (SARTRE, 1947e, p. 21). Disso se segue que a literatura proposta por Sartre assume a possibilidade de “ver através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver” (WOOD, 2011, p. 25).

Isso condiz com a natureza do romance, que “não é significativo por descrever [...] um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino” (BENJAMIN, 1994, p. 214). O engajamento literário, então, tem nas personagens as grandes porta-vozes da consciência problemática que somos na realidade objetiva. Isso não significa que somos ao modo de Roquentin, mas que somos ao modo de Mathieu, ou seja, não se pode esquecer de que, na constituição de nossa subjetividade, existem outras incógnitas que fomentam o que somos — afinal, cada um tem sua Bouville. Dito

Mathieu pensa à Brunet. « Peut-être qu'on ne peut pas faire autrement ; peut-être qu'il faut choisir : n'être rien ou jouer ce qu'on est. Ça serait terrible, se dit-il, on serait truqués par nature ».

¹⁶ “Cette conscience n'existe que par moi ; sans moi il n'y aurait que des taches noires sur des feuilles blanches”.

de outro modo, temos a questão da intersubjetividade: “Tudo, fiz sempre tudo para uma testemunha. Sem testemunha a gente se evapora”¹⁷ (SARTRE, 2009b, p. 907). Como vimos a respeito da filosofia da existência, o ser humano não é apenas para-si, pois é, ao mesmo tempo, para-outro, ou seja, define-se não apenas como liberdade, mas como liberdade em meio a outras liberdades.

Do ponto de vista da personagem romanesca, em comparação com Roquentin, cuja existência individual é a única coisa que importa em seu microcosmo, Mathieu, num primeiro momento, se aproxima do solipsismo do protagonista de *La nausée*, mas dá um passo a mais em *Le sursis* e, sobretudo, em *La mort dans l'âme*, em direção à consciência de que o seu idealismo não se sustenta diante da realidade: “[m]as a vitrine de uma tinturaria refletiu a sua imagem e a ilusão se dissipou”¹⁸ (SARTRE, 2009a, p. 486). Se temos em Roquentin a figura do homem solitário, desligado do mundo, cuja “lucidez furiosa” (ZÉRAFFA, 2010, p. 361) o distancia de tudo e de todos, Mathieu representará, ao longo da trilogia, a subjetividade livre que se reconhece como engajada no mundo e unida aos outros por um sem-número de ligações sociais, culturais, políticas, econômicas e históricas, que darão a ele e a todas as demais personagens um peso maior do que se estivessem apartadas. Afinal, na narrativa, um objeto ou uma personagem “não deriva a sua densidade de existência do número e da duração das descrições a ele consagradas, mas da complexidade de suas ligações com as diferentes personagens”¹⁹ (SARTRE, 1948, p. 109).

De modo similar pensa Lukács (2010, p. 188): “[é] indispensável, em toda grande arte, representar os personagens no conjunto de relações que os liga, por toda parte, à realidade social e a seus grandes problemas”. Isso fica claro em *L'âge de raison* — dado que o grande dilema de Mathieu (relacionado à gravidez) se liga, evidentemente, a Marcelle, mas implica a participação de Sarah, de Boris, de Ivich, de Jacques e de Daniel, que intensificam a dramaticidade da questão da gravidez assim que passam a fazer parte do problema visto da perspectiva de Mathieu —, mas é, sobretudo, a partir de *Le sursis* que é patente o caráter intersubjetivo da existência humana, cujas implicações recíprocas fazem com que as personagens revelem para si mesmas a gravidade da historicidade e as interferências que umas passam a causar (e a perceber) nas outras.

¹⁷ “Tout, j’ai toujours tout fait pour un témoin. Sans témoin, on s’évapore”.

¹⁸ “Mais la glace d’une teinturerie lui renvoya son image et l’illusion se dissipa”.

¹⁹ “ne tire pas sa densité d’existence du nombre et de la longueur des descriptions qu’on y consacre, mais de la complexité de ses liens avec les différents personnages”.

“São os alemães!”, e teve medo. Um medo estranho, quase religioso, uma espécie de horror sagrado. Aos milhares, olhos estrangeiros devoravam o vilarejo. Olhos de super-homens e de insetos. Mathieu foi envolvido por uma evidência horrível: eles *verão* meu cadáver²⁰. (SARTRE, 2009c, p. 1332; grifo do autor)

Nesse sentido, *Le sursis* — cuja narrativa se passa durante a última semana de setembro de 1938, quando Édouard Daladier decretou, ao longo das tratativas do acordo de Munique, a mobilização parcial do povo francês como preparativo para a iminência da Segunda Guerra Mundial — continua no ponto de desenvolvimento do caminho da liberdade em que termina *L'âge de raison*, a saber, do foco em experiências individuais para a experiência múltipla de uma coletividade, o movimento das personagens de si mesmas para a historicidade, estilizando a fábula na constituição de uma narrativa que, como vimos, desnorreia os leitores à luz dos eventos históricos narrados, abrangendo, com isso, uma infinidade de lugares e de personagens a fim de sondar os efeitos do prenúncio da guerra. Mathieu e o seu círculo restrito de amigos e familiares representam, no primeiro livro, a indecisão, a má-fé, o curso passivo da vida, a preservação da zona de conforto que mantém todos satisfeitos; mas, a partir de *Le sursis*, as personagens, ainda que não deixem de ser seres únicos, individuais, passam a notar que são, também, e inevitavelmente, parte de um meio plural, com uma miríade de outros indivíduos também únicos e, do mesmo modo, livres, que encarnam um significado histórico para além da subjetividade solipsista que gostariam de manter.

Em *Le sursis* e *La mort dans l'âme*, a ideia que as personagens (e os leitores, como busca a literatura engajada) tinham de si mesmas como seres a-históricos já não se sustenta: elas não são (mesmo porque, na verdade, nunca foram) individualidades encerradas em si mesmas. Com o estímulo à ação, passam a se reconhecer como parte de um sistema de liberdades que se implicam mutuamente, cujas ações e reações, longe de se resumirem a si mesmas, consideram a coletividade como um todo. Percebem, ademais, que podem se conhecer de fato apenas a partir do contato com outros indivíduos — posto que todo para-si é, também, para-outro —: são covardes ou corajosas, felizes ou tristes *em relação aos outros*, de modo que são definidas de dentro (segundo as suas escolhas e perspectivas) e, também, de fora (segundo escolhas e olhares que não podem controlar).

²⁰ “« Ce sont des Allemands ! », et il eut peur. Une drôle de peur, presque religieuse, une espèce d'horreur sacrée. Par milliers, des yeux étrangers dévoraient le village. Des yeux de surhommes et d'insectes. Mathieu fut envahi par une évidence affreuse : ils verront mon cadavre”.

No fundo, suporta-se muito bem um olhar. Bastava se habituar àquele calor peculiar que vem queimar o rosto quando se sente que alguém nos observa de modo apaixonado. Boris entregava-se docilmente aos olhares de Lola, o corpo, a nuca magra e o perfil diluído que ela tanto amava; por esse preço, podia abstrair-se profundamente em si mesmo e se ocupar com os pequenos pensamentos agradáveis que nasciam dentro dele²¹. (SARTRE, 2009a, p. 415)

A trilogia, nesse sentido, exemplifica uma literatura que “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” (SILVA, 2004, p. 19-20). As outras consciências fazem parte de nosso ser porque nos revelam o que realmente somos, pois muito do que nos constitui só é percebido e compreendido a partir da objetividade que somos aos olhos dos outros, que nos impulsionam a nos formar a partir de uma síntese entre essa relação intersubjetiva instalada pelo contato social. O olhar, as opiniões, as reações dos outros nos formam e nos transformam porque somos vistos, porque somos retirados, por vezes traumáticamente, do conforto de nossa interioridade. Não somos, portanto, apenas sujeitos do olhar, constituintes da subjetividade livre dos demais, mas somos, ao mesmo tempo, objetos do olhar alheio, constituinte de nossa subjetividade livre. Isso estabelece uma relação infernal — como notamos claramente na peça *Huis clos*, cujas personagens só se conhecem por meio do olhar das outras —, um conflito perene que institui, nas relações humanas, a construção e a desconstrução das subjetividades.

Pablo continuava a olhá-lo. Mathieu sentia-se incomodado, sem saber por quê. Tinha a impressão de estar sendo devorado pelos olhares da criança. “Os pequenos, pensou, são vorazes, todos os seus sentidos são bocas”. O olhar de Pablo ainda não era humano e, contudo, já era qualquer coisa mais do que a vida. Não havia muito tempo que o pequeno saíra de uma barriga, e isso se via; Estava ali, indeciso, pequenino, conservava, ainda, um aveludado doentio de coisa vomitada, mas por trás dos vagos humores que lhe enchiam as suas órbitas, escondia-se uma pequena consciência²². (SARTRE, 2009a, p. 437)

²¹ “Au fond, ça se supportait très bien, un regard. Il suffisait de s’habituer à cette chaleur particulière qui vient embraser votre visage quand vous sentez que quelqu’un vous observe passionnément. Boris livrait docilement aux regards de Lola son corps, sa nuque maigre et ce profil perdu qu’elle aimait tant ; à ce prix, il pouvait s’enfouir profondément en lui-même et s’occuper des petites pensées plaisantes qui lui venaient”.

²² “Pablo le regardait toujours. Mathieu se sentit gêné, sans savoir pourquoi. Il avait l’impression d’être englouti par les yeux de l’enfant. « Les mômes, pensa-t-il, c’est des petits voraces, tous leurs sens sont des bouches. » Le regard de Pablo n’était pas encore humain et pourtant c’était déjà plus que de la vie : il n’y avait pas longtemps que le môme était sorti d’un ventre et ça se voyait ; il était là, indécis, tout petit, il gardait encore un velouté malsain de chose vomie ; mais derrière les humeurs troubles qui remplissaient ses orbites, une petite conscience goulue s’était embusquée”.

Nesse excerto de *L'âge de raison*, Mathieu se vê visto por Pablo, uma criança, mas, ainda assim, sente-se desconfortável por ser objetificado por outra liberdade. Esse desconforto diz respeito ao fato de que, quando Mathieu é visto, uma imagem é feita dele, para além (ou aquém) da própria imagem que ele faz de si mesmo. É preciso, nesse âmbito, considerar que a personagem é aquilo que ela faz do que os outros fazem dela, ante o choque entre duas liberdades absolutas e irredutíveis. Na dialética entre a identidade e a alteridade, não é possível deixar de considerar a presença do outro: em se tratando da técnica utilizada na concepção das personagens, isso se dá com a problematização de si mesmas quando em relação com as demais, de modo que as outras personagens e o leitor, dado que não sabem tudo sobre todos e ao mesmo tempo, permanecem parcialmente ignorantes quanto à consciência dos seres ficcionais.

Como as personagens, portanto, o leitor compartilha “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). Some-se a isso que o outro, para a personagem, é um espelho que, a depender de suas intenções, conscientes ou não, devolve-lhe uma imagem que não sabe se exata ou distorcida, não havendo possibilidade de evitar esse confronto entre os olhares, pois cada personagem é resultante das relações estabelecidas com as outras.

Ela me vê. Pareceu-lhe que endurecia e diminuía a toda velocidade. Atrás desses olhos há um céu sem estrelas, há *também* um olhar. Ela me vê; como a mesa e o *ukulele*. E para ela eu *sou*: uma partícula suspensa num olhar, um burguês. É verdade que eu sou um burguês. E, no entanto, não chegava a senti-lo. Ela continuava a fitá-lo²³. (SARTRE, 2009b, p. 1072; grifos do autor)

Como Sartre salienta a respeito do teatro, e que vale, também, para o romance, os seres ficcionais coexistem de maneira “a mostrar como cada um deles foi modificado pela ação dos outros”²⁴ (SARTRE, 1948, p. 313). A intersubjetividade leva as personagens, pois, a perceberem que não estão apenas condenadas a serem livres, mas condenadas, do mesmo modo, a serem livres diante de outras liberdades condenadas a sê-lo. A trilogia sartriana quer assumir, dentre outros papéis, o de revelar as implicações dessa ligação inevitável entre as personagens, o que, segundo Jameson, aponta para uma

²³ “Elle me voit. Il lui sembla qu’il durcissait et qu’il rapetissait à toute vitesse. Derrière ces yeux, il y a un ciel sans étoiles, il y a aussi un regard. Elle me voit ; comme elle voit la table et le ukulele. Et pour elle je suis : une particule en suspens dans un regard, un bourgeois. C’est vrai que je suis un bourgeois. Et pourtant, il n’arrivait pas à le sentir. Elle le regardait toujours”.

²⁴ “en montrant comment chacun d’eux était modifié par l’action des autres”.

originalidade de Sartre por “ter transformado em um problema filosófico essa coisa peculiar que todos tomamos como um dado, a saber, a existência de outras pessoas” (JAMESON, 2000, p. 361).

Distanciando-se da personagem cuja essência é pré-estabelecida e cujo círculo social não modifica o seu caráter, em *Les chemins de la liberté* o embate entre consciências mostra, exatamente, o contrário. São muitas as linhas de força que fazem parte da constituição de Mathieu, de Daniel ou de Brunet, ambos perpassados pelas exigências da liberdade que são, pelos imperativos sociais, pelas responsabilidades recíprocas de suas existências, pelas adversidades da situação de cada um, pelo contexto histórico onde coexistem, pelo olhar dos outros — como prova a carta de Daniel escrita para Mathieu —:

*Transformo, para uso próprio e para a tua maior indignação a palavra imbecil e criminoso de vosso profeta, esse “penso, logo sou” que tanto me fez sofrer — pois, quanto mais eu pensava, menos me parecia ser — e digo: vêem-me, logo existo. Não me cabe mais suportar a responsabilidade do meu fluir pastoso: quem me vê, me faz ser; eu sou como ele me vê. Volto para a noite minha face noturna e eterna, ergo-me como um desafio, e digo a Deus: eis-me. Eis-me como me vedes, como eu sou. Que posso fazer: vós me conheceis e eu não me conheço. Que posso fazer senão suportar-me? E vós, cujo olhar me foge eternamente, suportai-me. Mathieu, que alegria, que suplício! Eu estou, enfim, transformado em mim mesmo. Odeiam-me, desprezam-me, suportam-me, uma presença me sustém para ser para sempre. Eu sou infinito e infinitamente culpado. Mas eu sou, Mathieu, eu sou. Diante de Deus e diante dos homens, eu sou. Ecce homo*²⁵. (SARTRE, 2009b, p. 1098)

Isso faz da personagem sartriana um ser que, de acordo com os parâmetros do engajamento da literatura, é explicitamente ligado a fatores incontrolláveis, a uma realidade contraditória para a qual a liberdade é exigida por ser a chave ontológica que permite ao ser humano tornar-se resiliente ante as transformações do seu meio e dos outros. A caracterização da personagem sartriana embasa-se, desse modo, na articulação com uma totalidade dinâmica, e não evidente, da vida, animada pela liberdade, o que resulta em seu caráter redondo cuja *fortuna* diz respeito às conexões que possuem com fatores inerentes ou não à sua subjetividade, derivando “de suas relações internas e

²⁵ “Je transforme à mon usage et pour ta plus grande indignation le mot imbécile et criminel de votre prophète, ce « je pense donc je suis » qui m’a tant fait souffrir — car plus je pensais, moins il me semblait être — et je dis : on me voit, donc je suis. Je n’ai plus à supporter la responsabilité de mon écoulement pâteux : celui qui me voit me fait être ; je suis comme il me voit. Je tourne vers la nuit ma face nocturne et éternelle, je me dresse comme un défi, je dis à Dieu : me voilà. Me voilà tel que vous me voyez, tel que je suis. Qu’y puis je : vous me connaissez et je ne me connais pas. Qu’ai-je à faire sinon à me supporter ? Et vous, dont le regard me fuit éternellement, supportez-moi. Mathieu, quelle joie, quel supplice ! Je suis enfin changé en moi-même. On me hait, on me méprise, on me supporte, une présence me soutient à l’être pour toujours. Je suis infini et infiniment coupable. Mais je suis, Mathieu, je suis. Devant Dieu et devant les hommes, je suis. *Ecce homo*”.

externas, da dialética entre a superfície da vida e as forças objetivas e psíquicas que atuam em profundidade” (LUKÁCS, 2010, p. 102).

É curioso observar, nesse sentido, que a caracterização das personagens de *Le sursis* é mais restrita se comparada ao romance anterior, *L'âge de raison*, no qual temos (ainda que não ao ponto do esgotamento) algumas descrições sobre as personagens. Isso se coaduna com a situação pela qual passou o continente europeu, que sentiu, paulatinamente, a aproximação da guerra: quanto mais próxima do conflito mundial, mais a Europa se descaracterizava, num âmbito individual, em prol de uma caracterização de âmbito coletivo. Assim sendo, a escassa caracterização de *Le sursis*, comparada ao volume anterior da trilogia, não deve ser vista como uma falha, pois tal escolha formal combina com o esvaziamento do solipsismo em favor da intersubjetividade, além de permitir a expansão de consciências as quais temos acesso, o que, conseqüentemente, amplia o nosso espectro de perspectivas para entender a situação desse mundo narrativo em meio às suas hipóteses sobre o que é a existência humana. Some-se a isso um último ponto a observar: personagens muito caracterizadas e descritas em seus pormenores poderiam ter a sua liberdade amainada, pois tal recurso narrativo, em vez de enfraquecer a ideia de que *estão*, fortalece a ideia de que *são*, privando o leitor, ademais, de parte do seu trabalho de imaginar o que não foi explicitado.

A complexidade, com a qual Mathieu se envolve, é própria da tomada de consciência da liberdade, ou seja, própria do abandono da má-fé em direção à autenticidade (um caminho contrário ao de Daniel), do reconhecimento de que precisa distinguir o seu engajamento no mundo e na história, cujas pressões exigem respostas responsáveis que estejam, ao mesmo tempo, em concordância com o seu projeto de vida. Embora seja um modo de existência angustiante, é, também, um modo de existência autêntico, que não ignora a indeterminação que rege a consciência situada no mundo, pois admite que “um homem, ainda que a sua situação o condicione totalmente, possa ser um centro de indeterminação irreduzível. Esse setor de imprevisibilidade, que se destaca no campo social, é o que nomeamos de liberdade”²⁶ (SARTRE, 1948, p. 26). Diante da existência histórica, a liberdade é fundamental para que a personagem lide com o desenraizamento transcendental, próprio do romance, e com a alienação que destrói a sua integração orgânica com o mundo.

²⁶ “un homme, encore que sa situation le conditionne totalement, puisse être un centre d'indétermination irréductible. Ce secteur d'imprévisibilité qui se découpe ainsi dans le champ social, c'est ce que nous nommons la liberté”.

No âmbito da subversão mútua entre subjetividades, o romance sartriano apresenta os riscos da alienação para as personagens e para o leitor, “[p]ois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros” (ADORNO, 2003, p. 58), o que significa dizer que se tornam mais opacos e, por conseguinte, índices de liberdade. Apesar de não existir sozinha, a personagem, contudo, precisa agir, inicialmente, de modo solitário, dado que o seu primeiro embate se dá com ela mesma: Mathieu se choca com o seu próprio posicionamento, com a sua atitude de má-fé, para, então, chocar-se com os valores alheios — o pensamento burguês do irmão, o engajamento político-partidário de Brunet, cujo risco diz respeito ao fato de que “[a] existência de tantas pessoas começa a cancelar minha própria existência com seu peso ontológico” (JAMESON, 2000, p. 362) —, pois, sendo uma consciência cismática e em descompasso com a sociedade, ele vai de encontro às instituições sociais, de modo que, quando consegue resolver o seu primeiro conflito, o protagonista pode, então, lidar com mais facilidade (ou com menos dificuldade) com a sua existência social.

A experiência de Mathieu, em *L'âge de raison*, é a da descoberta de sua atitude hipócrita para consigo mesmo. A partir de *Le sursis*, e prosseguindo em *La mort dans l'âme*, a sua existência fica em face do problema que são os outros, agindo como se fizesse “um ataque ou uma investigação preventivos: imaginar de antemão, tentar abarcar mentalmente essas multidões numerosas que, ignoradas, poderiam nos surpreender ontologicamente” (JAMESON, 2000, p. 362).

Durante um instante, você foi o mediador entre mim e mim mesmo, o mais precioso do mundo aos meus olhos, pois esse ser sólido e denso que eu era, que eu gostaria de ser, você o percebia tão simplesmente, tão comumente que eu te percebia. Pois, enfim, eu exijo, eu sou, mesmo se eu não me sinto ser; e é um raro suplício encontrar em si tal certeza sem o menor fundamento, tal orgulho sem matéria. Compreendi, então, que não se podia esperar senão pelo julgamento de um outro, pelo ódio de um outro²⁷. (SARTRE, 2009b, p. 1096)

O mundo histórico contingente de *Les chemins de la liberté* serve, portanto, como contexto para dois grandes, inexoráveis e irremediáveis conflitos, quais sejam, aquele oriundo do fato de que o homem é um problema para si mesmo e aquele

²⁷ “Un instant tu as été le médiateur entre moi et moi-même, le plus précieux du monde à mes yeux puisque cet être solide et dense que j'étais, que je voulais être, tu le percevais aussi simplement, aussi communément que je te percevais. Car enfin, j'exige, je suis, même si je ne me sens pas être ; et c'est un rare supplice que de trouver en soi une telle certitude sans le moindre fondement, un tel orgueil sans matière. J'ai compris alors qu'on ne pouvait s'atteindre que par le jugement d'un autre, par la haine d'un autre”.

procedente do fato de que a coletividade é um problema para o homem. Ante esses dois âmbitos, a existência humana assiste (a)o colapso dos valores, das verdades, das certezas sobre si mesma, evidenciando o alheamento do mundo quanto ao que as personagens pensam, sentem, querem, esperam. O que Mathieu compreenderá pela experiência, ao longo de sua jornada ontológico-histórica, é que ele habita um mundo que, diferentemente do que gostaria o seu conhecimento filosófico higienizado, não é regrado por valores imutáveis e por destinos plenamente escrutáveis. Não por acaso, a trilogia sartriana se embasa na desintegração da existência das personagens, na separação drástica (como Mathieu o sabe melhor que todos) entre o pensamento e a vida, entre a teoria filosófica e a prática cotidiana.

Trata-se, por isso, de um herói sem heroísmo, que não pode ocultar dos outros (embora possa ocultar de si mesmo) a contradição que vive. Como Mathieu, as personagens da trilogia não possuem qualidades nobres: pelo contrário, fraquejam quando precisam tomar decisões, mentem a si mesmas se lidam com questões desagradáveis, fogem do que são caso isso seja conveniente: “as suas personagens [...] são a reintrodução irônica do povo num universo pós-heroico”²⁸ (CONTAT, 2005, p. 54-55), o que distancia as personagens sartrianas daquelas encontradas nos romances tradicionais. O que Sartre tenciona, ao mostrar personagens cuja fraqueza de caráter é patente, é que “escolhe-se ser herói ou covarde [...]. Não há um sentido absoluto de sua conduta, fixado para sempre. É o seu futuro que decidirá a significação de seu passado”²⁹ (SARTRE, 2009d, p. 1916). São personagens “em suspenso”, pois “há, sempre, uma possibilidade para que o covarde não o seja mais, e para o herói deixar de sê-lo. O que conta é o engajamento total”³⁰ (SARTRE, 1960b, p. 62).

Isso, contudo, abre uma objeção quanto ao caráter repulsivo de certas personagens, como Daniel, inseridas em contextos repulsivos. Para além desse tipo de objeção, é importante compreender que não haveria harmonia com o tema da liberdade se as personagens que a vivem nas narrativas não encarnassem a angústia nas situações mais desesperadoras, mesmo porque, diante do cenário histórico objetivo emulado na trilogia sartriana, “[u]ma vida feliz num mundo de horror é refutada como algo de infame pela mera existência desse mundo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 97). Em sua defesa, Sartre afirma que “[m]eus romances são experiências e só são possíveis

²⁸ “ses personnages [...] sont la réintroduction ironique du peuple dans un univers post-héroïque”.

²⁹ “On se choisit héros ou lâche [...]. Il n’y a pas un sens absolu, pour toujours fixé, de leur conduite. C’est leur avenir qui décidera de la signification de leur passé”.

³⁰ “il y a toujours une possibilité pour le lâche de ne plus être lâche, et pour le héros de cesser d’être un héros. Ce qui compte, c’est l’engagement total”.

por desintegração. [...] cada um dos meus personagens é um mutilado”³¹ (SARTRE, 1983, p. 593), e não poderiam deixar de sê-lo, pois tomar consciência da liberdade, entender o que é esse caminho para ela, é vivenciar a destruição das desculpas e dos segredos que nos mantêm aquecidos, bem nutridos e distanciados quanto à realidade humana.

A par da orientação básica do texto romanesco, que “coloca em cena um herói desorientado [...], e toda a ação se constitui como uma busca, seu sucesso ou seu fracasso” (GAGNEBIN, 1994, p. 14), *Les chemins de la liberté* colocam em foco a crise de valores que constituiu o momento histórico de sua publicação, bem como a investigação psicológica dos meandros da consciência humana em relação a ela mesma e ao seu mundo, evitando as certezas e os artificialismos que conduziriam para um mundo povoado por personagens irreais, dado que “a inautenticidade não é romanesca. Os romancistas se esforçam, ao contrário, de nos persuadir que o mundo é feito de indivíduos insubstituíveis”³² (SARTRE, 1964b, p. 13). As personagens são, portanto, injustificadas em sua existência, estão perdidas em si mesmas e na sua situação, não possuem as certezas (duvidosas) que os romances anteriores lhes permitiam ter, nos quais o ente ficcional podia, como Philippe, inebriado, pensar algo como “Ele dançava, ele se sentia confortável e justificado; ele se achou romanesco”³³ (SARTRE, 2009b, p. 988). Diante da historicidade, por conseguinte, a trilogia trabalha não com aventuras e grandes ações heroicas — mesmo porque o ser heroico nos convida a deixar de ser quem somos para imitá-lo em seu heroísmo —, mas com o cotidiano contingente e sem graça em que habitam pessoas sem importância.

Jean Servin afastara o prato, lia a página esportiva do *Paris-Soir*, não soubera do decreto de mobilização parcial, fora trabalhar, voltara para o almoço, regressaria ao trabalho às duas horas; Lucien Rénier partia nozes com as mãos, lera os cartazes brancos, pensava: é um blefe; François Destutt, auxiliar de laboratório do Instituto Derrien limpava o prato com pão e não pensava em nada, a sua mulher não pensava em nada, René Malleville, Pierre Charnier não pensavam em nada³⁴. (SARTRE, 2009b, p. 837)

³¹ “Mes romans sont des expériences et elles ne sont possibles que par désintégration. [...] chacun de mes personnages est un mutilé”.

³² “c’est que l’inauthenticité n’est pas romanesque. Les romanciers s’efforcent au contraire de nous persuader que le monde est fait d’individus irremplaçables”.

³³ “Il dansait, il se sentait confortable et justifié ; il se trouva romanesque”.

³⁴ “Jean Servin avait repoussé son assiette, il lisait la page sportive de Paris-Soir, il n’avait pas eu connaissance du décret de mobilisation partielle, il avait été à son travail, il en était revenu pour déjeuner, il y retournerait vers les deux heures ; Lucien Rénier cassait des noix, entre ses paumes, il avait lu les affiches blanches, il pensait : c’est du bluff ; François Destutt, garçon de laboratoire à l’Institut Derrien, torchait son assiette avec du pain et ne pensait rien, sa femme ne pensait rien, René Malleville, Pierre Charnier ne pensaient rien”.

Disso se segue que não encontramos “discursos edificantes ou personagens virtuosas”³⁵ (SARTRE, 1948, p. 111), mesmo porque “não se fazem bons livros com bons sentimentos”³⁶ (SARTRE, 1948, p. 111). Antes de buscarem o Bem, a Beleza, a Justiça, as personagens sartrianas, ao rés-do-chão, tateiam em meio ao corriqueiro da vida para encontrarem a si mesmas, no desgosto próprio da realidade em que vivem.

Pobres tipos! O fio de ouro brilhava, fascinava. Alguém diria: “pobres tipos”? Estava em todas as bocas; alguém teria a hipocrisia de dizer: “Pobres tipos”? Seria mesmo uma hipocrisia? O fio de ouro brilhava no pescoço moreno; a crueza, o horror, a piedade, o rancor, rondavam por ali, era atroz e confortável; nós somos o sonho de um verme, o nosso pensamento torna-se espesso, torna-se cada vez menos humano; pensamentos peludos, cheios de patas, correm por todo o lado, saltam de uma cabeça para a outra: o verme vai acordar³⁷. (SARTRE, 2009c, p. 1226-1227)

O caminho dessas consciências órfãs de sentido é o próprio estofo da trilogia, cujas palavras-chave são a indiferença, em *L'âge de raison*, a consciência histórica, em *Le sursis*, e a responsabilidade em *La mort dans l'âme*. Do primeiro ao último livro, ademais, as personagens desprendem-se do passado para abraçarem o futuro: orientam-se cada vez mais segundo os seus projetos, abrem mão da má-fé que embasara as suas vidas, num movimento “que contesta, em nome da sinceridade, a falsa coerência que a vida humana dá a si” (ALBÉRÈS, 1958, p. 78). Isso fomenta “a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão” (MAGRIS, 2009, p. 1018), cuja base não é encontrada mais na hereditariedade, no acaso, na sorte ou em qualquer outra explicação que, à moda do *deus ex machina* grego, atenderia a uma narrativa em que o destino trágico seria o elemento central, não a liberdade — esta que é, curiosamente, o destino trágico do homem. Assim, afirma Sartre que “se suspeito que as ações futuras do herói estão previamente fixadas pela hereditariedade, pelas influências sociais ou por qualquer outro mecanismo, [...] não resta outra coisa senão eu mesmo [...] em face de um livro imóvel”³⁸ (SARTRE, 1947e, p. 34).

Por isso, é preciso que as personagens vivam, sejam livres, para que possamos, por elas, viver por procuração e compreender, como elas, que o caminho da liberdade é

³⁵ “discours édifiants ou [...] des personnages vertueux”.

³⁶ “on ne fait pas de bons livres avec de bons sentiments”.

³⁷ “Pauvres types ! La chaînette brillait, fascinait. Quel-qu'un dirait-il : « Pauvres types » ? C'était sur toutes les lèvres ; quelqu'un aurait-il l'hypocrisie de dire : « Pauvres types » ? Serait-ce même une hypocrisie ? La chaînette d'or étincelait sur le cou brun ; la cruauté, l'horreur, la pitié, la rancune tournaient en rond, c'était atroce et confortable ; nous sommes le rêve d'une vermine, nos pensées s'épaississent, deviennent de moins en moins humaines ; des pensées velues, pattues courent partout, sautent d'une tête à l'autre : la vermine va se réveiller”.

³⁸ “Si je soupçonne que les actions futures du héros sont fixées à l'avance par l'hérédité, les influences sociales ou quelque autre mécanisme, [...] il ne reste plus que moi [...] en face d'un livre immobile”.

o reconhecimento da liberdade que já somos, uma liberdade que não pode ser descomprometida, apartada do mundo, mas engajada no presente e em vias de consolidar o futuro. Ainda assim, poderíamos questionar se uma personagem não livre não seria, também, útil para esse propósito, com a diferença de apresentar a liberdade negativamente. Joseph K., n’*O processo*, de Franz Kafka, mesmo que não consiga ver-se livre em meio aos sinistros meandros burocráticos da justiça, afirma implicitamente a liberdade como a sua busca principal, mesmo que não a possa encontrar. Seja como for, as condutas das personagens sartrianas, reconhecendo-se livres ou não, são projeções da existência humana, “cuja posição central repousa no fato de estar apto a revelar uma determinada problemática do mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 85). Mathieu, Brunet, Daniel, Marcelle e Ivich ou “exploram a própria condição até o limite” ou “se recusam a fazê-lo, condenando-se assim às consequências de sua escolha fundamental: uma fuga no imaginário e a aceitação da alienação” (MÉSZÁROS, 2012, p. 91).

Nesse cenário de consciências cindidas, encontramos personagens de variadas orientações ideológicas e classes sociais, um mosaico humano que sugere as conexões existentes entre todos, ligados historicamente, independentemente de sexo, idade, classe social ou posição política, *sujeitos* às (e das) consequências das ações alheias: crianças (Pablo), adolescentes (Philippe), homens (Mathieu, Gomez), mulheres (Sarah, Marcelle), velhos (Milan), ricos (Lacaze), pobres (Gros-Louis), judeus, ateus, proletários, burgueses. Nesse âmbito, em *L’âge de raison*, todas as personagens vivem sob um dilema: Ivich e as provas da faculdade, Sarah e o criado que ela quer despedir, Boris e a sua relação com Lola, Mathieu e a sua relação com Marcelle e o aborto. Resolver tais dilemas passa pelas escolhas individuais de cada um, escolhas que inevitavelmente conectam os outros na equação da liberdade que são e das consequências que sofrem. Em *Le sursis*, isso passa para o nível histórico, povoado por personagens que, inicialmente, não querem saber da liberdade, embora possam (a maioria), ou querem e podem (Brunet), ou não querem e não podem (Pablo), ou querem saber, mas não podem. Gros-Louis encontra-se nesse último caso:

De repente, sentiu-se triste e vazio. Tinham-no embebedado e batido, e, agora, mandavam-no para Montpellier. Disse: “Bom Deus, não compreendo nada”. Ele disse: “É porque não sei ler”. Toda aquela gente que dormia sabia mais do que ele; tinham lido o jornal, sabiam por que ia haver guerra. E ele, ele estava sozinho dentro da noite, sozinho e minúsculo, não sabia nada, não compreendia nada, era como se fosse morrer. E, então, ele sentiu o jornal em seus dedos. Estava escrito lá. Tinham escrito tudo: a guerra, o tempo que fará amanhã, o preço das coisas, o horário dos trens. Abriu o jornal

e olhou. Viu milhares de mancinhas pretas, assemelhavam-se aos rolos de realejo, com aqueles furos no papel, que fazem barulho quando se gira a manivela. Quando se olha por muito tempo, dá tonturas. Também tinha uma fotografia: um homem bem vestido e bem penteado, a rir. Deixou cair o jornal e pôs-se a chorar³⁹. (SARTRE, 2009b, p. 994-995)

Para todas as personagens, há um caminho — Brunet segue na luta social, Jacques abraça a ideologia burguesa, Mathieu distancia-se desses dois extremos —, para todas, uma situação específica. Para todas, a mesma liberdade cujo caminho é tateado: “a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente” (LUKÁCS, 2000, p. 60). O que vemos em *Les chemins de la liberté* é a constatação de que esse caminho, seja qual for, só vale quando é percorrido. As personagens, por sua vez, não são, propriamente, mas, como registrou Lukács, *se tornam*, se fazem o que são ao longo da narrativa, sob o olhar dos outros, sob a história e sob os seus projetos, donde, no romance, interessa-nos saber os caminhos da liberdade das personagens — ou, como diria a personagem Édouard, de Gide, “os modelos que a sociedade me fornece [...], eu posso fazê-los agir a meu gosto; ou, ao menos, posso propor tais problemas à sua [das personagens] indecisão, que elas resolverão à sua maneira”⁴⁰ (GIDE, 1925, p. 147). Mathieu e Brunet “reagem diante dos grandes acontecimentos de suas vidas, [...] como superam os obstáculos e como os traços que tornam interessantes e significativas suas personalidades se desenvolvem de modo cada vez mais amplo e profundo na ação” (LUKÁCS, 2010, p. 162).

Ao agir, ao fazer-se livre — mesmo que não se reconheça como tal —, a personagem descobre que “terá de qualificar-se a cada momento por suas ações. Terá de concretizar esse *sou* em todo e qualquer gesto. Terá de escolher o que fazer, isto é, *o que ser*, terá de defrontar-se com o sentido das ações e a pluralidade dos possíveis” (SILVA, 2004, p. 56; grifos do autor). Daí a sua angústia, daí os seus impasses. O romance — e,

³⁹ “*Tout d’un coup, il se sentit triste et vidé. Ils l’avaient soulé et battu et, à présent, ils l’envoyaient à Montpellier. Il dit : « Bon Dieu, j’y comprends rien, moi. » Il dit : « C’est parce que je ne sais pas lire. » Tous ces gens qui dormaient en savaient plus que lui ; ils avaient lu le journal, ils savaient pourquoi on allait faire la guerre. Et lui, il était tout seul dans la nuit, tout seul et tout petit, il ne savait rien, il ne comprenait rien, c’était comme s’il allait mourir. Et puis il sentit le journal sous ses doigts. C’était écrit là. Ils avaient tout écrit : la guerre, le temps qu’il ferait demain, le prix des choses, les heures des trains. Il dépla le journal et regarda. Il vit des milliers de petites taches noires, ça ressemblait aux rouleaux des orgues de Barbarie, avec ces trous dans le papier qui font du bruit quand on tourne la manivelle. Quand on regardait longtemps, ça donnait le tournis. Il y avait une photo, aussi : un homme propre et bien peigné qui riait. Il laissa tomber le journal et se mit à pleurer*”.

⁴⁰ “*Les modèles que la société me fournit [...], je peux les faire agir à mon gré ; ou du moins je peux proposer à leur indécision tels problèmes qu’ils résoudront à leur manière*”.

sobretudo, o romance engajado sobre a liberdade — se estabelece, então, quando é possível notar, em suas personagens, um desenvolvimento autônomo no qual “tudo é possível entre elas: o futuro não está feito”, de modo que, como leitores, mantemos “o sentimento de que *tudo ainda pode ser de outro modo*”⁴¹ (SARTRE, 1947e, p. 51; grifo do autor). O leitor, o homem concreto, autor-personagem que cria o seu “romance” (como Roquentin o planejou), a sua existência, enquanto vive, divide com as personagens as mesmas expectativas de um futuro em aberto, as mesmas descobertas a que estas são levadas, para as quais “[a] liberdade implica que, de alguma maneira, o homem pode compor e recompor o mundo histórico, já que isso é propriamente o que significa ser sujeito da história” (SILVA, 2004, p. 228).

A trilogia sartriana tenta ser, nesse sentido, uma advertência para aqueles que, como Mathieu, consideram-se livres, mas cuja liberdade recebe a máscara de uma pureza inexistente, sem implicações, desconectada das liberdades que são os outros. O caminho da liberdade é uma construção sem fim que exige a razão, o sentimento e a ação, vinculados ao engajamento do ser em sua realidade, pela qual é responsável tanto quanto os outros: tal caminho leva as personagens à revelação de sua condenação à liberdade, diante do que a sua projeção quanto ao futuro precisa considerar a probabilidade de desvios não esperados, à mercê de um movimento contínuo e incontável de transformação. Como narrativa da interioridade, o romance sartriano faz com que as suas personagens sejam acompanhadas enquanto realizam os seus projetos existenciais, cujo conflito é o que importa, não o resultado a que chegam, pois é aquele, não este, o que significa, para o homem, ser uma constante questão para si mesmo: “*estar em questão* significa, nesse caso, a impossibilidade de uma *resposta* total e definitiva, e também a impossibilidade de uma completa elaboração da *pergunta*” (SILVA, 2004, p. 17; grifos do autor).

Assim, como “forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (WATT, 2010, p. 13), o romance incorpora as experiências subjetiva e intersubjetiva na representação da realidade. Ao longo da trilogia, passamos das preocupações pessoais para as coletivas, do passado para o futuro, da má-fé para a autenticidade, da racionalização da liberdade para a sua exigência autêntica. Os caminhos significam que não há direção única, pois cada personagem é uma consciência singular para a qual existem percursos distintos segundo a situação de cada uma: “esse caminho do homem livre em direção à sua liberdade é o paradoxo da liberdade e é,

⁴¹ “*tout est possible entre eux : l’avenir n’est pas fait, je garde le sentiment que tout peut encore être autrement*”.

também, o tema de meu livro. [...] um inventário de liberdades falsas, mutiladas, incompletas, uma descrição das aporias da liberdade”⁴² (SARTRE, 2009d, p. 1915).

Em *L'âge de raison*, seguimos os passos de Mathieu, de Marcelle, de Boris, de Lola, de Ivich, de Brunet, de Sarah, de Jacques, de Odette e de Daniel, cada um a seguir, a partir do primeiro livro, o seu próprio caminho da liberdade. Eles permanecerão ao longo dos dois próximos romances, rodeados por novas personagens esporádicas — Pierre, Maud, Milan, Anna, Maurice, Zézette, Charles, Jeannine, Catherine, Philippe, Pitteaux, Gros-Louis, Birnenschatz, Schalom, Ella, Georges e Gomez — que povoam o primeiro plano de *Le sursis*, juntamente com dezenas de outras personagens que compõem um segundo plano, cruzando os seus caminhos (Gros-Louis e Sarah, Mathieu e Philippe), como já ocorrera com Daniel e Boris, no primeiro tomo, e como ocorrerá em *La mort dans l'âme*, com Daniel e Philippe, romance em que surgem outras personagens em torno de Mathieu (caso dos seus companheiros de armas Charlot, Nippert, Lúberon, Pierné, Pinette, Clapot, Chasserieu, Dandieu e outros) e de Brunet (ladeado por, dentre outros, Moûlu, Lambert, Blondinet, Schneider e o tipógrafo). Para cada personagem, poderíamos traçar um itinerário específico a partir do qual enfrentam a questão da liberdade que são. Acompanharemos, contudo, apenas os caminhos que tomam as personagens mais recorrentes nos três volumes da trilogia sartriana.

Começamos com Marcelle, cuja gravidez dá início ao dilema central de *L'âge de raison*. É importante ressaltar a questão do aborto como tabu, um dos muitos assuntos delicados que serão tratados ao longo da trilogia sartriana, como, também, a homossexualidade — questões problematizadas em meio ao dissenso, não ao consenso, ou seja, estruturadas provocativamente para que, antes de estabelecerem respostas, fomentem o calor dos debates, bem como para que promulguem, ao leitor, a sua liberdade de ponderar. A discussão que toma conta das personagens do primeiro volume diz respeito, direta ou indiretamente, à realização do aborto de Marcelle. Mathieu, evidentemente, se liga à problemática, mas todo o seu círculo social também, pois todos acabam se envolvendo com as buscas (por uma aborteira, por dinheiro) que o protagonista passa a realizar. Para Marcelle, contudo, a sua existência é passiva: em nenhum momento a vemos fora de seu quarto: existencialmente, está fechada em si mesma, incapaz de se mover como uma liberdade que já é.

⁴² “Ce cheminement de l’homme libre vers sa liberté, c’est le paradoxe de la liberté et c’est aussi le thème de mon livre. [...] un inventaire des libertés fausses, mutilées, incomplètes, une description des apories de la liberté”.

As visitas que recebe — de Mathieu, de Daniel —, juntamente com um único capítulo em que ela, em foco, divaga sobre os seus dissabores, são os únicos meios que temos para conhecer a sua vida. A sua gravidez, dizíamos, estabelece um problema que, para além do dinheiro para o aborto e da não aceitação de Mathieu em se casar com Marcelle, é ainda mais profundo: diz respeito à geração de uma vida, isto é, de uma existência cuja situação no mundo estará vinculada à facticidade de um lugar, de um tempo e de um círculo social específicos que enquadrarão a sua vida, “uma vida absurda e supérflua, como a sua [de Mathieu]”⁴³ (SARTRE, 2009a, p. 467). Para Marcelle, ter um filho seria a possibilidade de se tornar essencial para outrem — “Uma criança, continuou ela. Uma criança, sim, teria necessidade de mim”⁴⁴ (SARTRE, 2009a, p. 569) —, visto que Mathieu a faz sentir-se desesperadamente contingente.

Ocorre, contudo, que a sua vontade é esquecida por Mathieu ao tratar do aborto. Mesmo que queira ter o filho, ela silencia: para Marcelle, a sua liberdade não é reconhecida como autonomia, pois a amante de Mathieu está voltada para o passado consumado e para um presente em suspenso, à espera de uma resolução, não para o futuro em aberto. A “liberdade” de Mathieu subjuga a “liberdade” da amante, não reconhece a responsabilidade existente nesse jogo intersubjetivo, e, diante disso, Marcelle se deixa guiar pelos acasos e evita se assumir comprometida porque isso contrariaria todos ao seu redor. Por isso, trata-se, no primeiro livro da trilogia, de uma personagem sem ação, plana, cuja interioridade não se consolida como a objetividade de atos e de escolhas.

Ela teve vontade de dormir, mas se reteve: o seu dia não tinha ainda começado, estava ali, colocado contra Marcelle, em equilíbrio instável, o menor gesto o faria desmoronar como uma avalanche. Ela deu um sorriso duro: “A sua liberdade!” Quando acordava de manhã, indisposto e com quinze horas para matar antes de poder se deitar, o que adiantava ser livre?⁴⁵ (SARTRE, 2009a, p. 463)

Ficamos sem saber, todavia, se o aborto foi realizado ou não. A resposta é encontrada apenas em *Le sursis*: Marcelle tem o filho e se afasta de Mathieu, aproximando-se de Daniel. Vemos, pois, uma mudança importante no que, até então,

⁴³ “*Une vie absurde et superflue, comme la sienne...*”.

⁴⁴ “*Un gosse, poursuivait Marcelle. Un gosse, oui, il aurait eu besoin de moi*”.

⁴⁵ “*Elle avait envie de vomir, mais elle se retenait : sa journée n'était pas encore commencée, elle était là, posée contre Marcelle, en équilibre instable, le moindre geste la ferait s'écrouler comme une avalanche. Elle eut un ricanement dur : « Sa liberté ! » Quand on se réveillait le matin avec le cœur tourné et qu'on avait quinze heures à tuer avant de pouvoir se recoucher, qu'est-ce que ça pouvait bien foutre qu'on soit libre ? « Ça n'aide pas à vivre, la liberté »*”.

esperávamos dela. Marcelle, personagem agora redonda, com a confrontação do dilema moral do aborto, tendo de entender os outros e a si mesma, consegue perceber, então, a necessidade de estabelecer um projeto para a sua vida. Ao escolher ser mãe, escolheu, também, um sentido para a sua existência, não mais se deixando levar pelas circunstâncias. Em *Le sursis*, acompanhamos Marcelle com o filho, no campo, distanciados das discussões políticas que carregam a atmosfera da Europa. Note-se, com isso, que a personagem deu apenas um passo rumo à liberdade, reconhecendo o seu ser livre, embora a sua liberdade ainda não seja vista como uma existência engajada na historicidade. Descobrimos, não obstante, que, para assegurar o sustento do filho, Marcelle aceita a proposta feita por Daniel no fim do primeiro volume, casando-se com ele. O que surpreende, nisso, é o fato de Daniel ser homossexual, um dos muitos traços de uma personalidade forte e complexa que assume papel importante na trilogia.

Essa personagem cumpre papel fundamental em *L'âge de raison* e *La mort dans l'âme*, embora, como Marcelle e como todos, não seja acompanhada mais detidamente em *Le sursis*. Homossexual, como dissemos, Daniel Sereno encarna outro assunto delicado à época, embora aceite a categoria social em que é colocado pela sociedade. Os seus conflitos não têm origem apenas exterior, mas fomentam-se em sua interioridade labiríntica e contraditória. No primeiro livro, conhecemos Daniel como uma personagem de extrema complexidade, cujos pensamentos doentios permitiriam um longo estudo psicanalítico. Ele orienta os seus atos para a autopunição e para a punição dos demais: “é uma mania, respondeu Daniel, alegremente. Tenho a mania de impedir as pessoas de fazerem o que querem”⁴⁶ (SARTRE, 2009c, p. 1264).

Em relação a Mathieu, por exemplo, Daniel brinca com a angústia daquele, tem o dinheiro que o protagonista precisa para o aborto, mas mente, caprichosamente, apenas para manter o problema deste. De modo similar, Daniel joga com os sentimentos de Marcelle, levando-a a aceitar se casar com ele. Até mesmo com os seus gatos mostra-se sádico, tentando jogar no rio o cesto em que estão, sem conhecermos o motivo. Ocorre que a complexidade e a imprevisibilidade de Daniel têm a sua fonte numa visão deturpada da liberdade, posto que ele não considera a contraparte de seus atos livres, a saber, a responsabilidade ligada às consequências de seus atos:

Os ponteiros de seu relógio de pulso marcava onze horas e vinte e cinco minutos. “Às onze e meia!” Era preciso prolongar esse momento extraordinário: Daniel estava

⁴⁶ “c’est une manie, répondit Daniel gaiement. J’ai la manie d’empêcher les gens de faire ce qu’ils veulent”.

dividido; sentia-se perdido numa nuvem escarlate, sob um céu de chumbo, pensou em Mathieu com uma espécie de orgulho: “Sou *eu* que sou livre”, disse para si⁴⁷. (SARTRE, 2009a, p. 489; grifo do autor)

Não obstante, até mesmo ele é vítima de si próprio, visto que a sua homossexualidade se define pelo que a sociedade espera de um homossexual, não pelo que ele sente e deseja. Esse traço de Daniel leva-o a situações extremas, como a tentativa de se castrar — “Morta a serpente, morto o veneno”⁴⁸ (SARTRE, 2009a, p. 692). Em suma, ao alimentar-se com o ódio alheio, Daniel se caracteriza como uma personagem má, algo diabólica, cujos atos gratuitos agravam propositalmente os problemas alheios: ao saber da gravidez de Marcelle, tenta fazer da vida de Mathieu um problema ainda maior para este. Após se casar com Marcelle e viver com ela e com o filho de Mathieu, ao longo de *Le sursis* estão em viagem pelo campo, onde Daniel pensa sobre quem é à luz do futuro que alimenta:

O horror é sempre para o dia seguinte. Eu casado, eu soldado: só encontro eu mesmo. Nem mesmo eu: uma sequência de pequenas deslocções excêntricas, de pequenos movimentos centrífugos e nenhum centro. No entanto, há um centro. Um centro: eu, *Eu* — e o horror está no centro. Ergueu a cabeça, a mosca zumbia à altura dos seus olhos, caçou-a. Mais uma fuga. Um pequeno gesto com a mão, quase nada e já ele escapava, que me importa a mosca? Ser de pedra, imóvel, insensível, sem um gesto, sem um ruído, cego e surdo, as moscas, as tesourinhas, os besouros subiriam e desciriam meu corpo, uma estátua severa de olhos vazios, sem um projeto, sem uma preocupação; talvez conseguisse coincidir comigo mesmo. Não para me aceitar, Deus, não: para *ser*, enfim, o objeto puro de meu ódio. Houve uma dilaceração, quatro notas de uma *polonaise*, o brilho daquelas costas, lá embaixo, um formigueiro no polegar e depois caiu em si novamente. Ser o que sou, *ser* um pederasta, um mau, um covarde, ser, enfim, essa imundície que não chega sequer a existir. Encostou os joelhos, pousou as mãos sobre as coxas, teve vontade de rir: “Devo ter um ar sábio” encolheu os ombros: “Imbecil! Não me incomodar com o aspecto que tenho, não olhar mais para mim, sobretudo, se me olho sou dois. *Ser*. No escuro, às cegas. Ser pederasta, como a árvore é a árvore. Apagar o olhar interior”. Ele pensou: “Apagar”⁴⁹. (SARTRE, 2009b, p. 849-850)

⁴⁷ “*Les aiguilles de son bracelet-montre marquaient onze heures vingt-cinq. « À onze heures et demie ! » Il fallait prolonger ce moment extraordinaire : Daniel était dédoublé ; il se sentait perdu dans un nuage écarlate, sous un ciel de plomb, il pensa à Mathieu avec une sorte d'orgueil : « C'est moi qui suis libre », se dit-il*”.

⁴⁸ “*Morte la bête, mort le venin*”.

⁴⁹ “*L'horreur, c'est toujours pour le lendemain. Moi marié, moi soldat : je ne trouve que moi. Même pas moi : une suite de petites courses excentriques, de petits mouvements centrifuges et pas de centre. Pourtant il y a un centre. Un centre : moi, Moi — et l'horreur est au centre. Il leva la tête, la mouche bourdonnait à la hauteur de ses yeux, il la chassa. Encore une fuite. Un petit geste de la main, presque rien et déjà il s'échappait, que m'importe cette mouche ? Être de pierre, immobile, insensible, pas un geste, pas un bruit, aveugle et sourd, les mouches, les perce-oreilles, les coccinelles monteraient et descendraient sur mon corps, une statue farouche aux yeux blancs, sans un projet, sans un souci ; peut-être que j'arriverais à coïncider avec moi-même. Pas pour m'accepter, Dieu non : pour être enfin l'objet pur de ma haine. Il y eut une déchirure, quatre notes d'une polonaise, l'éclair de ce dos, là-bas, une démangeaison au gras du pouce et puis il se rassembla de nouveau. Être ce que je suis, être un pédéraste, un méchant, un lâche, être enfin cette immondice qui n'arrive même pas à exister. Il rapprocha les genoux, posa les mains à plat sur ses cuisses, il eut envie de rire : « Ce que je dois avoir l'air sage » et haussa les épaules : « Imbécile ! Ne plus me soucier de l'air*

Em seu caminho da liberdade, fundado na escolha da encenação, Daniel passa, aos poucos, a compreender melhor a sua existência, vê-la como a fonte do que é, por suas escolhas, por suas maldades. Isso, entretanto, não o faz admitir os seus erros: como o garçom de café de *L'être et le néant*, ele representa aquilo que, dele, esperam — como, a propósito, o escritor Jean Genet, que, segundo a visão de Sartre em *Saint Genet, comédien et martyr*, teria se reconhecido um ladrão em virtude das acusações reiteradas oriundas da sociedade e de seus próprios pais adotivos —: Daniel aceita-se um ator, aceita usar a sua liberdade a fim de recusá-la, aceita, em suma, a má-fé. Em *La mort dans l'âme*, isso se dá com a sua anuência à ocupação francesa: também passando por um processo de reconhecimento de sua historicidade, embora não abandone o sadismo que o caracteriza, Daniel dá voz ao cidadão colaboracionista, a viver na Paris sitiada pelos alemães, os quais vê com simpatia:

Daniel ouviu ao longe uma música militar, pareceu-lhe que o céu se enchia de estandartes e teve de se apoiar num castanheiro. *Sozinho* nesta longa avenida, único francês, único civil, e todo o exército inimigo olhava para ele. Não tinha medo, abandonava-se, confiante, a esses milhares de olhos, pensava: “Os nossos vencedores!”, e sentia-se envolvido em prazer. Devolveu-lhes altivamente o olhar, embriagou-se com esses cabelos loiros, esses rostos, bronzeados em que os olhos pareciam lagos de geleira, essas silhuetas esbeltas, essas pernas incrivelmente longas e musculosas. Murmurou: “Como são belos!” Já não estava no chão: tinham-no levado nos braços, abraçavam-no. Alguma coisa caiu do céu: era a antiga lei. Desmantelada a sociedade de juízes, anulada a sentença; derrotados os horríveis soldados de cáqui, campeões dos direitos do homem e do cidadão. “Que liberdade!”, pensou, e os olhos umedeceram-se. Era o único sobrevivente do desastre. O único *homem* em face desses anjos de ódio e de cólera, desses anjos exterminadores cujos olhos lhe devolviam uma infância. “Eis os novos juízes, pensou, eis a nova lei!” [...] Sorria sempre. Uma sensação insuportável e deliciosa subiu-lhe das pernas à cabeça; não via muito claro, repetia com a respiração ofegante: “Como em manteiga — entram em Paris como em manteiga”. Outros rostos passaram pelo seu olhar baço, outros e ainda outros, sempre igualmente belos; vão nos fazer mal, é o Reino do Mal que começa, delícia! Gostaria de ser uma mulher para lhes atirar flores⁵⁰. (SARTRE, 2009c, p. 1218-1219; grifos do autor)

que j'ai, ne plus me regarder, surtout, si je me regarde je suis deux. Être. Dans le noir, à l'aveuglette. Être pédéraste, comme le chêne est chêne. S'éteindre. Éteindre le regard intérieur. » Il pensa : « Éteindre »”.

⁵⁰ “Daniel entendit au loin une musique militaire, il lui sembla que le ciel se remplissait d'étendards et il dut s'appuyer à un marronnier. Seul dans cette longue avenue, seul Français, seul civil, et toute l'armée ennemie le regardait. Il n'avait pas peur, il s'abandonnait avec confiance à ces milliers d'yeux, il pensait : « Nos vainqueurs ! » et il était enveloppé de délices. Il leur rendit hardiment leur regard, il se gorga de ces cheveux blonds, de ces visages hâlés où les yeux semblaient des lacs de glacier, de ces tailles étroites, de ces cuisses incroyablement longues et musculeuses. Il murmura : « Comme ils sont beaux ! » Il ne touchait plus terre : ils l'avaient enlevé dans leurs bras, ils le serraient contre leurs poitrines et leurs ventres plats. Quelque chose dégringola du ciel : c'était l'antique loi. Effondrée la société des juges, effacée la sentence ; en déroute les affreux petits soldats kaki, champions des droits de l'homme et du citoyen. « Quelle liberté ! » pensa-t-il, et ses yeux se mouillaient. Il était seul survivant du désastre. Seul homme en face de ces anges de haine et de colère, de ces anges exterminateurs dont les regards lui rendaient une enfance. « Voilà les nouveaux juges, pensa-t-il, voilà la nouvelle loi ! » [...] Il souriait toujours. Un trouble insupportable et délicieux lui remonta des cuisses jusqu'aux tempes ; il n'y voyait plus très clair, il répétait en haletant un peu : « Comme dans du beurre — ils entrent dans Paris comme dans du beurre. » D'autres visages

Num de seus passeios por uma Paris deserta, Daniel encontra Philippe Grésigne, personagem que aparece na trilogia, pela primeira vez, em *Le sursis*, quando este, convocado, foge. A sua posição desertora estabelece uma escolha radical e perigosa em relação às consequências que causa. Trata-se de um adolescente que vivencia as dificuldades de se livrar das amarras sociais e familiares (é enteado de um general), cujas responsabilidades da vida adulta começam a tomar forma em detrimento de sua juventude irresponsável. O que Philippe descobre em seu caminho da liberdade é que precisa constantemente decidir sobre quem será, manter a sua escolha de futuro apesar de não saber exatamente as implicações do amanhã:

Pois então, vou!, disse para a sua imagem. Não porque eu odeie a guerra, não porque eu odeie minha família, nem mesmo porque eu tenha resolvido partir: por simples *acaso*, porque uma moeda caiu de um lado e não do outro. Admirável, pensou; Estou na ponta extrema da liberdade. O mártir gratuito”⁵¹. (SARTRE, 2009b, p. 978; grifo do autor)

Ao escolher desertar, nota que a sua liberdade funda o valor universal que propagará para as outras personagens com as quais cruza: o pacifismo é o valor absoluto por trás da eleição que realizou, revoltando-se quando Maurice, Zézette e outros, membros de seu círculo social, não podem ou não querem compreendê-lo.

“Conheço um velho que falsifica documentos”, disse com uma voz baixa e rápida.

Maurice largou-o, bruscamente. Philippe baixou a cabeça e acrescentou:

“Fará documentos para você”.

Houve um silêncio, depois Philippe ouviu a voz triunfante de Zézette:

“É o que eu dizia, é um provocador”.

Ousou erguer os olhos, Maurice fixava-o com um ar terrível. Estendeu a sua grande pata peluda, Philippe deu um pulo para trás.

“Não é verdade, disse, protegendo-se com o braço, não é verdade, não sou um provocador.

— Então o que você vem fazer aqui?

— Sou um pacifista, disse Philippe, quase a chorar.

— Pacifista!, repetiu Maurice com estupor. Só me faltava essa!” Coçou o crânio e deu uma gargalhada.

— Pacifista!, ele disse. Diga, Zézette”. Philippe pôs-se a tremer.

“Proíbo que riam”, disse em voz baixa.

Mordeu os lábios para se impedir de chorar e acrescentou penosamente:

“Mesmo se não é pacifista, deve me respeitar.

— Te respeitar?, repetiu Maurice. Te respeitar?

passèrent devant son regard embué, d'autres encore et d'autres, toujours aussi beaux ; ils vont nous faire du Mal, c'est le Règne du Mal qui commence, délices ! Il aurait voulu être une femme pour leur jeter des fleurs”.

⁵¹ “Eh bien, je pars ! dit-il à son image. Non parce que je hais la guerre, non parce que je hais ma famille, non pas même parce que j'ai décidé de partir : par pur hasard ; parce qu'une pièce a roulé d'un côté plutôt que de l'autre. Admirable, pensa-t-il ; je suis à l'extrême pointe de la liberté. Le martyre gratuit”.

— Sou um desertor — disse Philippe com dignidade. Se lhe proponho documentos falsos é porque os mandei fazer para mim. Depois de amanhã, estarei na Suíça⁵². (SARTRE, 2009b, p. 903)

Vê-se, pois, que Philippe sofre a enorme carga de responsabilidade total por sua liberdade de desertar, sentindo um peso ainda maior por seu ato devido à sua condição abastada. Diante dos outros, que não nutrem a mesma ideia, a personagem adolescente a vive com a mesma intensidade com a qual, contudo, não consegue compreender a passividade de todos.

“Como vocês são duros. Todos. Todos. Eu estava ali, ouvia-os falar e esperava... Mas vocês são como os outros, são um muro. Sempre a condenar sem jamais procurar entender; sabem, por acaso, *quem* sou eu? *Por* vocês é que desertei; poderia ter ficado em casa, onde como e durmo sem problemas, bem instalado, com criados, mas larguei tudo por vocês. E vocês, mandam-nos para a matança e vocês acham bem, não mexem um dedo sequer, põem-lhes um fuzil nas mãos e vocês pensam que são heróis, e se alguém tenta agir de outro modo, tratam-no como um filho de papai rico, um fascista, um medroso, só porque não faz como todo mundo. Não sou medroso, mentem, não sou fascista e não tenho a culpa de ser filho de papai rico. É muito mais fácil, vejam, muito mais fácil ser menino pobre⁵³. (SARTRE, 2009b, p. 904; grifos do autor)

Ao fugir, acompanhamos a sua errância de Saint-Ouen até Paris de maneira entrecortada com outras cenas de outras personagens que, também convocadas, partem para se apresentar ao serviço militar, como se Philippe, também para nós, fugisse de ser

⁵² “*« Je connais un vieux qui fait de faux papiers », dit-il d'une voix basse et rapide.*

Maurice le lâcha brusquement. Philippe baissa la tête et ajouta :

« Il vous en fera. »

Il y eut un long silence, puis Philippe entendit la voix triomphante de Zézette :

« Qu'est-ce que je te disais, c'est un provocateur. »

Il osa relever les yeux, Maurice le regardait d'un air terrible. Il étendit sa grosse patte velue, Philippe fit un saut en arrière.

« C'est pas vrai, dit-il, le coude levé, c'est pas vrai, je ne suis pas un flic.

— Alors qu'eu-ce que tu viens foutre ici ?

— Je suis pacifiste, dit Philippe prêt à pleurer.

— Pacifiste ! répéta Maurice avec stupeur. On aura tout vu ! » Il se gratta le crâne un instant et puis il éclata de rire.

« Pacifiste ! dit-il. Dis, Zézette, tu te rends compte. » Philippe se mit à trembler.

« Je vous défends de rire », dit-il d'une voix basse.

Il se mordit les lèvres pour s'empêcher de pleurer et ajouta péniblement : « Même si vous n'êtes pas pacifiste, vous devez me respecter.

— Te respecter ? répéta Maurice. Te respecter ?

— Je suis déserteur, dit Philippe avec dignité. Si je vous propose des faux papiers, c'est que je m'en suis fait faire. Après-demain je serai en Suisse »”.

⁵³ “*« Comme vous êtes durs. Tous. Tous. J'étais là, je vous entendais parler et j'espérais... Mais vous êtes comme les autres, vous êtes un mur. Toujours condamner, sans jamais chercher à comprendre ; est-ce que vous savez qui je suis ? C'est pour vous que j'ai déserté ; et j'aurais aussi bien pu rester chez moi, où je mange à ma faim et où je vis au chaud dans de beaux meubles avec des domestiques, mais j'ai tout quitté à cause de vous. Et vous, on vous envoie à la boucherie et vous trouvez ça bien, vous ne lèverez pas le petit doigt, on vous met un fusil entre les mains et vous pensez que vous êtes des héros et si quelqu'un essaye d'agir autrement vous le traitez de gosse de riches, de fasciste et de froussard parce qu'il ne fait pas comme tout le monde. Je ne suis pas un froussard, vous mentez, je ne suis pas un fasciste et ça n'est pas ma faute si je suis un gosse de riches. C'est plus facile, allez, beaucoup plus facile d'être un gosse de pauvres”.*

visto em sua fuga. Contrapõem-se, então, o heroísmo da deserção e a pusilanimidade da aceitação. Mas, ao fim de *Le sursis*, a sua fuga chega a termo: Philippe não aguenta a pressão da responsabilidade pelo futuro insondável e se entrega à polícia.

É válido notar que o seu dilema se assemelha ao dilema narrado por Sartre em *L'existentialisme est un humanisme* (1960b), palestra na qual o filósofo apresentou as linhas gerais da doutrina existencialista explicada em *L'être et le néant*: relata Sartre que um jovem o procurara para saber se deveria se oferecer para lutar na guerra ou se deveria ficar com a sua mãe, para cuidar dela. Para Sartre, o fato de o jovem tê-lo procurado já seria uma escolha quanto ao seu dilema, visto que o rapaz saberia o que Sartre iria responder, precisando, tão somente, de uma espécie de chancela sobre o que resolveria. Para Philippe, a sua decisão precisava de algum tipo de aprovação, que não conseguiu, contudo, encontrar, visto que os outros o dissuadiam de prosseguir com a sua fuga.

Após esse incidente, em *La mort dans l'âme*, como dissemos, Philippe reaparece em Paris, sendo encontrado por Daniel numa ponte, de onde aquele queria se jogar. Daniel, manipulador, consegue fazer com que o jovem saia do parapeito, após o que consegue levá-lo para o seu apartamento, onde conversam sob a atmosfera de ironia estabelecida pelo homossexual, que confronta as ideias de Philippe para explicitar a covardia deste. A problemática da ocupação francesa vem à tona, e temos, nesse momento, a contraposição da condição resistente de Philippe com a condição colaboracionista de Daniel:

Riu até chorar, repetindo: “Que vassourada!”, depois se virou bruscamente para Philippe:

— “É preciso amá-los.

— Quem?, Philippe perguntou, assustado.

— Os alemães. São os nossos aliados.

— Amar os Alemães, repetiu Philippe. Mas eu... não os conheço.

— Havemos de conhecê-los, não tenha medo: jantaremos com os *gauleiter*, com os *feldmarschal*, passearemos nos grandes Mercedes negros enquanto que os parisienses andarão a pé”.

Philippe encobriu um bocejo; Daniel sacudiu-o pelos ombros:

— “É preciso amar os alemães, disse-lhe, com um ar intenso. Será teu primeiro exercício espiritual”.

O rapaz não tinha o ar particularmente emocionado; Daniel o deixou, abriu muito os braços e disse, maliciosamente:

— “Chegou o tempo dos assassinos”⁵⁴. (SARTRE, 2009c, p. 1286-1287)

⁵⁴ “Il rit aux larmes en répétant : « Quel coup de balai ! », puis il se tourna brusquement vers Philippe :

— « Il faut les aimer.

— Qui ? demanda Philippe, effrayé.

— Les Allemands. Ce sont nos alliés.

Em *Les chemins de la liberté* encontramos, além de Philippe, outras personagens cuja juventude e imaturidade complicam ainda mais o problema da liberdade que são. Ivich é um caso. Estudante de medicina, em *L'âge de raison* ela passa por problemas relativos às provas finais da faculdade, temendo ter de deixar Paris e voltar para a casa dos pais, em Laon, caso seja novamente reprovada. O peso dessa responsabilidade a faz repensar o seu futuro, se vale a pena continuar com os estudos. Isso, contudo, é o que lhe garante a permanência na capital francesa. Ao longo do primeiro livro, Ivich torna-se um problema para si mesma, forçando Mathieu a ajudá-la, visto que ele se mostra interessado na garota. A consciência de Ivich é uma das mais nebulosas para o leitor, pois, diferentemente das outras personagens que têm a sua consciência focalizada em algum momento, não temos acesso aos seus pensamentos, mas tão somente às suas ações e palavras. Também para Mathieu, Ivich é uma opacidade impenetrável, caprichosa, sedutora, a representar a liberdade pura e inatingível que ele deseja para si.

Em *Le sursis*, quando temos acesso à sua consciência, percebemos, entretanto, a sua inconsistência enraizada numa liberdade que, como a de Mathieu, é gratuita. Ao ser novamente reprovada e ter de voltar a Laon, acompanhamos Ivich em sua existência desgostosa, até ser assediada sexualmente, no final do segundo livro: “Ela achava-se horrível, tinha se refugiado no campo e nem quisera rever o irmão. Certamente que se mataria, se não tivesse tanto medo de morrer”⁵⁵ (SARTRE, 2009c, p. 1193). Descobrimos, em *La mort dans l'âme*, que ela se casou e seguiu uma vida pouco significativa, mantendo contato com o seu irmão, que visita em Paris. A liberdade de Ivich, como a de Marcelle, é aceita depois do momento em que resolve se engajar a partir de um projeto de vida oriundo do casamento. Boris, por sua vez, um ex-aluno de Mathieu, espelha-se no mestre, visto, erroneamente, como o paradigma da liberdade. No primeiro livro, o seu conflito moral passa pelo relacionamento com Lola, mulher muito mais velha do que ele, e por sua mania de furtar objetos que julga interessantes. É

— *Aimer les Allemands, répéta Philippe. Mais je... je ne les connais pas.*

— *Nous en connaissons, n'aie pas peur : nous dînerons chez les gauleiter, chez les feldmarschall ; ils nous promèneront dans leurs grosses Mercedes noires pendant que les Parisiens iront à pied. »*

Philippe étouffa un bâillement ; Daniel le secoua par les épaules :

« Il faut aimer les Allemands, lui dit-il, d'un air intense. Ce sera ton premier exercice spirituel. »

Le petit n'avait pas l'air autrement ému ; Daniel le lâcha, ouvrit tout grands les bras et dit avec une pompe malicieuse :

« Voici venir le temps des assassins. »”.

⁵⁵ “*Elle disait qu'elle se faisait horreur, elle s'était cachée à la campagne et n'avait même pas voulu revoir son frère. Sûrement elle se serait tuée, si elle n'avait eu si peur de mourir.*”.

apresentado como um jovem que estabeleceu a sua vida sobre o senso comum no que diz respeito à liberdade, a saber, a possibilidade de agir sem se responsabilizar-se.

Certamente, Mathieu não se enganara, seria demasiado grave, agora, que Boris se compromettesse: na aula de filosofia, tivera vivas simpatias pelo comunismo, mas Mathieu tinha-o desviado, explicando-lhe o que era a liberdade. Boris compreendera imediatamente: é um dever fazer o que se quer, pensar o que bem se entende, ser responsável apenas perante si próprio e analisar constantemente o que se pensa dos outros. Boris construíra a sua vida sobre esse alicerce e era escrupulosamente livre: em particular, discutia sempre com todos, com exceção de Mathieu e Ivich; com esses era inútil, visto que eram perfeitos. Quanto à liberdade, não era recomendável analisá-la em demasia, porque se deixava, então, de ser livre⁵⁶. (SARTRE, 2009a, p. 544)

Em *Le sursis*, vivendo em Biarritz, à sombra da guerra, Boris continua vendo em Mathieu o exemplo de liberdade que quer ser. Começa a passar, todavia, por um processo de transformação a respeito das responsabilidades inerentes à sua vida:

“Um indivíduo que teria direito de protestar seria Mathieu: certamente, ele nasceu para a paz; acreditou na verdade que morreria de velhice e já tem as suas manias; na sua idade não mudamos mais. Ao passo que, para mim, é a *minha* guerra. É ela que me fez, sou eu que a farei; somos inseparáveis; não posso sequer imaginar o que eu seria se ela não acontecesse”. Pensou na sua vida e já não a achou muito curta: “As vidas não são nem curtas nem longas. Era uma vida, eis tudo. Com a guerra no fim”. Sentiu-se de repente revestido de uma nova dignidade, porque tinha uma função na sociedade e, também, porque ia morrer de morte violenta e se sentiu incomodado na sua modéstia. Era certamente hora de ir buscar Lola⁵⁷. (SARTRE, 2009b, p. 1033-1034; grifo do autor)

Por fim, em *La mort dans l'âme*, novamente em Paris, após passar por uma cirurgia e estar acamado, ao receber a visita de Ivich, Boris não conta para ela a sua pretensão de ir para a Inglaterra. Se, antes, ele se mostrava uma personagem que não se importava com a consequência de suas escolhas, agora, diante de Ivich, sofre por não querer contar à irmã os seus planos, o que significaria abandoná-la, bem como a Lola.

⁵⁶ “Bien certainement Mathieu ne s'était pas gouré, ça serait trop grave, à présent que Boris était engagé : en classe de philosophie, il avait eu de vives sympathies pour le communisme et Mathieu l'en avait détourné en lui expliquant ce que c'était que la liberté. Boris avait tout de suite compris : on a le devoir de faire tout ce qu'on veut, de penser tout ce qui vous semble bon, de n'être responsable que devant soi-même et de remettre en question, constamment, tout ce qu'on pense et tout le monde. Boris avait bâti sa vie là-dessus et il était scrupuleusement libre : en particulier, il remettait toujours tout le monde en question, sauf Mathieu et Ivich ; ces deux-là, c'était tout à fait inutile, attendu qu'ils étaient parfaits. Quant à la liberté, il n'était pas bon non plus de s'interroger sur elle, parce qu'alors on cessait d'être libre”.

⁵⁷ “« Un type qui aurait le droit de protester, c'est Mathieu : il est sûrement né pour la paix, lui ; il a cru pour de bon qu'il mourrait de vieillesse et il a déjà ses petites habitudes ; à son âge on n'en change plus. Tandis que moi, c'est ma guerre. C'est elle qui m'a fait, c'est moi qui la ferai ; nous sommes inséparables ; je ne peux même pas m'imaginer ce que je serais si elle n'avait pas dû éclater. » Il pensa à sa vie et il ne lui parut plus qu'elle était trop courte : « Les vies ne sont ni courtes ni longues. C'était une vie, voilà tout. Avec la guerre au bout. » Il se sentit tout à coup revêtu d'une dignité nouvelle, parce qu'il avait une fonction dans la société et aussi parce qu'il allait périr de mort violente et il fut gêné dans sa modestie. Il était sûrement l'heure d'aller chercher Lola”.

Boris tornou a deixar-se cair sobre a cama. Pensava: “Não posso *lhe* fazer isso, não posso partir pela segunda vez sem *lhe* pedir opinião. Se ficar por causa dela, será uma prova de amor. Ah!, pensou, uma estranha prova de amor”. Mas temos o direito de ficar por uma mulher? [...] Lembrava-se de uma frase de Mathieu: “Não sou suficientemente covarde para ter medo de fazer alguém sofrer quando é preciso”. Sim, está certo: simplesmente, Mathieu fazia sempre o contrário do que dizia; nunca tinha coragem de desgostar de ninguém. Boris parou, com a respiração suspensa: “Se fossem apenas desculpas? Se minha vontade de partir me fosse ditada por puro egoísmo, pelo medo de me aborrecer na vida civil? Talvez eu seja um aventureiro. Talvez seja mais fácil nos deixar matar do que viver. E se eu ficasse por gosto pelo conforto, por medo, para ter uma mulher à mão?” [...] Boris compreendeu que não podia partir sem ter consultado Lola. “Ela dirá certamente que não e, então, estaremos quites. E se ela não chegar a tempo?, pensou ele, aflito. Se ela não estivesse lá às dezoito horas? Teria de decidir sozinho? Suponhamos que fico, que ela chegue às vinte horas e me diga: ‘Eu teria te deixado partir’. Ficarei em bom estado. Outra suposição: parto, ela chega às dezenove horas e se suicida. Oh! Merda”. Tudo se misturou na sua cabeça, fechou os olhos e afundou-se no sono⁵⁸. (SARTRE, 2009c, p. 1187-1188; grifo do autor)

Mathieu, visto se tratar do protagonista da trilogia, trava com as personagens relações significativas nas quais, como no caso de Boris, é o centro da relação. Contudo, em algumas relações sociais, o protagonista assume um papel de subalternidade, como quando se defronta com o irmão, Jacques. Em *L'âge de raison*, diante da gravidez de Marcelle e em busca de dinheiro para a realização do aborto, ele procura o seu irmão, a contragosto, para pedir-lhe, mais uma vez, um empréstimo. Jacques, contudo, mais velho que ele, estabelece uma relação de superioridade, contradizendo os princípios filosóficos de Mathieu em relação ao discurso burguês que o próprio Jacques incorpora:

— Porque, com isso, ganha a comodidade, uma aparência de liberdade: tem todas as vantagens do casamento e aproveita os teus princípios para recusar os inconvenientes. Recusa regularizar a situação, o que é muito fácil. Se alguém sofre, não é você.

— Marcelle partilha as minhas ideias sobre o casamento”, disse Mathieu, arrogante; ouvia-se a pronunciar nitidamente cada palavra e achava-se profundamente desagradável.

⁵⁸ “Boris se lascia retomber sur son lit. Il pensait : « Je ne peux pas lui faire ça, je ne peux pas m'en aller pour la deuxième fois sans lui demander son avis. Si je restais pour elle, pensa-t-il, ça serait une preuve d'amour. Ah ! là, là ! pensa-t-il, une drôle de preuve d'amour. » Mais avait-on le droit de rester pour une femme ? [...] Il se rappelait un mot de Mathieu : « Je ne suis pas assez lâche pour avoir peur de faire souffrir quand il le faut. » Oui, bien sûr : seulement Mathieu faisait toujours le contraire de ce qu'il disait ; il n'avait jamais le courage de faire de la peine aux gens. Boris s'arrêta, le souffle coupé : « Si ce n'était qu'un coup de tête ? Si mon envie de partir m'était dictée par le pur égoïsme, par la frousse de m'emmerder dans la vie civile ? Peut-être que je suis un aventurier. Peut-être qu'il est plus facile de se faire tuer que de vivre. Et si je restais par goût du confort, par peur, pour avoir une femme sous la main ? » [...] Boris comprit qu'il ne voulait pas partir sans avoir consulté Lola. « Elle dira sûrement non et puis ce sera réglé. Et si elle n'arrivait pas à temps ? pensa-t-il, saisi. Si elle n'était pas là pour le 18 ? Il faudrait décider seul ? Supposons que je sois resté, qu'elle arrive le 20 et qu'elle me dise : 'Je t'aurais laissé partir.' J'aurais bonne mine. Autre supposition : je pars, elle arrive le 19, elle se tue. Oh ! merde. » Tout se brouilla dans sa tête, il ferma les yeux et se lascia couler dans le sommeil”.

“Oh!, disse Jacques, se não as tivesse, o orgulho a impediria de confessá-lo. Sabe o que não compreendo: você, que está sempre pronto para se indignar com uma injustiça, humilha essa mulher há anos, pelo simples prazer de afirmar que está de acordo com os teus princípios. Se realmente subordinasse tua vida às tuas ideias. Mas, repito, está casado, tem um apartamento agradável, recebe bons vencimentos em dia certo, não tem nenhuma inquietação quanto ao futuro porque o Estado te garante uma aposentadoria... e gosta dessa vida calma, regrada, uma verdadeira vida de funcionário.

— Escuta, disse Mathieu, há um mal-entendido entre nós: pouco me importa ser ou não burguês. O que eu quero, apenas... — acabou a frase entre os dentes, com uma espécie de vergonha — é conservar a minha liberdade.

— Eu imaginava, disse Jacques, que a liberdade consistia em olhar de frente as situações em que a pessoa se meteu voluntariamente e aceitar as responsabilidades. Não é certamente a tua opinião: condena a sociedade capitalista e, no entanto, é funcionário dessa sociedade, proclama uma simpatia de princípio pelos comunistas, mas tem cuidado em não te comprometer, nunca votou. Despreza a classe burguesa e, no entanto, é um burguês, filho e irmão de burgueses, e vive como um burguês”.

Mathieu fez um gesto, mas Jacques não deixou que o interrompesse:

“Está, no entanto, na idade da razão, meu pobre Mathieu, disse com uma piedade reprimida. Mas isso você também esconde, quer parecer mais novo. Aliás... talvez seja injusto. Talvez não tenha ainda a idade da razão, é uma idade moral, a que cheguei mais rápido que você⁵⁹. (SARTRE, 2009a, p. 507-508)

Jacques é o burguês típico, cujo conformismo se pauta numa liberdade coagida por sua classe, e, dessa posição, repreende Mathieu: “quando penso em você, fico mais convencido de que não se deve ser um homem de princípios. Você está cheio deles, inventa-os e não se submete a eles. Em teoria, não há quem seja mais independente, é muito bonito, você vive acima das classes”⁶⁰ (SARTRE, 2009a, p. 502). Jacques não apresenta o traço essencial das personagens redondas, visto que não vemos, nele, nada

⁵⁹ “— *Parce que toi, tu y gagnes le confort, une apparence de liberté : tu as tous les avantages du mariage et tu te sers de tes principes pour en refuser les inconvénients. Tu refuses de régulariser la situation, ça t'est bien facile. Si quelqu'un en souffre, ça n'est pas toi.*

— *Marcelle partage mes idées sur le mariage », dit Mathieu d'une voix roque ; il s'entendait prononcer chaque mot et se trouvait profondément déplaisant.*

« *Oh ! dit Jacques, si elle ne les partageait pas, elle serait sans doute trop fière pour te l'avouer. Sais-tu que je ne te comprends pas : toi, si prompt à t'indigner quand tu entends parler d'une injustice, tu maintiens cette femme dans une position humiliée depuis des années, pour le simple plaisir de te dire que tu es d'accord avec tes principes. Et encore si c'était vrai, si vraiment tu conformais ta vie à tes idées. Mais, je te le répète, tu es pour autant dire marié, tu as un appartement coquet, tu touches à dates fixes un traitement assez rondelet, tu n'as aucune inquiétude pour l'avenir puisque l'État te garantit une retraite... et tu aimes cette vie-là, calme, réglée, une vraie vie de fonctionnaire.*

— *Écoute, dit Mathieu, il y a un malentendu entre nous : je me soucie fort peu d'être ou de n'être pas un bourgeois. Ce que je veux simplement c'est... — il acheva entre ses dents serrées avec une sorte de honte — garder ma liberté.*

— *J'aurais cru, moi, dit Jacques, que la liberté consistait à regarder en face les situations où l'on s'est mis de son plein gré et à accepter toutes ses responsabilités. Mais ça n'est sans doute pas ton avis : tu condamnes la société capitaliste, et pourtant tu es fonctionnaire dans cette société, tu affiches une sympathie de principe pour les communistes : mais tu te gardes bien de t'engager, tu n'as jamais voté. Tu méprises la classe bourgeoise et pourtant tu es bourgeois, fils et frère de bourgeois et tu vis comme un bourgeois. »*

Mathieu fit un geste mais Jacques ne se laissa pas interrompre :

« *Tu as pourtant l'âge de raison, mon pauvre Mathieu ! dit-il avec une pitié grondeuse. Mais ça aussi tu te caches, tu veux te faire plus jeune que tu n'es. D'ailleurs... peut-être suis-je injuste. L'âge de raison, tu ne l'as peut-être pas encore, c'est plutôt un âge moral... peut-être que j'y suis arrivé plus vite que toi »*”.

⁶⁰ “*quand je pense à toi, je me confirme dans l'idée qu'il ne faut pas être un homme à principes. Toi, tu en es bourré, tu t'en inventes et tu ne t'y conformes pas. En théorie, il n'y a pas plus indépendant, c'est très beau, tu vis au-dessus des classes*”.

diferente do que esperaríamos do irmão rico, casado e orgulhoso de seu quilate social. O irmão de Mathieu, contudo, não faz nada que Sartre não queira enquanto uma personagem moldada pela ideologia burguesa. Jacques é, em suma, um estereótipo para o qual a imagem que fazem dele é mais importante do que tudo. O seu caso o coloca num caminho da liberdade no qual as suas responsabilidades (para com Mathieu, por exemplo) ligam-se com a aparência que julga ter de encenar (como o garçom de *L'être et le néant*, mais uma vez). Nessa posição, oferece o dinheiro que Mathieu precisa, mas sob a condição de que o seu irmão se case com Marcelle e seja obrigado a seguir a mesma vida burguesa que ele, Jacques, escolheu para si, pois a vê, afinal, como a melhor possível: “vou te fazer uma proposta, se recusar não será difícil conseguir quatro mil francos, não tenho remorso. Tenho dez mil francos à sua disposição se você se casar com a sua amiga”⁶¹ (SARTRE, 2009a, p. 509).

Em *Le sursis*, todavia, Mathieu está morando em Juan-les-Pins com Jacques e a esposa deste, Odette Delorme. Com a preparação da França para a iminência da guerra, a convocação de Mathieu faz com que Jacques, diante do futuro do irmão, perceba que as aparências se esvaem quando a questão toca o mais profundo de si mesmos: não se trata mais de jogar apenas o jogo de sua classe socioeconômica, pois o que agora está em jogo é a existência como um todo, incluindo-se o seu âmbito histórico-político, no qual se encontra em relevo a vida do irmão. Em *La mort dans l'âme*, com a partida de Mathieu, Jacques e Odette estão na estrada, a fugirem da guerra. Param para descansar, e Jacques, sob a luz da lua, pensa em onde e como está o irmão, se está ou não vivo. Esse pensamento lhe revela a inconstância do futuro que buscava para si, o qual, pensava Jacques, estava plenamente em concordância com a vida de mesmices que aceitara, que escolhera e que esperava ter. As implicações da história, contudo, roubaram-lhe o conforto de seu projeto ao transformar a sua situação no mundo.

Outra personagem cujo caminho da liberdade é significativo é Sarah, esposa de Gomez. Mathieu também a procura por ajuda, e é ela quem indica um médico especialista em abortos, cujo valor cobrado inicia a peregrinação do protagonista em busca de dinheiro, em *L'âge de raison*. Sarah vive apenas com Pablo, o seu filho, pois Gomez está na Espanha, engajado na luta contra o governo de exceção de Francisco Franco. O papel da mulher, no primeiro livro, revela as implicações do engajamento do marido numa guerra alheia. Com o retorno de Gomez, em *Le sursis*, a família está

⁶¹ “je vais te faire une proposition, si tu refuses, il ne te sera pas difficile de trouver quatre mille francs, je n'ai pas de remords. Je tiens dix mille francs à ta disposition si tu épouses ton amie”.

estabelecida em Marselha. Diante do filho, o casal pensa sobre o futuro: a iminência da guerra mudaria por completo a vida da criança, faria com que a sua infância perdesse a pureza que deveria ter. Depois de passar algum tempo com a família, Gomez parte para retornar à guerra, fazendo com que, em *La mort dans l'âme*, o peso da responsabilidade que Sarah carrega, sobre ela e sobre Pablo, torne-se quase insuportável.

Sarah desviou a cabeça e olhou para a rua. Apavorava-se por se sentir tão dura. “É só uma criança”, pensou. Mas é só uma criança!” Olhou-o de novo, tentando sorrir, mas não conseguiu, os seus maxilares estavam cerrados, a sua boca fez-se de madeira. Os lábios do menino começaram a tremer e ela percebeu que ele ia chorar. Puxou-o bruscamente e pôs-se a andar a passos largos. O pequeno, surpreso, esqueceu as lágrimas, trotava ao seu lado.

“Onde vamos, mamãe?

— Não sei”, disse Sarah

[...]

Pusera-se a correr para acompanhá-la. Não chorava, estava branco, com olheiras; erguia para ela uma fisionomia espantada e desconfiada. Sarah parou: as lágrimas molharam-lhe as faces.

“Pobre menino, disse, pobre pequeno inocente.”

Agachou-se diante dele: que importava no que se tornaria mais tarde? Por enquanto, estava ali, inofensivo e feio, como uma sombra minúscula aos seus pés, tinha um ar de solitário no mundo e havia todo esse escândalo nos seus olhos; afinal de contas, não pedira para nascer⁶². (SARTRE, 2009b, p. 937)

Em *La mort dans l'âme*, vemos Sarah e Pablo fugirem de Paris, que acaba de ser invadida. Na estrada, a face da guerra é vista por Sarah quando ela observa a longa fila de carros que fogem: “Sentaram-se na relva, os insetos subiam neles, enormes, lentos, misteriosos; [...] os automóveis rangiam como lagostas, cantavam como grilos. Os homens haviam se transformado em insetos. Ela teve medo”⁶³ (SARTRE, 2009c, p. 1150). A desumanização das pessoas, uma das consequências do conflito, intensifica o

⁶² “Sarah détournait la tête et regarda la chaussée. Elle était effrayée de se sentir si dure. « Ce n'est qu'un enfant, pensa-t-elle. Mais ce n'est qu'un enfant ! » Elle le regarda de nouveau en essayant de lui sourire, mais elle ne put y parvenir, ses mâchoires étaient serrées, sa bouche était de bois. Les lèvres du petit se mirent à trembler et elle comprit qu'il allait pleurer. Elle le tira brusquement et se mit à marcher à grands pas. Le petit, surpris, oublia ses larmes, il trotta auprès d'elle.

« Où va-t-on, maman ?

— Je ne sais pas », dit Sarah.

[...]

Il s'était mis à courir pour la suivre. Il ne pleurait pas, il était tout blanc, avec des cernes au-dessous des yeux ; il levait vers elle un visage étonné et défiant. Sarah s'arrêta net ; des larmes mouillèrent ses joues.

« Pobre gosse, dit-elle. Pobre petit innocent. »

Elle s'accroupit devant lui : qu'importait ce qu'il deviendrait plus tard ? Pour l'instant, il était là, inoffensif et laid avec une ombre minuscule à ses pieds, il avait l'air seul au monde et il y avait tout ce scandale dans ses yeux ; après tout, il n'avait pas demandé à naître”.

⁶³ “Ils s'assirent dans l'herbe, les insectes rampaient devant eux, énormes, lents, mystérieux ; [...] les autos grinçaient comme des homards, chantaient comme des grillons. Les hommes ont été changés en insectes. Elle avait peur”.

desespero de Sarah a respeito de Pablo. É impossível, para ela, não cogitar a respeito do futuro do filho diante dessa situação:

Para que ele vagueie de país em país, amargo e amedrontado; para que arraste durante meio século a maldição que pesa sobre a sua raça? Para que aos vinte anos morra numa estrada, metralhado e com as tripas nas mãos? Para o seu pai, será orgulhoso, sensual e mordaz. Para mim, será judeu. Ela pegou-lhe a mão:

“Anda! Vamos! São horas”⁶⁴. (SARTRE, 2009c, p. 1151)

A visão pura e subjetivamente restrita de Pablo a respeito dos acontecimentos nos apresenta, talvez, a melhor descrição dos efeitos da guerra. Ao ver a extensa fila de carros rumo ao sul da França, a criança, sem ter consciência do que ocorre, ri sem saber da gravidade do acontecimento. A sua visão infantil não se distancia, contudo, da realidade de Sarah, pois ela sabe que Pablo, no fundo, tem certa razão em ver aquele burburinho da fuga como um enterro — não em ato, mas potencial —:

Pablo pôs-se a rir e Sarah sobressaltou-se.

“Quieto, disse ela, envergonhada. Não devemos rir”.

Ele continuava a rir, sem fazer barulho.

“Porque você ri?”

— “É como nos enterros”, explicou ele.

Sarah sentia rostos e olhos, à direita, à esquerda, mas não tinha coragem de olhar para eles. Andavam; obstinavam-se em andar como ela teimava em viver: levantavam-se nuvens de poeira que caíam sobre eles; continuavam a andar. Sarah, muito direita, de cabeça erguida, olhava fixamente para longe, entre cabeças, e se repetia: “Não serei como eles!” Mas, instantes depois, esse caminhar coletivo penetrou-a, subiu-lhe pelas coxas até o ventre, sentiu-o bater dentro de si como um grande coração. O coração de *todos*⁶⁵. (SARTRE, 2009c, p. 1152; grifo do autor)

Gomez, nesse momento, está em Nova Iorque, onde consegue um emprego com a ajuda de um amigo estadunidense, Ritchie, e tem a oportunidade de perceber a alienação daquele povo em relação ao conflito estabelecido na Europa. É interessante

⁶⁴ “*Pour qu’il erre de pays en pays, amer et peureux ; pour qu’il remâche pendant un demi-siècle la malédiction qui pèse sur sa race ? Pour qu’il meure à vingt ans sur une route mitraillée en tenant ses boyaux dans ses mains ? Par ton père tu seras orgueilleux, sensuel et méchant. Par moi, tu seras juif. Elle lui prit la main :*

« *Allons ! Viens ! Il est temps* »”.

⁶⁵ “*Pablo se mit à rire et Sarah sursauta.*

« *Chut, dit-elle, honteuse. Il ne faut pas rire.* »

Il riait toujours, sans faire de bruit.

« *Pourquoi ris-tu ?*

— *C’est comme à l’enterrement* », expliqua-t-il.

Sarah devinait des visages et des yeux, à sa droite, à sa gauche, mais elle n’avait pas le courage de les regarder. Ils marchaient ; ils s’obstinaient à marcher comme elle s’obstinait à vivre : des murs de poussière se levaient et s’abattaient sur eux ; ils marchaient toujours. Sarah toute droite, la tête haute, fixait son regard très loin, entre les nuques, et se répétait : « Je ne deviendrai pas comme eux ! » Mais, au bout d’un moment, cette marche collective la pénétra, remonta de ses cuisses à son ventre, se mit à battre en elle comme un gros cœur forcé. Le cœur de tous”.

observar que Gomez é espanhol, não francês, mas, ainda assim, se ressentido do que ocorre na França, indignando-se pelo fato de que os estadunidenses, tão estrangeiros quanto ele, vivem as suas vidas distanciadas espacial e psicologicamente da guerra além-mar. Mas o que ocorre na Europa influencia os pensamentos de Gomez, pois, para ele, trata-se da mesma catástrofe, em todo lugar, a exigir o engajamento de todos em vez da alienação.

[N]a rua, a luminosidade era branca como uma catástrofe; mais treze horas de luz. Olhou para a rua com angústia e raiva. A *mesma* catástrofe: lá longe, na fértil terra negra, debaixo de fumo, do sangue e dos gritos; aqui, entre as casinhas de tijolo vermelho, luz, apenas luz, apenas luz e transpiração. Mas era a *mesma* catástrofe⁶⁶. (SARTRE, 2009c, p. 1138; grifos do autor)

Ao visitar o museu ondealaria com o diretor a respeito de um possível emprego como escritor de artigos sobre arte, Gomez observa com Ritchie os quadros da exposição sobre Piet Mondrian. O diálogo entre eles é sugestivo:

“Minha opinião, disse Ritchie, é que a arte não é feita para levantar questões perturbadoras. Suponha que alguém me pergunte se eu desejei a minha mãe: eu o colocaria para fora, a não ser que se tratasse de um investigador científico. Nessas condições, não vejo porque autorizar os pintores a interrogar-me publicamente sobre os meus complexos. Sou como todo mundo, acrescentou, conciliador, tenho meu problema. Só que, no dia em que eles me angustiam, não vou ao museu: telefono para o psicanalista. Cada um no seu lugar: o psicanalista inspira-me confiança porque começou por se fazer analisar. Enquanto os pintores não fizerem o mesmo, podem dizer o que quiserem, mas não lhes pedirei que me ponham perante mim próprio.

— O que lhes pede?”, perguntou Gomez distraidamente.

Inspecionava a tela atentamente. Pensava: “É água clara”.

“Peço-lhes inocência, disse Ritchie. Esta tela...

— Então?

— É seráfica, continuou em êxtase. Nós, os americanos, queremos a pintura para as pessoas felizes ou que tentam sê-lo.

— Não sou feliz, disse Gomez, e seria um patife se tentasse sê-lo quando todos os meus companheiros estão presos ou foram fuzilados”.

A língua de Ritchie estalou outra vez:

— Meu velho, disse ele, compreendo muito bem as suas inquietações de homem. O fascismo, a derrota dos aliados, a Espanha, a sua mulher, o seu filho: são problemas! Mas é necessário, por momentos, que nos elevemos acima de tudo isso.

— Nem por um instante!, disse Gomez, nem por um instante!⁶⁷” (SARTRE, 2009c, p. 1157-1158)

⁶⁶ “dans la rue la lumière, blanche comme une catastrophe ; encore treize heures de lumière. Il regarda 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 junte de la lumière et des suées. Mais c'était la même catastrophe”.

⁶⁷ “« 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 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, ajouta-t-il d'un ton conciliant, j'ai mon problème. Seulement, le

É importante ter em mente que Gomez e, como veremos, Brunet são as únicas personagens que, diante do alheamento da guerra em *L'âge de raison* e *Le sursis*, mostram-se realmente engajados, esclarecidos quanto ao seu papel histórico, quanto à responsabilidade que têm diante de seu círculo social. O caminho deles é problemático não apenas por causa de si mesmos, mas por causa do não engajamento dos demais. Isso faz com que a luta que travam contra a situação de exceção que se estabelece aos poucos na Europa seja uma luta ainda mais complicada porque não se pode contar, até o momento, com a consciência livre e engajada de todos quanto à parcela de culpa que, também, possuem. Gomez percebe, antes da maioria, que apenas a ação o levaria a conseguir algum tipo de mudança para a coletividade que abraçara. Como ele explica a Sarah, depois de a esposa comentar que, quando o conhecera, ele era um pacifista, Gomez retruca: “É que, nesse momento, era preciso ser pacifista. O objetivo não mudou. Mas os meios para alcançá-lo são diferentes”⁶⁸ (SARTRE, 2009b, p. 822-823).

Ao considerar a mudança da situação em que está, Gomez, então, compromete-se com a luta armada, um passo radical e a mais, se comparado com o primeiro passo, também importante, que queria ver Ritchie realizando, a saber, reconhecer o seu engajamento nas questões de todos, pois elas, também, como reza a cartilha existencialista, dizem respeito a nós mesmos. Brunet, como dissemos, também se mostra, desde *L'âge de raison*, consciente da importância histórica do indivíduo. O seu caminho, entretanto, é diferente do de Gomez. Filiado ao Partido Comunista, Brunet é, como Mathieu, personagem de importância significativa em *Les chemins de la liberté*. Embora não conheçamos por inteiro a continuação (inexistente) do que seria uma quadrilogia, sabemos, no entanto, que Brunet seria, ao lado de Mathieu, a grande figura

jour où il me tracasse, je ne vais pas au Musée : je téléphone au psychanalyste. À chacun son métier : le psychanalyste m'inspire confiance parce qu'il a commencé par se faire psychanalyser. Tant que les peintres n'en feront pas autant, ils parleront de tout à tort et à travers et je ne leur demanderai pas de me mettre en face de moi-même.

— *Qu'en-ce que tu leur demandes ?* » dit Gomez distraitement.

Il inspectait la toile avec un acharnement morose. Il pensait : « C'est de l'eau claire. »

« Je leur demande l'innocence, dit Ritchie. Cette toile... »

— *Eh bien ?*

— *C'est séraphique, dit-il avec extase. Nous autres, Américains, nous voulons de la peinture pour gens heureux ou qui essaient de l'être.*

— *Je ne suis pas heureux, dit Gomez, et je serais un salaud si j'essayais de l'être, quand tous mes copains sont en prison ou fusillés. »*

La langue de Ritchie claqua de nouveau :

« Mon vieux, dit-il, je comprends très bien tes inquiétudes d'homme. Le fascisme, la défaite des Alliés, l'Espanne, ta femme, ton gosse : bien sûr ! Mais il et bon, par moments, de s'élever au-dessus de ça. »

— *Pas un seul instant ! dit Gomez. Pas un seul instant ! »*

⁶⁸ *« C'est qu'à ce moment-là il fallait être pacifiste. Le but n'a pas changé. Mais les moyens pour l'atteindre sont différents ».*

do quarto e último romance. Infere-se isso não apenas pelos trechos publicados de *La dernière chance*, mas, também, porque temos, na segunda parte de *La mort dans l'âme*, parte da narrativa centrada em Brunet. No primeiro livro, a sua aparição se resume a alguns encontros com Mathieu. Como militante comunista, Brunet tenta convencê-lo a filiar-se ao partido, um modo, segundo ele, de fazer com que o professor de filosofia desse um significado para a sua liberdade, engajando-se num assunto importante:

— É para meu bem, repetiu Mathieu. Para meu bem... Escuta, retomou subitamente, não esperava essa tua... essa proposta, não pensei... Mas desejava que me dissesse o que pensa exatamente. Sabe, vivo cercado de crianças que só se preocupam com elas próprias e me admiram por princípio. Nunca ninguém fala de mim; eu mesmo tenho dificuldade em me encontrar, às vezes. Então? Acha que tenho necessidade de entrar na luta, de tomar posição?

— Sim, disse Brunet com força. Tem essa necessidade. Não sente que a tem?" Mathieu sorriu tristemente. Pensava na Espanha.

"Seguiu o seu caminho, disse Brunet. É filho de burgueses, não pode vir a nós sem mais nem menos, tem de se libertar. Agora já o conseguiu. É livre. Mas para que te serve a liberdade senão para tomar uma posição? Levou trinta e cinco anos na limpeza, e o resultado dela é o vácuo. É um corpo estranho, você sabe, continuou com um sorriso amigo. Vive no ar, cortou os laços burgueses e não te liga ao proletariado, flutua, é um abstrato, um ausente. Não deve ser muito agradável todos os dias...

— Não, disse Mathieu, nem sempre é divertido".

Aproximou-se de Brunet e o sacudi pelos ombros com força: gostava muito dele.

"Caro aliciador de recrutas, disse, cara puta velha. Gosto que diga tudo isso".

Brunet sorriu distraído: seguia a sua ideia. Disse:

"Renunciou a tudo para ser livre. Dá mais um passo, renuncie à própria liberdade: e tudo te será devolvido"⁶⁹. (SARTRE, 2009a, p. 520-521)

O que Brunet sugere é um engajamento pautado no partidarismo, o que, como vimos, apesar de ser o mais evidente, não é o único modo de se engajar. O engajamento sartriano, como sabemos, diz respeito a algo mais essencial, ligado ao reconhecimento de nossa liberdade na história, de nossa responsabilidade diante de nossa situação. A sua

⁶⁹ "— C'est pour mon bien, répéta Mathieu. Pour mon bien... Écoute, reprit-il brusquement, je ne m'attendais pas à ta... à ta proposition, je suis pris de court mais... Mais je voudrais que tu me dises ce que tu penses. Tu sais, je vis entouré de gosses qui ne s'occupent que d'eux-mêmes et qui m'admirent par principe. Personne ne me parle jamais de moi ; moi aussi, quelquefois, j'ai de la peine à me retrouver. Alors ? Tu penses que j'ai besoin de m'engager ?

— Oui, dit Brunet avec force. Oui, tu as besoin de t'engager. Est-ce que tu ne le sens pas toi-même ? »

Mathieu sourit tristement : il pensait à l'Espagne.

« Tu as suivi ton chemin, dit Brunet. Tu es fils de bourgeois, tu ne pouvais pas venir à nous comme ça, il a fallu que tu te libères. À présent c'est fait, tu es libre. Mais à quoi ça sert-il, la liberté, si ce n'est pas pour s'engager ? Tu as mis trente-cinq ans à te nettoyer et le résultat c'est du vide. Tu es un drôle de corps, tu sais, poursuivait-il avec un sourire amical. Tu vis en l'air, tu as tranché tes attaches bourgeoises, tu n'as aucun lien avec le prolétariat, tu flottes, tu es un abstrait, un absent. Ça ne doit pas être drôle tous les jours.

— Non, dit Mathieu, ce n'est pas drôle tous les jours. »

Il s'approcha de Brunet et le secoua par les épaules : il l'aimait très fort.

« Sacré vieux racoleur, lui dit-il, sacrée putain. Ça me fait plaisir que tu me dises tout ça. »

Brunet lui sourit distraitement : il suivait son idée. Il dit :

« Tu as renoncé à tout pour être libre. Fais un pas de plus, renonce à ta liberté elle-même : et tout te sera rendu".

crítica a Mathieu fundamenta-se no intelectualismo abstrato deste, incapaz de sujar as mãos em prol de uma causa — o que, a propósito, é discutido na peça *Les mains sales*, cuja individualidade do protagonista é discutida à luz dos seus deveres para com o seu partido político. Contrariamente, o caminho que Brunet escolhe é o do comprometimento total com uma ideologia, de forma quase religiosa, sagrada. Em *Le sursis*, ele ainda continua sem grande relevo na narrativa, exercendo um papel idêntico ao papel de todos no segundo livro, qual seja, o de ser mais uma consciência diante dos eventos históricos.

Já em *La mort dans l'âme*, Brunet aparece apenas na segunda parte, quando, então, monopoliza a narrativa até o fim. Após se render ao exército alemão, é conduzido, junto com milhares de soldados franceses capturados, para uma prisão improvisada na cidade de Baccarat, a nordeste da França. Como uma transição — que seria completada no quarto volume —, o terceiro livro passa o protagonismo de Mathieu, na primeira parte, para Brunet, na segunda. Com a mudança do centro de gravidade da trilogia a partir da metade do último livro publicado, temos, também, a mudança da técnica narrativa: dos múltiplos focos narrativos para apenas um (Brunet, ou, se se quiser, a coletividade da qual ele faz parte), de uma narrativa entrecortada por várias cenas para a linearidade, da dispersão espacial das personagens para a reunião de todas num mesmo recinto (no campo de prisioneiros ou no trem, por onde Brunet passará).

Até a segunda parte de *La mort dans l'âme*, Brunet exercia um papel secundário, mas, agora, levando-se em conta a orientação do próprio autor em favor da ideologia comunista, podemos imaginar que a sua importância, se não suplantaria, ao menos rivalizaria em protagonismo com Mathieu em *La dernière chance*. Com a interrupção da quadrilogia, a sua posição comunista deixa subentendido, contudo, algum tipo de moralismo, dado que é a ideia que ecoa no leitor, por estar no fim da trilogia. Ao que parece, a sugestão que temos é a de que, mais importante do que o reconhecimento necessário de que somos sujeitos históricos e livres (experiência por que passa Mathieu), é o engajamento voltado para uma ideologia que busque a solidariedade, a igualdade, ou seja, uma posição socialista diante da problemática sócio-política estabelecida. Sartre tentaria mostrar ao fim da quadrilogia, entretanto, que nem mesmo as diretrizes de um partido poderiam obstruir a liberdade humana, o que fica claro quando Brunet, no quarto volume, abandona o Partido Comunista.

Em *La mort dans l'âme* esse movimento ainda não se completou, e Brunet, ainda sob a égide ideológica do comunismo, inicia o arrebanhamento de camaradas em meio aos franceses presos com ele. Ao conhecer Moûlu, Lambert, Blondinet, Dewrouckère, Perrin, Schneider e o tipógrafo (o seu nome é desconhecido), Brunet tenta organizar politicamente um círculo de indivíduos sob uma mesma orientação coletivista. Como podemos notar no terceiro livro, para além do pensamento individual ou do institucional, Brunet passa a incorporar um pensamento coletivo fundado na fraternidade — como vemos numa cena em que distribuem igualmente os cigarros que possuem —:

O sargento pergunta: “Ninguém tem cigarros?” Schneider dá-lhe o seu maço, mas Brunet interpela-o, irritado: não gosta de generosidades individuais. “Ponhamo-lo à disposição do grupo. — Se quiser, diz Schneider. Tenho um maço e meio. — Eu tenho um”, diz Brunet. Tira-o do bolso e o coloca em cima da lona. Moûlu tira também um maço da sacola e abre-o: “Ainda tenho dezessete. — É tudo?, pergunta Brunet. Lambert, não tem? — Não, diz Lambert. — Não é verdade, diz Moûlu, ontem o seu maço estava cheio. — Fumei de noite. — Mentira! Te ouvi roncar. — Enfim, merda!, diz Lambert. Não me importo de dar um cigarro ao sargento se ele não tiver, mas se não os quero pôr à disposição do grupo, isso é comigo. — Lambert, diz Brunet, é livre para pegar a sua lona e ir embora, mas, se quiser ficar conosco, é preciso ter espírito de equipe e se habituar a viver em comunidade. Dá teus cigarros”. Lambert encolhe os ombros e atira com raiva um maço para cima do cobertor de Schneider. Moûlu conta os cigarros: “Oitenta. Onze para cada um e sobram três para tirar à sorte. Distribuo? — Não, diz Brunet. Se distribuir agora, logo à noite haverá quem já terá fumado tudo. Eu os guardo. Vocês terão três por dia durante três dias; dois no quarto dia. De acordo?” Os homens olham para ele. Compreendem, vagamente, que estão prestes a se dar um chefe⁷⁰. (SARTRE, 2009c, p. 1382-1383)

A sua alienação para com o comunismo começa a se desidratar a partir da vivência (e da violência) cotidiana com os companheiros que, como ele, sofrem as privações do encarceramento. A ideologia comunista começa, então, a afrouxar as amarras que o prendem ao pensamento fechado do partido. Isso se dá com o reconhecimento de sua situação e com um novo, mais lúcido e mais amplo projeto em

⁷⁰ “Le sergent demande : « Personne n'a de cigarettes ? » Schneider lui tend son paquet mais Brunet l'arrête, agacé : il n'aime pas les générosités individuelles. « Mettons-les plutôt en commun. — Si tu veux, dit Schneider. J'en ai un paquet et demi. — Moi, un paquet », dit Brunet. Il le sort de sa poche et le pose sur la toile de tente. Moûlu sort une boîte de fer-blanc de sa musette et l'ouvre « Il m'en reste dix-sept. — C'est tout ? demande Brunet. Lambert, tu n'en as pas ? — Non, dit Lambert. — C'est pas vrai, dit Moûlu, ton paquet était plein, hier soir. — J'en ai fumé cette nuit. — Des clous ! Je t'ai entendu ronfler. — Enfin merde ! dit Lambert. Je veux bien en donner une au sergent s'il n'en a pas, mais si je ne veux pas le mettre en commun, ça me regarde. — Lambert, dit Brunet, tu es libre de ramasser ta toile de tente et de t'en aller ailleurs, mais si tu veux rester avec nous, il faudra prendre l'esprit d'équipe et t'habituer à tout mettre en commun. Donne tes cigarettes. » Lambert hausse les épaules et jette rageusement un paquet sur la couverture de Schneider. Moûlu compte les cigarettes : « Quatre-vingts. Ça fait onze par tête de pipe et il en reste trois à tirer au sort. On les distribue ? — Non, dit Brunet. Si tu les distribues, il y a des types qui auront tout fumé d'ici ce soir. Je les garde. Vous en aurez trois par jour pendant trois jours ; deux le quatrième. D'accord ? » Les types le regardent. Ils comprennent vaguement qu'ils sont en train de se donner un chef”.

busca do futuro que Brunet imagina para todos, de modo que, aos poucos, nota que o seu engajamento político radical distanciava-o de sua liberdade: Brunet, em sua experiência no campo de prisioneiros, é confrontado com as limitações que o partido causa em sua consciência, sobretudo diante da figura de Schneider, com o qual dialoga, ou discute calorosamente, em muitos momentos.

Esse tom fúnebre exaspera Brunet: parece-lhe que a tristeza de Schneider é fingida. “Schneider, diz sem levantar a voz, não é impossível que o Politburo tenha sido todo acometido de loucura. Mas, pelo mesmo raciocínio, também não é impossível que este teto caia em cima da sua cabeça; no entanto, não passa a vida olhando para ele. Claro que pode me dizer, se quiser, que tem fé em Deus ou no arquiteto, são apenas palavras: sabe muito bem que há leis naturais e que os prédios se mantêm de pé porque são construídos de acordo com essas leis. Então? Por que queres que passe o tempo a me interrogar sobre a política da U.R.S.S. e porque me vem falar na minha confiança em Stalin? Tenho confiança nele, e em Molotov e em Jdanov: na exata medida em que tu acreditas na solidez destas paredes. Dito de outro modo, sei que há leis históricas e que, em virtude dessas leis, o país dos trabalhadores e os proletários europeus têm interesses idênticos. De resto, não penso muitas vezes nisso, não mais do que você pensa nos alicerces da sua casa: há o teto em cima, o chão em baixo, há uma certeza que me transporta e me permite prosseguir os objetivos concretos que o Partido me indica. Quando estende a mão para pegar a sua gamela, o seu gesto, só por si, postula o determinismo universal; comigo, é parecido: o mínimo dos meus atos afirma implicitamente que a U.R.S.S. está na vanguarda da Revolução mundial”. Olha para Schneider com ironia e conclui: “Que quer? Sou apenas um militante”⁷¹. (SARTRE, 2009c, p. 1422-1423)

É simbolicamente num campo de prisioneiros que Brunet percebe mais claramente a sua liberdade ligada à capacidade de agremiar consciências livres para que se engajem em algo mais fundamental. Ocorre, contudo, que aquela situação de guerra perdida, de rendição, de captura, injeta a morte na alma de todos os envolvidos: “Procurem, antes, compreendê-los: têm a morte na alma, esses caras, já não sabem o que fazer; serão do primeiro que inspirar confiança”⁷² (SARTRE, 2009c, p. 1432).

⁷¹ “Ce ton funèbre exaspère Brunet : il lui semble que Schneider feint la tristesse. « Schneider, dit-il sans élever la voix, il n'est pas impossible que le Politburo ait sombré tout entier dans la folie. Mais, à ce compte-là, il n'est pas impossible non plus que le toit de ce préau te tombe sur la tête ; pourtant tu ne passes pas ta vie à surveiller le plafond. Après ça, tu peux me dire, si ça te chante, que tu espères en Dieu ou que tu fais confiance à l'architecte, ce sont des mots : tu sais très bien qu'il y a des lois naturelles et que les immeubles ont l'habitude de tenir debout quand on les a construits en accord avec ces lois. Alors ? Pourquoi voudrais-tu que je passe mon temps à m'interroger sur la politique de l'U. R. S. S. et qu'est-ce que tu viens me parler de ma confiance en Staline ? J'ai confiance en lui, oui, et en Molotov et en Jdanov : dans l'exacte mesure où tu as confiance en la solidité de ces murs. Autrement dit, je sais qu'il y a des lois historiques et que, en vertu de ces lois, le pays des travailleurs et les prolétariats européens ont des intérêts identiques. Je n'y pense pas souvent d'ailleurs, pas plus que tu ne penses aux fondations de ta maison : c'est le plancher sous mes pieds, c'est le toit sur ma tête, c'est une certitude qui me porte et m'abrite et me permet de poursuivre les objectifs concrets que le Parti m'assigne. Quand tu tends la main pour prendre ta gamelle, ton geste, à lui tout seul, postule le déterminisme universel ; moi, c'est pareil : le moindre de mes actes affirme implicitement que l'U. R. S. S. est à l'avant-garde de la Révolution mondiale. » Il regarde Schneider avec ironie et conclut « Qu'est-ce que tu veux ? Je ne suis qu'un militant »”.

⁷² “Tâchez d'abord de les comprendre : ils ont la mort dans l'âme, ces gars-là, ils ne savent plus où donner de la tête ; ils seront au premier qui leur fera confiance »”.

Quando, então, Brunet e um grupo de companheiros são conduzidos para um vagão, temos o momento final da narrativa, pautado na tensão das personagens por ignorarem (embora suspeitem) para onde serão levadas.

A cada cidade que passam, a cada entroncamento da linha férrea, tentam imaginar o destino do trem, até que, por causa do conhecimento que um dos prisioneiros tem da malha ferroviária, conclui-se que estão sendo levados para a Alemanha, provavelmente para um campo de concentração. Ao saber disso, o tipógrafo — sugestivamente, a única personagem sem nome próprio — desespera-se e pensa em pular do vagão. Brunet tenta dissuadi-lo, mas se pergunta, também, sobre se teria o direito de cercear a ação livre de uma pessoa — como defenderia (e faria) o Partido Comunista —:

O riso encheu o vagão, a raiva aumenta; uma voz alegre repete: “Que parvos nós fomos! Que parvos nós fomos!” Um campo de batatas, as fábricas de aço, as minas, os trabalhos forçados: com que direito?, com que direito o pode impedir? “Que parvos que fomos!”, repete a voz. A raiva se alastra e aumenta. Sob os seus dedos, Brunet sente tremerem os ombros magros, os músculos desfeitos, pensa: “Não vai aguentar”. Aperta-o, com que direito? Aperta-o mais, o tipógrafo diz: “Está me machucando!” Brunet aperta: é a vida de um comunista, pertence-nos enquanto viver. Olha para essa cara de esquilo: enquanto viver, sim; mas ainda vive? Acabou, as molas partiram-se, nunca mais trabalhará. “Me deixa, grita o tipógrafo, por Deus, me deixa”. Brunet sente-se mal; tem nas mãos esse farrapo: um membro do Partido que já não tem préstimo. Gostaria de lhe falar, de exortá-lo, de ajudá-lo, não pode: as suas palavras pertencem ao Partido, foi o Partido que lhes deu um sentido; no interior do Partido, Brunet pode amar, pode persuadir e consolar. O tipógrafo saiu desse imenso fecho de luz, Brunet já não tem nada a lhe dizer. No entanto, essa criança ainda sofre. Morrer por morrer... Ah!, que se decida! Tanto melhor se conseguir safar-se; se morrer, a sua morte servirá⁷³. (SARTRE, 2009c, p. 1454-1455)

O tipógrafo decide, enfim, fugir. É atropelado pelo vagão, todavia, compondo uma cena terrível para as personagens que, como Brunet, presenciam a destruição de uma vida após a sua *última liberdade*: “O trem para bruscamente, Brunet cai sobre Schneider, e diz, com os dentes cerrados: ‘Eles [os alemães] viram que ele ia subir de

⁷³ “Le rire a rempli le wagon, la colère monte ; une voix rieuse répète : « Ce qu'on était cons ! Ce qu'on était cons ! » Un champ de pommes de terre, les aciéries, les mines, les travaux forcés : de quel droit ? de quel droit l'en empêcher ? « Ce qu'on était cons ! » répète la voix. La colère roule et monte. Sous ses doigts, Brunet sent tanguer les épaules maigres, rouler les muscles mous, il pense : « Il ne pourra pas tenir le coup. » Il serre, de quel droit ? Il serre plus fort, le typo dit : « Tu me fais mal ! » Brunet serre : c'est une vie de communiste, il nous appartient tant qu'il vit. Il regarde cette petite gueule d'écureuil : tant qu'il vit, oui ; mais vit-il encore ? Il est fini, les ressorts sont cassés, il ne travaillera plus. « Mais lâche-moi, crie le typo, nom de Dieu, lâche-moi. » Brunet se sent drôle ; il tient dans ses mains cette dépouille un membre du Parti qui ne peut plus servir. Il voudrait lui parler, l'exhorter, l'aider, il ne peut pas : ses mots sont au Parti, c'est le Parti qui leur a donné leur sens ; à l'intérieur du Parti, Brunet peut aimer, peut persuader et consoler. Le typo est tombé hors de cet immense fuseau de lumière, Brunet n'a plus rien à lui dire. Pourtant il souffre encore, ce même. Crever pour crever... Ah ! qu'il décide ! Tant mieux pour lui s'il s'en tire ; s'il y reste, sa mort servira”.

novo. Eles o abateram por prazer'. O corpo estava lá, a vinte passos, já é uma coisa, é livre"⁷⁴ (SARTRE, 2009c, p. 1456). Vemos, pois, que Brunet, juntamente com Mathieu, representa um dos caminhos mais complexos em direção à liberdade. Todavia, nem um nem outro são, ainda, o modelo acabado (mas haveria modelo acabado na liberdade?) do indivíduo engajado que Sartre tencionava apresentar: em *Les chemins de la liberté*, o autor havia “contrastado o indivíduo subjetivamente livre [Mathieu] com o militante disciplinado [Brunet], mas agora, após uma longa evolução, Goetz [protagonista da peça *Le diable et le bon dieu*, de 1951] projeta uma síntese” (ARONSON, 2007, p. 193), reunindo em si o homem voltado tanto para a liberdade como para a solidariedade, ou seja, “a combinação de autenticidade pessoal e política que Sartre vinha lutando por criar” (ARONSON, 2007, p. 187).

Mathieu, entretanto — até a monopolização do terceiro livro por Brunet, e com exceção do segundo livro, no qual, como já dissemos, exerce papel idêntico a todas as outras personagens —, protagoniza o mais aprofundado exemplo desse caminho a conduzir o homem para a constatação de sua condenação à liberdade. Em *L'âge de raison*, vimos, a propósito de Marcelle, que a narrativa gravita ao redor de sua gravidez. Mathieu, ao saber disso, sai à procura de uma solução que mantenha tudo como antes, ou seja, nada de filho, nada de casamento. Para tanto, o aborto é a solução imediata, levando Mathieu a cruzar Paris em busca de dinheiro, visto que os seus rendimentos como professor de filosofia são suficientes apenas para levar uma vida modesta. O seu sobrenome, “Delarue” — “*de la rue*”, ou “da rua” —, é sugestivo, evidenciando a sua caracterização como um homem geral, próximo do “*Everyman* da literatura inglesa, um nome que evoca o ‘não importa quem’”⁷⁵ (CONTAT, 2009, p. 1945), um homem que, embora possua ideias mais sofisticadas que os demais, não deixa de ser alguém que sofre com os problemas comuns com os quais todos poderíamos sofrer.

Ocorre, contudo, que tais ideias sofisticadas, oriundas de seus estudos de filosofia, fazem de Mathieu um indivíduo cuja teoria suplanta a sua experiência de vida: o seu entendimento sobre a liberdade a mantém numa redoma para que não seja tocada pelas mãos impuras da existência. É por isso que Mathieu não se compromete com nada, não quer saber de filho, de esposa, de partido político, de luta real, de mãos sujas:

⁷⁴ “*Le train s’arrête brusquement, Brunet tombe sur Schneider, il dit, les dents serrées : « Ils ont bien vu qu’il allait remonter. Ils l’ont descendu pour le plaisir. » Le corps est là, à vingt pas, déjà une chose, libre”.*

⁷⁵ “*l’Everyman de la littérature anglaise, un nom qui évoque le « n’importe qui »”.*

“Recusei porque quero continuar livre: eis o que posso dizer. E posso dizer também: tive medo; gosto das minhas cortinas verdes, gosto de tomar ar, à noite, na minha varanda, e não queria que isso mudasse; agrada-me indignar-me contra o capitalismo e não desejo que o suprimam, porque não teria mais motivos de indignação, agrada-me sentir-me desdenhoso e solitário, agrada-me dizer não, sempre não, e teria medo que se tentasse construir um mundo viável, pois não teria mais a dizer que sim e a fazer como os outros. Por cima ou por baixo: quem decidiria? Brunet decidiu: pensa que sou um salafrário. Jacques também. Daniel também: todos decidiram que sou um salafrário. Esse pobre Mathieu ele está perdido, é um salafrário. E que posso fazer, eu, contra todos? Tenho de decidir: mas decidir o quê?” Quando disse não, há pouco, acreditava-se sincero, um entusiasmo amargo nascera no seu coração. [...] Para quê resolver ser livre? Sob essa mesma luz, em Madrid, em Valência, homens, às janelas, olhavam as ruas desertas e eternas, e diziam: “Para quê? Para quê continuar a luta?”⁷⁶ (SARTRE, 2009a, p. 528-529)

A sua existência não é marcada por uma liberdade positiva, que se volta para a afirmação de si por meio de suas ações engajadas, mas para uma liberdade negativa, para nada, abstraída de todo conteúdo eletivo e de toda fundação de valores: “[a] personagem é o desdobramento literário da *questão* da liberdade. É por isso que Mathieu é mostrado como alguém que vive a realidade no modo de negá-la” (SILVA, 2004, p. 170; grifo do autor). Vê-se, pois, que Mathieu se revela um herói problemático, no sentido lukácsiano do termo, visto que é “colocado numa situação [...] que acarreta ou é acompanhada por uma série de escolhas de importância diversa”, em que “nenhuma moral exterior prescreve a sua conduta”⁷⁷ (CONTAT, 2009a, p. 1889). O momento histórico em suspenso que as personagens passarão no segundo livro será vivenciado por Mathieu, no nível existencial, já no primeiro volume da trilogia: a sua existência é colocada em *sursis*, não há engajamento, não há ação orientada por um projeto de futuro, de modo que, ao não escolher, é *escolhido*. Há, antes de tudo, a tentativa de manter a sua vida como é — livre, para Mathieu, mas suspensa, na realidade. O que o protagonista descobrirá a partir dos fatos narrados em *Les chemins de la liberté* é que a liberdade só é “liberdade” quando é admitida como “liberdade *para*”

⁷⁶ “« J’ai refusé parce que je veux rester libre : voilà ce que je peux dire. Et je peux dire aussi : j’ai eu les foies ; j’aime mes rideaux verts, j’aime prendre l’air, le soir, à mon balcon et je ne voudrais pas que ça change ; ça me plaît de m’indigner contre le capitalisme et je ne voudrais pas qu’on le supprime, parce que je n’aurais plus de motifs de m’indigner, ça me plaît de me sentir dédaigneux et solitaire, ça me plaît de dire non, toujours non, et j’aurais peur qu’on essayât de construire pour de bon un monde vivable, parce que je n’aurais plus qu’à dire oui et à faire comme les autres. Par en haut ou par en bas : qui déciderait ? Brunet a décidé : il pense que je suis un salaud. Jacques aussi. Daniel aussi : ils ont tous décidé que je suis un salaud. Ce pauvre Mathieu, il est foutu, c’est un salaud. Et qu’est-ce que je peux faire, moi, contre eux tous ? Il faut décider : mais qu’est-ce que je décide ? » Quand il avait dit non, tout à l’heure, il se croyait sincère, un enthousiasme amer s’était levé tout droit dans son cœur. [...] A quoi bon décider d’être libre ? Sous, cette même lumière, à Madrid, à Valence, des hommes s’étaient mis à leur fenêtre, ils regardaient des rues désertes et éternelles, ils disaient : « A quoi bon ? À quoi bon continuer la lutte ? »”.

⁷⁷ “placé dans une situation [...] qui entraîne ou est accompagné par toute une série de choix d’importance diverse [...], aucune morale extérieure ne vient lui prescrire sa conduite”.

— a significar a aceitação da angústia que se segue ao comprometimento inexorável para com a existência.

O caminho de Mathieu será marcado, então, pela angústia de perceber a sua ilusão quanto a ser livre, pois, sem escolhas e ações, a sua existência fica à deriva de si mesmo. Enquanto essa revelação não ocorre, as suas decisões são tomadas de maneira “imprevisível, repentina, irrefletida, por uma espécie de ‘golpe de estado existencial’ em que uma violência sobre si responde a uma violência do mundo sobre si”⁷⁸ (CONTAT, 2009a, p. 1889). Note-se que, até aqui, Mathieu, embora diferente, não se afasta muito do que é Roquentin. Em *La nausée*, acompanhamos a experiência da constatação do protagonista em relação à contingência da existência. Mathieu, como podemos notar por sua visão de mundo, já passou por isso, mas, como Roquentin, parece estar no mesmo ponto de desenvolvimento existencial — “ele partirá do ponto em que Roquentin parou”⁷⁹ (SARTRE, 2009d, p. 1910) —: um momento individualista de destruição dos valores do mundo, mas sem o movimento necessário de reconstrução de novos valores — o que é feito, como sabemos, a partir de escolhas livres. É interessante notar, nesse particular, que Roquentin, um historiador, parte da historicidade para a ontologia, enquanto que Mathieu, um filósofo, parte da ontologia para a historicidade.

Mathieu não vive sob a luz do solipsismo: participa da vida social, tem amigos, familiares, embora mantenha as suas ideias e a sua individualidade isentas de tudo. Como um caranguejo, ambos os protagonistas ainda conduzem a sua existência de lado, e ambos usam a liberdade que são apenas para destruir — os valores, o engajamento e, por fim, a própria liberdade. Com Mathieu, perceberemos que o itinerário da liberdade é uma lenta e constante caminhada que parte do que caracteriza a consciência de Roquentin até chegar (eis o que seria o objetivo do quarto volume da série) ao que caracteriza a consciência de uma personagem como Goetz. Ao longo desse roteiro existencial, a instabilidade intelectual de Mathieu sofrerá uma série de golpes oriundos da tensão existente entre ele e os seus pares, entre ele e o seu momento histórico, entre ele e a sua situação: “Marcelle estava grávida; não era mais o mesmo verão”⁸⁰ (SARTRE, 2009a, p. 442).

⁷⁸ “Lorsque Mathieu prend une décision, il le fait de façon imprévisible, soudaine, irréflectie, par une sorte de « coup d’État existentiel » où une violence sur soi répond à une violence du monde sur soi”.

⁷⁹ “il partira du point où Roquentin s’était arrêté”.

⁸⁰ “Marcelle était enceinte ; ce n’était plus le même été”.

Em *L'âge de raison*, um de seus grandes problemas é que Mathieu “não se historializa”⁸¹ (SARTRE, 2009d, p. 1909), isto é, não assume a sua situação com a consciência necessária para se perceber como parte da história, não como um indivíduo apartado dela, mas como alguém que consiga escrever o seu nome nessa contingência, fazer-se algo de ação, não de passividade, como o protagonista metaforicamente fará em *La mort dans l'âme*: “Mathieu tirou o seu canivete de seu boso e começou a talhar a casca de um castanheiro. Tinha vontade de inscrever o seu nome em alguma parte do mundo”⁸² (SARTRE, 2009c, p. 1238). Se reconhecemos Mathieu como a personagem principal da trilogia, não podemos dizer o mesmo de seu protagonismo em relação à sua própria vida: a sua autonomia é inexistente quando a sua vida é mantida sob o signo da má-fé, que “consiste [...] em negar que o meu ser esteja sempre em questão; consiste em transformar essa questão num ser-em-si determinado” (SILVA, 2004, p. 164). É por isso que podemos encontrar, em *L'âge de raison*, muitas discrepâncias entre o que Mathieu pensa e faz.

Isoladamente, contudo, a sua subjetividade é incapaz de notar essa desconexão de sua teorização sobre a liberdade em relação à prática dessa mesma liberdade. Apenas com o jogo da intersubjetividade é que Mathieu conseguirá, aos poucos, perceber o que é, de fato, ser livre. Diante de seu irmão, dos seus amigos, dos acontecimentos inesperados da vida, o protagonista é confrontado com uma imagem de si mesmo diferente da que julga ter: “Escuta, Thieu, disse com ternura, digamos que eu tenha refutado: não quero te ajudar a mentir para si. Mas vou te propor uma outra coisa...”⁸³ (SARTRE, 2009a, p. 506). Vemos que Jacques critica a atitude de má-fé do irmão, rejeita a encenação que faz de sua vida, diante do que, como Jacques propõe, é preciso ter um futuro estável, determinado, uma vida de verdade (não entre parênteses). Mathieu, entretanto, quer mantê-la com reticências — o que é próprio da indeterminação do futuro —, mas reticências que não permitem a possibilidade de existir uma orientação consciente, no presente, do que ocorrerá depois de os dados serem lançados. A má-fé lhe oculta, todavia, o que os outros conseguem perceber a respeito de suas contradições.

⁸¹ “Mathieu. Il ne s'historialise pas”.

⁸² “Mathieu tira son canif de sa poche et commença de tailler l'écorce du marronnier. Il avait envie d'inscrire son nom quelque part dans le monde”.

⁸³ “Écoute, Thieu, dit-il avec chaleur, disons que j'ai refusé : je ne veux pas t'aider à te mentir. Mais je vais te proposer autre chose...”.

Estou velho. Eis-me estirado numa cadeira, comprometido até ao pescoço na minha vida e não acreditando em nada. No entanto, eu também quis partir para uma Espanha. E então isso não se deu. Haverá realmente Espanhas? Estou aqui, me degusto, sinto o velho gosto de sangue e de água ferruginosa, meu gosto, sou meu próprio gosto, existo. Existir é isso: beber-se sem sede. Trinta e quatro anos. Trinta e quatro anos que me degusto e estou velho. Trabalhei, esperei, tive o que queria: Marcelle, Paris, independência; está acabado. Não espero mais nada⁸⁴. (SARTRE, 2009a, p. 442-443)

Por isso, ao lado das várias recusas em emprestar-lhe dinheiro, cujos motivos são variados (Jacques, por princípios, Daniel, por sadismo), há, também, a constatação de sua não liberdade por meio dos outros, fazendo com que Mathieu “constantemente seja real e esteja ausente”⁸⁵ (BLANCHOT, 1949, p. 198-199). Como protagonista, então, Mathieu exemplifica “aquela figura central em cujo destino se cruzam os extremos essenciais do mundo representado no romance, em torno do qual, em consequência, é possível construir todo um mundo, na totalidade das suas vivas contradições” (LUKÁCS, 2010, p. 179). O mundo de *L'âge de raison* se baseia em seu mundo, em seus problemas, na sua falta de razão para qualquer comprometimento sério, levando a narrativa a ser um grande monólogo, mesmo quando ocorrem diálogos, visto que Mathieu não consegue, ainda, admitir que há algo de coerente e de verdadeiro no que os outros dizem a seu respeito. O mundo romanesco do primeiro livro funda-se, então, sob aquilo que a sua consciência estabelece como visão de mundo, cuja crueza é notada, por exemplo, nas descrições sobre o aborto: “Era preciso agir depressa, pois a bolha inchava, durante o que fazia esforços obscuros para sair, para se libertar das trevas e se tornar parecida com isso, essa pequena ventosa pálida e mole que absorvia o mundo”⁸⁶ (SARTRE, 2009a, p. 437-438; grifo do autor).

Em virtude da onisciência seletiva múltipla, sabemos, como Mathieu (e apenas como ele), os seus pensamentos mais íntimos, acompanhamos os seus passos, o gosto de sua existência, uma vida ainda muito ligada ao passado e a ideias juvenis que ainda não passaram por uma transformação que o faça alcançar a “idade da razão” e lidar com as responsabilidades da vida adulta. Não por acaso, Ivich e Boris, sendo adolescentes, são as personagens mais próximas dele, pois lhe fornecem a mesma visão de mundo

⁸⁴ “*Je suis vieux. Me voilà affalé sur une chaise, engagé jusqu’au cou dans ma vie et ne croyant à rien. Pourtant, moi aussi j’ai voulu partir pour une Espagne. Et puis ça ne s’est pas arrangé. Est-ce qu’il y a des Espagnes ? Je suis là, je me déguste, je sens le vieux goût de sang et d’eau ferrugineuse, mon goût, je suis mon propre goût, j’existe. Exister, c’est ça : se boire sans soif. Trente-quatre ans. Trente-quatre ans que je me déguste et je suis vieux. J’ai travaillé, j’ai attendu, j’ai eu ce que je voulais : Marcelle, Paris, l’indépendance ; c’est fini. Je n’attends plus rien*”.

⁸⁵ “*il est constamment réel et absent*”.

⁸⁶ “*Il fallait faire vite, car la cloque enflait, pendant ce temps-là elle faisait des efforts obscurs pour se désengluier, pour s’arracher aux ténèbres et devenir semblable à ça, à cette petite ventouse blême et molle qui pompait le monde*”.

irresponsável que gostaria de manter para sempre. Sobre Ivich, por exemplo, que, nesse ponto da trilogia, ainda não conseguiu estabelecer, para si mesma, um projeto consciente de existência, Mathieu se reconhece por vê-la livre como ele, como podemos notar na cena em que ambos, num bar, brincam com uma faca.

Enfiou o canivete de um golpe na palma da sua mão e não sentiu quase nada. Quando o largou, o canivete ficou enterrado em sua carne, de pé, com o cabo para o ar.

“Ah! Ah!, disse Ivich, aborrecida, tire! Tire!

— Vê?, disse Mathieu, cerrando os dentes, qualquer pessoa pode fazê-lo”.

Sentia-se terno e maciço e tinha um pouco de medo de desmaiar. Mas havia nele uma espécie de satisfação obstinada e uma má vontade deliciosa. Não era apenas para enfrentar Ivich que tinha feito o golpe com o canivete, era igualmente um desafio a Jacques, a Brunet, a Daniel, a sua vida. “Sou um imbecil, pensou, Brunet tem razão em dizer que sou uma criança velha”. Mas não podia se impedir de estar contente. Ivich olhava a mão de Mathieu, que parecia pregada à mesa, e o sangue que escorria em volta da lâmina⁸⁷. (SARTRE, 2009a, p. 610)

Ao enfiar a faca na palma da mão, depois de Ivich fazer o mesmo, constatamos o que é a liberdade para nada, sem justificativas. Ivich e Mathieu agem sem pensar na finalidade de suas ações, agem apenas para provar que, se quiserem, podem agir. Diante de seu não compromisso com nada ou ninguém, o que o move são apenas as suas inclinações pessoais — engajar-se na guerra da Espanha é engajar-se numa luta que não *lhe* diz respeito, casar-se com Marcelle é abandonar a *sua* vida livre, não entrar para o Partido Comunista é manter as *suas* ideias. Em resumo, Mathieu não é autêntico, é incapaz, por ora, de se livrar da má-fé que o mantém “livre”, o seu grande engano é o de confundir “liberdade” com “independência intelectual”.

Por isso, a sua liberdade *lhe* pesa: “Minha liberdade? Ela me pesa: há anos que sou livre para nada. Desejo trocá-la por uma certeza”⁸⁸ (SARTRE, 2009a, p. 525). Mathieu, se inicialmente se considera livre, não deseja se livrar dos padrões sociais, dos ditames da tradição, das regras do jogo. A sua liberdade é falsa porque ele não pode sair do campo restrito de liberdade que a sociedade *lhe* impõe. Ocorre, contudo, que esse comportamento faz com que ele seja o contrário do que gostaria: “antes que a guerra o

⁸⁷ “Il planta le couteau d'un seul coup dans sa paume et ne sentit presque rien. Quand il le lâcha, le couteau resta fiché dans sa chair, tout droit, le manche en l'air.

« Ah ! Ah ! dit Ivich, écaurée, ôtez-le ! Ôtez-le donc !

— Vous voyez, dit Mathieu, les dents serrées, c'est à la portée de tout le monde. »

Il se sentait doux et massif et il avait un peu peur de s'évanouir. Mais il y avait en lui une espèce de satisfaction butée et une mauvaise volonté malicieuse de cancre. Ce n'était pas seulement pour braver Ivich qu'il s'était envoyé ce bon coup de couteau, c'était aussi un défi à Jacques, à Brunet, à Daniel, à sa vie : « Je suis un con, pensa-t-il, Brunet a bien raison de dire que je suis un vieil enfant. » Mais il ne pouvait pas s'empêcher d'être content. Ivich regardait la main de Mathieu qui paraissait clouée sur la table et le sang qui fusait autour de la lame”.

⁸⁸ “Ma liberté ? Elle me pèse : voilà des années que je suis libre pour rien. Je crève d'envie de la troquer un bon coup contre une certitude”.

viesse desafiar com situações-limite, Mathieu havia passado o tempo recusando-se a comprometer-se, com medo de prejudicar a sua liberdade. Condenava-se à inexistência” (JEANSON, 1987, p. 13). Confrontado com a vida dos outros e com as opiniões que eles têm dele, o protagonista passa a se dar conta do significado de sua liberdade:

Pensava: “Será isto a liberdade? Ele *agiu*; agora, não pode voltar atrás: deve lhe parecer estranho sentir atrás de si um ato desconhecido, que já quase não compreende e que vai conturbar su vida. Eu, tudo o que faço, faço-o *por nada*; dir-se-ia que me roubam as consequências dos meus atos; tudo se passa como se eu pudesse sempre voltar atrás. Não sei o que daria para fazer um acto irremediável”⁸⁹. (SARTRE, 2009a, p. 727-728; grifos do autor)

Essa passagem não se dará, contudo, com tranquilidade ou rapidez: precisaremos acompanhar a trilogia para que Mathieu amadureça as suas ideias e chegue, enfim, à idade da razão, momento em que será realmente livre. Esse caminho da liberdade tem início já na cena inicial de *L’âge de raison*, apresentando o teor do que é a liberdade para Mathieu: ao cruzar com um mendigo que lhe pede dinheiro, o protagonista lhe dá algumas moedas e ganha do homem um selo, como agradecimento, seguindo o seu caminho rumo à casa de Marcelle, recusando tomar uma bebida a convite do pedinte. Ao contar para a amante o ocorrido, ela comenta: “Tua vida está cheia de ocasiões perdidas”⁹⁰ (SARTRE, 2009a, p. 401). Essas ocasiões perdidas estarão no primeiro plano da narrativa: seguindo-se à cena do mendigo, o problema do aborto e do casamento, a atração por Ivich, o comprometimento com a guerra da Espanha etc. Após as experiências pelas quais passa em *L’âge de raison*, Mathieu começa a compreender a sua ilusão: “minha liberdade é um mito. Um mito — Brunet tinha razão — e minha vida se construiu por baixo desse mito, com um rigor mecânico. Um nada, o sonho orgulhoso e sinistro de nada ser, de ser sempre outra coisa que eu sou”⁹¹ (SARTRE, 2009a, p. 633).

O receio das indeterminações que minariam a sua liberdade tornam, em *Le sursis*, a sua situação irremediável: com o estabelecimento da sombra da história sobre todos, Mathieu se orienta, como todos, para a admissão da contingência que é a sua

⁸⁹ “Il pensait : « Est-ce que c’est ça la liberté ? Il a agi ; à présent, il ne peut plus revenir en arrière : ça doit lui sembler étrange de sentir derrière lui un acte inconnu, qu’il ne comprend déjà presque plus et qui va bouleverser sa vie. Moi, tout ce que je fais, je le fais pour rien ; on dirait qu’on me vole les suites de mes actes ; tout se passe comme si je pouvais toujours reprendre mes coups. Je ne sais pas ce que je donnerais pour faire un acte irrémédiable »”.

⁹⁰ “Ta vie est pleine d’occasions manquées”.

⁹¹ “ma liberté c’est un mythe. Un mythe — Brunet avait raison — et ma vie se construit par en-dessous avec une rigueur mécanique. Un néant, le rêve orgueilleux et sinistre de n’être rien, d’être toujours autre chose que ce que je suis”.

existência: uma *vaga* no mar da historicidade. Longe de Paris, a viver com Jacques e Odette em Juan-les-Pins, é convocado para a guerra. Isso, contudo, não dá ao protagonista a consciência acabada do que é ser livre, pois, diante da iminência do conflito armado, Mathieu “aceita-a, mas não a reivindica como sua. Ele se sente excluído da aventura histórica jogada. [...] Mathieu é a liberdade da indiferença, liberdade abstrata, liberdade para nada. Mathieu não é livre, ele nada é”⁹² (SARTRE, 2009d, p. 1915). A sua indiferença ainda não incluiu, na equação de sua existência, o processo individual e, ao mesmo tempo, conjunto que é a liberdade, o esteio a partir do qual ele poderá retrair, sempre que quiser, os seus horizontes: “[n]ão se trata apenas de um evento que sobreveio e modificou o curso das histórias pessoais. Trata-se de como cada consciência assumirá esse possível que, por mais avassalador que pareça, é um possível entre outros” (SILVA, 2004, p. 145).

Mathieu sentiu inveja de Gomez, depois se disse: “Gomez não vê mais do que eu, debate-se contra invisíveis — e deixou de o invejar. O que ele vê: paredes, um telefone sobre uma escrivaninha, a cara da ordenança. Ele *faz* a guerra mas não a vê. E então, por fazê-la, nós a fazemos todos; levanto a mão, chupo o meu charuto e *faço* a guerra; Sarah amaldiçoa a loucura dos homens, aperta Pablo nos braços: ela *faz* a guerra. Odette faz a guerra quando embrulha sanduíches de presunto num papel. A guerra toma tudo, junta tudo, não deixa que se perca nada, nem um pensamento, nem um gesto, e ninguém a pode ver, nem mesmo Hitler”⁹³. (SARTRE, 2009b, p. 1024; grifos do autor)

Mathieu percebe, pois, que, embora o seu ofício de filósofo exija definições, conceitualizações, a sua liberdade não é propriamente definível ou definidora: ora, a liberdade me expõe “às diferentes definições possíveis que posso assumir para mim mesmo, pois [...] defino-me sem poder fazê-lo definitivamente, pois não há ninguém, nem mesmo eu, para corroborar minhas escolhas” (SILVA, 2004, p. 146). É preciso, então, um projeto, um engajamento: “O seu projeto de beber, que se depositara em manchas ternas na transparência do copo, o seu projeto de fumar, o seu projeto de escrever, o homem tinha pendurado os seus projetos por toda a parte”⁹⁴ (SARTRE, 2009b, p. 1038). Se, em *L’âge de raison*, Mathieu prendia-se ao passado, em *Le sursis* a

⁹² “Il l’accepte, mais il ne la revendique pas comme sienne. Il se sent exclu de l’aventure historique qui se joue. [...] Mathieu, c’est la liberté d’indifférence, liberté abstraite, liberté pour rien. Mathieu n’est pas libre, il n’est rien”.

⁹³ “Mathieu envia Gomez et puis il se dit : « Gomez n’en voit pas plus que moi, il se débat contre des invisibles — et il cessa de l’envier. Qu’est-ce qu’il voit : des murs, un téléphone sur son bureau, le visage de son officier d’ordonnance. Il fait la guerre, il ne la voit pas. Et alors, ça, pour la faire, nous la faisons tous ; je lève la main, je tire sur ce cigare et je fais la guerre ; Sarah maudit la folie des hommes, elle serre Pablo dans ses bras : elle fait la guerre. Odette fait la guerre quand elle enveloppe dans du papier des sandwiches au jambon. La guerre prend tout, ramasse tout, elle ne laisse rien perdre, pas une pensée, pas un geste et personne ne peut la voir, pas même Hitler”.

⁹⁴ “Son projet de boire, qui s’était déposé par plaques ternes sur la transparence du verre, son projet de fumer, son projet d’écrire, l’homme avait accroché ses projets partout”.

sua prisão se dá pelo presente. Será apenas em *La mort dans l'âme* que considerará a necessidade de pensar o futuro, um projeto sério que o comprometa. No segundo livro, contudo, o único futuro que vê é algo morto:

Sentia-se sinistro e leve: estava nu, tinham-lhe roubado tudo. “Não possuo mais nada, nem meu passado. Mas era um falso passado e não o lamento”. Pensou: “Despojaram-me de minha vida. Era uma vida medíocre e malograda, Marcelle, Ivich, Daniel, uma vida suja, mas isso pouco me importa agora, pois ela está morta. A partir desta manhã, desde que colaram aqueles cartazes brancos nas paredes, todas as vidas são malogradas, todas estão mortas. Se eu tivesse feito o que quis, se ao menos uma vez, uma única vez, eu tivesse podido ser *livre*, isso seria, igualmente, um engano sujo, pois eu teria sido livre para a paz, nesta paz enganadora, e que agora estaria aqui, diante do mar, apoiado a esta balaustrada, com todos esses cartazes brancos colados atrás de mim; todos esses cartazes que falam de mim, em todas as paredes da França, e que dizem que a minha vida morreu e que jamais houve paz: não valia a pena ter me esforçado tanto, ter tido tantos remorsos”. O mar, a praia, as tendas, a balaustrada: frios, exangues. Tinham perdido o seu antigo futuro, ainda não lhe haviam dado um novo; flutuavam no presente. Mathieu flutuava⁹⁵. (SARTRE, 2009b, p. 808-809; grifo do autor)

A importante constatação que tem, em *Le sursis*, passa, também, pelo fato de que ele não *tem* liberdade alguma, pois, antes, *é* liberdade, e não pode deixar de sê-lo:

No meio da Pont-Neuf, parou, pôs-se a rir: “Essa liberdade, procurei-a bem longe; estava tão próxima que eu não a podia ver, não a podia tocar, ela era apenas eu. Eu sou a minha liberdade”. [...] Estava ali, enorme e maciça, encerrando em si o silêncio esmagado, as trevas comprimidas que estão no dentro das coisas. Estava ali: uma plenitude. [...] “Minhas mãos: inapreciável distância que me revela as coisas e delas me separa para sempre. Não sou nada, não tenho nada. Tão inseparável do mundo como a luz, e, no entanto, exilado, como a luz, deslizando na superfície das pedras e da água, sem que nada, jamais, me prenda ou me faça encalhar. Fora. Fora. Fora do mundo, fora do passado, fora de mim mesmo: a liberdade é o exílio e *estou condenado a ser livre*”⁹⁶. (SARTRE, 2009b, p. 1057-1058; grifo nosso)

⁹⁵ “Il se sentait sinistre et léger : il était nu, on lui avait tout volé. « Je n'ai plus rien à moi, pas même mon passé. Mais c'était un faux passé et je ne le regrette pas. » Il pensa : « Ils m'ont débarrassé de ma vie. C'était une vie minable et ratée, Marcelle, Ivich, Daniel, une sale vie, mais ça m'est égal, à présent, puisqu'elle est morte. À partir de ce matin, depuis qu'ils ont collé ces affiches blanches sur les murs, toutes les vies sont ratées, toutes les vies sont mortes. Si j'avais fait ce que je voulais, si j'avais pu, une fois, une seule fois, être libre, eh bien ça serait tout de même une sale duperie, puisque j'aurais été libre pour la paix, dans cette paix trompeuse, et qu'à présent je serais tout de même ici, face à la mer, appuyé à cette balustrade, avec toutes les affiches blanches derrière mon dos ; toutes ces affiches qui parlent de moi, sur tous les murs de France, et qui disent que ma vie est morte et qu'il n'y a jamais eu de paix : ça n'était pas la peine de me donner tant de mal, pas la peine d'avoir tant de remords. » La mer, la plage, les tentes, la balustrade : froides, exsangues. Elles avaient perdu leur vieil avenir, on ne leur en avait pas encore donné de neuf ; elles flottaient dans le présent. Mathieu flottait”.

⁹⁶ “Au milieu du Pont-Neuf, il s'arrêta, il se mit à rire : « Cette liberté, je l'ai cherchée bien loin ; elle était si proche que je ne pouvais pas la voir, que je ne peux pas la toucher, elle n'était que moi. Je suis ma liberté. » [...] Elle était là, énorme et massive, enfermant en soi le silence écrasé, les ténèbres comprimées qui sont le dedans des choses. Elle était là : une plenitude. [...] « Mes mains : l'inappréciable distance qui me révèle les choses et m'en sépare pour toujours. Je ne suis rien, je n'ai rien. Aussi inséparable du monde que la lumière et pourtant exilé, comme la lumière, glissant à la surface des pierres et de l'eau, sans que rien, jamais, ne m'accroche ou ne m'ensable. Dehors. Dehors. Hors du monde, hors du passé, hors de moi-même : la liberté c'est l'exil et je suis condamné à être libre »”.

Assim, um importante passo é dado rumo à liberdade. Condenado a ser livre — afirmação similar que encontramos em *L'être et le néant*, a saber, “ser livre é estar condenado a ser livre”⁹⁷ (SARTRE, 1943, p. 164) —, Mathieu dilui a sua ilusão ante uma realidade que, até então, ignorava ou preferia ignorar, pois “trata-se de saber se [...], conhecendo, agora, o sentido da liberdade, inalienável, sempre presente, ele irá reivindicá-la, encarregar-se completamente dela e afirmá-la no mundo”⁹⁸ (BLANCHOT, 1949, p. 195).

Resta-nos, então, descobrir quais serão as reverberações desse esclarecimento sobre o seu ser, o que se dá em *La mort dans l'âme*, quando Mathieu, no campo, depois de iniciada a guerra, convive com os seus companheiros de armas: Charlot Wroclaw (fabricante de guarda-chuvas), Nippert (bancário), Lúberon (corretor), Longin (fiscal do imposto), Pierné (professor), Schwartz (encanador), Henri Pinette (fiscal da companhia de trem), todos, como se nota, indivíduos comuns, os quais serão os interlocutores de um passo decisivo para Mathieu, a saber, a aceitação de sua liberdade situada, cujo entorno é formado por liberdades que, como a sua, exercem a história. Pinette, nesse momento, é o mais próximo de Mathieu, com quem trava conversas que revelam, para o protagonista, a importância da solidariedade e do futuro conjunto que o momento exigia, descortinando a aceitação da historicidade, do mundo coletivo em que as intersubjetividades se implicam:

Calou-se. Pensou bruscamente: “Será preciso viver”. Viver, colher, dia a dia, os frutos bolorentos da derrota, trocar em miúdos essa escolha total que recusava agora. “Mas, meu Deus!, não queria esta guerra, nem esta derrota; como podem obrigar-me a assumilas?” Sentiu subir-lhe no peito uma raiva de besta apanhada pela armadilha e, levantando a cabeça, viu brilhar essa mesma raiva nos olhos dos outros. Gritar todos juntos: “Não temos nada a ver com essas histórias! Somos inocentes!” O seu entusiasmo caiu: claro, a inocência raiava no sol matinal, podia tocá-la sobre o relvado. Mas mentia: verdadeiro era esse erro inalcançável e comum, o *nosso* erro. Fantasma de guerra, fantasma de derrota, culpabilidade fantasma. Olhou ora para Pinette, ora para Longin, abrindo as mãos: não sabia se queria ajudá-los ou lhes pedir ajuda. Olharam-no também e, depois, viraram a cabeça e se afastaram. Pinette olhava para os seus pés; Longin sorria para si mesmo com um sorriso altivo e perturbado; Schwartz mantinha-se à parte com Nippert; falavam-se em alsaciano, já tinham o ar de dois cúmplices; Pierné abria e fechava, espasmodicamente, a mão direita. Mathieu pensou: “Eis no que nos tornamos”⁹⁹. (SARTRE, 2009c, p. 1183-1184; grifo do autor)

⁹⁷ “Être libre c’est être condamné à être libre”.

⁹⁸ “il s’agit de savoir si [...], connaissant maintenant le sens de sa liberté, inaliénable, toujours présente, il va la revendiquer, s’en charger complètement et l’affirmer dans le monde”.

⁹⁹ “Il se tut. Il pensa brusquement : « Il faudra vivre. » Vivre, cueillir au jour le jour les fruits moisies 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 colère 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

Isolado com homens que, como ele, sentem o peso do presente mas desconhecem o futuro, “em meio a todos esses homens que se perdem juntos, ele aprende que não se salva sozinho”¹⁰⁰ (SARTRE, 2009d, p. 2017). Por isso, Mathieu vislumbra o comprometimento com um objetivo que considere, para além da sua individualidade, o sentido da coletividade, algo cuja natureza e cujo significado são formados a partir da liberdade que são, abrindo mão das desculpas, do conforto da má-fé, como única chance possível para que algo seja feito e, com isso, novos valores sejam estabelecidos. Valores, evidentemente, mais humanos: “é uma farsa. Põem-nos o problema como a homens; querem nos fazer crer que ainda somos homens. Mas não. Não. Não. Que farsa esta sombra de questão posta por uma sombra de guerra a aparências de homens”¹⁰¹ (SARTRE, 2009c, p. 1183).

Se, como vimos, Mathieu preferia se abster de votar, de se casar, de pensar no mundo como um todo, ele encontrava, sempre, uma barreira intransponível, qual seja, a liberdade que é: “o homem não é mais o indivíduo isolado. Está comprometido, embora não o queira, na vida coletiva da qual depende e que depende dele” (ALBÉRÈS, 1958, p. 98). Aprender a lidar com essa carga de responsabilidade não é tarefa simples, como não é simples passar “da juventude à idade adulta, do estado de inocência e de calorosa intimidade com o mundo ao angustiante desamparo do homem responsável, comprometido com o mundo” (JEANSON, 1987, p. 12). Diante da naturalidade da guerra — “Calaram-se. Os choupos agitavam-se, um velho sol estremecia entre as folhas; ouvia-se ao longe o roncar sereno dos canhões, tão cotidiano, tão calmo, que mais parecia um ruído da natureza”¹⁰² (SARTRE, 2009c, p. 1179) —, Mathieu nota que essa naturalidade não deveria ocorrer, visto que é a consequência dos atos e das omissões que homens como ele realizaram, quando viam a liberdade como algo resolvido, sem a necessidade, pois, de ser vista como um caminho sem fim, um processo que se confunde com a própria existência porque é a própria existência.

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. Il regarda Pinette et Longin tour à tour, en ouvrant les mains : il ne savait pas s'il voulait les aider ou leur demander de l'aide. Ils le regardèrent aussi et puis ils détournèrent la tête et s'éloignèrent. Pinette regardait ses pieds ; Longin souriait pour lui-même d'un sourire raide et gêné ; Schwartz demeurait à l'écart avec Nippert ; ils se parlaient en alsacien, ils avaient déjà l'air de deux complices ; Pierné ouvrait et refermait spasmodiquement sa main droite. Mathieu pensa : « Voilà ce que nous sommes devenus »”.

¹⁰⁰ “Au milieu de tous ces hommes qui se perdent ensemble, il apprend qu'on ne se sauve jamais seul”.

¹⁰¹ “c'est une farce. On nous pose la question comme à des hommes ; on veut nous faire croire que nous sommes encore des hommes Mais non. Non. Non. Quelle farce, cette ombre de question posée par une ombre de guerre à des apparences d'hommes”.

¹⁰² “Ils se turent. Les peupliers frissonnaient, un antique soleil tremblait entre leurs feuilles ; on entendait au loin le roulement bonhomme de la canonnade, si quotidien, si rassurant qu'on aurait dit un bruit de la nature”.

Nesse sentido, não resta outra saída coerente que não seja abraçar a lucidez: “é preciso ser lúcido, uma lucidez que não é o seu próprio fim, mas uma lucidez para”¹⁰³ (SARTRE, 2009d, p. 1916). Essa lucidez toma corpo a partir do momento em que um dos soldados, Lubéron, para brincar com os colegas, comunica que um armistício havia sido assinado, o que significaria o fim da guerra, o termo daquela situação de desespero e de desamparo, e significaria, pela resolução tomada por outrem, a perda da necessidade de agir. Por um momento, Mathieu mostra-se desorientado:

Olhou os seus camaradas, o seu olhar perecível encontrou neles o olhar eterno e petrificante da História: pela primeira vez a grandeza tinha descido sobre as suas cabeças: eles *eram* os soldados fabulosos de uma guerra perdida. Petrificados! “Meu Deus, eu li, bocejei, agitava meus problemas, não me decidia a escolher e, contudo, já escolhera, havia escolhido esta guerra, esta derrota, e era esperado no coração deste dia. Tudo está por fazer, não há nada a fazer”: os dois pensamentos entraram um no outro e se anularam; ficou a calma superfície do Nada¹⁰⁴. (SARTRE, 2009c, p. 1204; grifo do autor)

Após a cena do falso armistício, vemos um Mathieu mudado ao lado de Pinette:

Sorriu-lhe; do fundo do passado, Pinette sorriu-lhe; Mathieu viu o sorriso e se sentiu completamente só. “Para quebrar esta concha que o separa de mim, seria preciso não ver outro futuro além do seu, não ver outro sol além do que ele verá amanhã pela última vez; para viver ao mesmo tempo os mesmos minutos, seria preciso querer morrer da mesma morte”¹⁰⁵. (SARTRE, 2009c, p. 1299)

Com o prosseguimento da cena, acompanhamos, pela primeira vez, um ato significativo de Mathieu, uma atitude orientada para o futuro, sem evitá-lo ou temê-lo, uma escolha lúcida que estabeleceria, para si, um projeto radical. Ao lado de Pinette, numa sala onde guardavam as armas, enfim, resolve, de fato, ser livre, agir, se engajar:

Sorriu a Pinette.

“Você parece escolher um charuto”.

Pinette, satisfeito, pôs a arma no ombro.

“Fico com esta. Vamos.

¹⁰³ “il faut être lucide, mais d’une lucidité qui n’est pas à elle-même sa propre fin, d’une lucidité pour”.

¹⁰⁴ “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”.

¹⁰⁵ “Il lui sourit ; du fond du passé Pinette lui sourit ; Mathieu vit le sourire et se sentit tout à fait seul. « Pour briser cette coquille qui le sépare de moi, il faudrait ne plus vouloir d’autre avenir que le sien, plus d’autre soleil que celui qu’il verra demain pour la dernière fois ; pour vivre en même temps les mêmes minutes, il faudrait vouloir mourir de la même mort »”.

— Dá-me a lâmpada”, disse Mathieu.

Passou a lâmpada pelos fuzis: tinham um ar aborrecido e administrativo, como máquinas de escrever. Era difícil acreditar que se podia matar com aquilo. Abaixou-se e pegou uma ao acaso.

“Que está fazendo?, perguntou Pinette espantado.

— O que está vendo: pegando um fuzil”¹⁰⁶. (SARTRE, 2009c, p. 1301)

Após isso, a cena final. Mathieu e Pinette voluntariam-se para lutar ao lado do que resta de um batalhão. O oficial lhes indica três soldados, Clapot, Chasserieu e Dandieu, para acompanharem na possível batalha que ocorreria, dado que o exército alemão já se aproximava do vilarejo onde estavam. Os três soldados experientes, ao encararem os dois novatos, questionam sobre o motivo que os levava a lutar, posto que não precisavam disso após o seu batalhão ser dissolvido.

“Porque, se já percebeu, prosseguiu Chasseriau, você é ainda mais idiota do que parece. Ninguém arrisca a pele sem ser obrigado.

— Éramos forçados, interveio bruscamente Mathieu. Éramos forçados. Estávamos fartos e não sabíamos mais o que fazer”.

Apontou para baixo, para a escola:

“Para nós, era o campanário ou a cave”.

Dandieu pareceu impressionado; a expressão descontraiu-se ligeiramente. Mathieu prosseguiu:

“Que fariam no nosso lugar?”

Não respondiam. Insistiu:

“Que fariam?”

Dandieu abanou a cabeça:

“Talvez eu tivesse escolhido a cave. Verá: isto não é muito divertido.

— Bem, sim, disse Mathieu, mas também não é divertido ficar na cave enquanto os outros lutam.

— Isso é verdade, disse Chasseriau.

— É, reconheceu Dandieu. Não devem se sentir muito orgulhosos”¹⁰⁷. (SARTRE, 2009c, p. 1318)

¹⁰⁶ “Il sourit à Pinette.

« Tu as l'air de choisir un cigare. »

Pinette, satisfait, mit l'arme à la bretelle.

« Je le prends. Allons-nous-en.

— Donne-moi ta lampe », dit Mathieu.

Il promena la lampe sur les fusils : ils avaient l'air ennuyeux et administratifs, comme des machines à écrire. C'était difficile de croire qu'on pouvait donner la mort avec ces engins-là. Il se baissa et en prit un au hasard.

« Qu'est-ce que tu fais ? demanda Pinette étonné.

— Tu vois, dit Mathieu : je prends un fusil »”.

¹⁰⁷ “« Parce que, si tu t'en rends compte, poursuivit Chasseriau, tu es encore plus con que tu n'en as l'air. Ça n'a pas de bon sens de risquer sa peau tant qu'on n'y est pas forcé.

— On y était forcés, dit brusquement Mathieu. On y était forcés. On en avait marre et puis on ne savait plus quoi faire. »

Il désigna l'école au-dessous d'eux :

« Pour nous, c'était le clocher ou la cave. »

Dandieu parut impressionné ; ses traits se détendirent un peu. Mathieu poursuivit son avantage :

« Qu'est-ce que vous auriez fait, à notre place ? »

Ils ne répondaient pas. Il insista :

« Qu'est-ce que vous auriez fait ? »

Dandieu hocha la tête :

« J'aurais peut-être choisi la cave. Tu verras : c'est pas marrant.

Com os cinco soldados posicionados num campanário, à espera do exército alemão, Mathieu observa a cicatriz em sua mão, resultado da vez em que, imitando Ivich com uma faca, agira para nada, simplesmente para mostrar o quanto era “livre”. A memória desse acontecimento de *L'âge de raison* nos leva à comparação da atitude de Mathieu naquela ocasião com o momento presente. A sua liberdade já não é mais para nada, a sua pureza só não foi perdida porque ela nunca existiu de fato. Agora, ninguém pode decidir para si senão ele próprio. Com a chegada dos alemães, o combate começa. Abrem fogo, incluindo Mathieu, e, do campanário, abatem alguns soldados inimigos:

A sua excitação caiu; colocou-se a rir. Chasseriau espiava, Mathieu olhava o seu morto e ria. Durante os anos, havia tentado agir. [...] Mas esse golpe não lhe tinha roubado nada. Havia apoiado no seu gatilho e, por uma vez, alguma coisa havia ocorrido. “Alguma coisa de definitivo”, pensou, rindo com vontade. A sua orelha estava crivada de detonações e de gritos, mas os ouvia; olhava com satisfação para o morto; pensava: “Sentiu-a passar, santo Deus! Compreendeu, esse compreendeu!” A sua morte, a sua obra, o traço de sua passagem pela Terra. O desejo de matar mais lhe veio: era divertido e fácil; queria mergulhar a Alemanha no luto¹⁰⁸. (SARTRE, 2009c, p. 1336-1337; grifos do autor)

À medida que o tempo passa, Mathieu tenta se manter, a todo custo, na ação. No monólogo interior que fecha a primeira parte do terceiro livro, a sua liberdade, as suas angústias, os seus arrependimentos, bem como a consciência de si, lívida, lúcida, no terror da guerra, afloram em sua mente. Mathieu compreende, enfim, a responsabilidade dos seus atos, a carga de absurdo de sua existência, o fato de que, para ser livre, é preciso agir. Supera as leis, os outros, as tradições, reestabelecendo, para si e para todos, os valores que embasam os seus tiros:

Arrastou-se até o parapeito e pôs-se a atirar. Era uma enorme revanche; cada tiro lhe vingava um antigo escrúpulo. “Um tiro em Lola, que não ousei roubar, um tiro em Marcelle, que não consegui despejar, um tiro em Odette, que não quis beijar. Este para os livros que não ousei escrever, aquele para as viagens que recusei, este outro sobre todos os homens, em bloco, de que tive vontade de me desatrelar e que tentei

— Ben oui, dit Mathieu, mais c'est pas marrant non plus de rester dans une cave quand les autres se battent.

— Je ne dis pas, dit Chasseriau.

— Oui, reconnut Dandieu. On ne doit pas se sentir fiers »”.

¹⁰⁸ “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. [...] 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 ; il pensait « Il l'a senti passer, nom de Dieu ! Il a compris, celui-là, il a compris ! » Son mort, son œuvre, 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”.

compreender”. Atirou, as leis voavam no ar, amarás a teu próximo como a ti mesmo, pá!, nesse salafrário, não matarás, pá! Sobre esse hipócrita aí da frente. Atirava no Homem, na Virtude, no Mundo: a Liberdade é o Terror; o incêndio queimava a prefeitura, queimava a sua 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 a não ser um prazo de meio minuto, justamente o tempo de atirar naquele belo oficial tão altivo que corria para a igreja; atirou sobre o belo oficial, sobre toda a Beleza da Terra, sobre a rua, sobre as flores, sobre os jardins, sobre tudo o que amara. A Beleza deu um salto obscuro e Mathieu atirou mais uma vez. Disparou: era puro, todo-poderoso, era livre¹⁰⁹. (SARTRE, 2009c, p. 1344)

Com o fim da primeira parte de *La mort dans l'âme* e da participação de Mathieu na narrativa, vemos que “[s]eu último ato, o seu único verdadeiro ato, consiste em querer lutar contra o tempo e se aniquilar, a si e aos outros, com um gesto de revolta ao mesmo tempo absoluto e irrisório”¹¹⁰ (RYBALKA, 2009, p. 2015). Com isso, a trilogia, modelar para a literatura engajada, chega, para Mathieu, ao fim. Os caminhos da liberdade continuam, todavia, pois apenas terão o seu termo com a sua morte — fato que podemos confirmar apenas no quarto e incompleto livro. Ao leitor, acompanhar parte da vida de Mathieu e de todas as outras personagens, narrada nos três romances, deveria, idealmente, apresentar a dificuldade própria de assumir a liberdade que somos, de, ao mesmo tempo, evitar uma existência inautêntica que se baseia no conjunto de embustes que nos fazem acreditar em nossa total irrelevância diante da história. O que Sartre quer apresentar, por meio de suas personagens, são cúmplices numa trilha cujas dificuldades passam pela nossa situação, são marcadas pelas adversidades que exigem que sejamos o que somos, a saber, liberdades históricas fundadas na contingência, mas capazes de transcender a facticidade da existência a partir de projetos singulares que dizem respeito a todos, e não apenas a nós mesmos.

¹⁰⁹ “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 tout les types, en bloc, que j’avais envie de dételar 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 ce bel officier si fier qui courait vers l’église ; il tira sur le bel officier, sur toute la Beauté de la Terre, sur la rue, sur les fleurs, sur les jardins, sur tout ce qu’il avait aimé. La Beauté fit un plongeon obscène et Mathieu tira encore. Il tira : il était pur, il était tout-puissant, il était libre”.

¹¹⁰ “Son dernier acte, son seul vrai acte, consiste à vouloir lutter contre le temps et à s’anéantir, soi et les autres, dans un geste de révolte à la fois absolu et dérisoire”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que poderíamos concluir sobre uma biografia e uma bibliografia que se formaram sob o signo da liberdade, ou seja, que, mantendo-se livres, pouco concluíram — sejam livros (*Les chemins de la liberté*), sejam ideias (o ensaio sobre moral prometido ao fim de *L'être et le néant*) —? Temos, em Sartre, a reunião do comprometimento com (segundo os seus críticos políticos) a irresponsabilidade, do engajamento literário com as suas frustrações. Ao longo deste estudo, pudemos investigar as ideias e as contradições de um pensador que, como intelectual, sempre formará divergências — que são naturais e, geralmente, mais frutíferas que a mera aquiescência. As suas ideias sobre a literatura surgiram numa conjuntura específica, na qual encontraram solo fértil e cresceram, mas não deram os frutos esperados. Embora limitada (o que podemos comprovar pelas contradições da teoria em si ou por sua prática), a teoria literária sartriana nos reafirma, entretanto, uma verdade cujo esquecimento é, de algum modo, perigoso: a literatura é aquilo que queremos que seja, trata-se de um fazer que, oriundo da linguagem, tem um poder que pode ser usado para a construção ou para a destruição, para a crítica ou para a convivência, para o esclarecimento ou para a alienação.

Vemos, nisso, um fenômeno dialético interessante que explicita a ligação umbilical entre a sociedade e a literatura, entre o indivíduo e a literatura, entre, enfim, a liberdade e a literatura. Contudo, embora exemplares não cessarão de surgir no mercado editorial, refugiados continuarão a ser perseguidos, corruptos e corruptores continuarão a sê-lo e crianças continuarão a morrer de fome. A literatura, sim, tem limites — maiores do que gostariam os seus entusiastas —, mas o maior limite sempre foi e sempre será estabelecido pelo homem, de modo que o objetivo da literatura sartriana foi o de conscientizá-lo sobre a sua liberdade. Os seus efeitos não se sentiram como se esperava, mas a literatura engajada, em forma e conteúdo, se estabeleceu como um modo (dentre vários) de como podemos fazer arte. Nesse sentido, Sartre é uma ótima porta de entrada para começarmos a refletir sobre teoria literária, de uma forma geral, mas ele não basta para compreendermos a complexidade de problemas que a literatura nos coloca. E, se nos serviu como porta de entrada, também deve nos servir como porta de saída: a sua teoria, como qualquer outra, tem falhas e contradições, mas nos fornece uma via importante no caminho da teoria literária. O que fizemos, portanto, foi

apresentar não *a* literatura, mas *uma* literatura, que, como qualquer outra, possui os seus erros e os seus acertos.

No capítulo 2, observamos o contexto histórico em que se deu a escrita e publicação dos três volumes da trilogia sartriana, bem como da teoria que a embasa. Percebemos que os fatores histórico-políticos de exceção contribuíram, paradoxalmente, para a afirmação de um pensamento pautado na defesa da liberdade. Nesse meio, Sartre tencionou, com a sua obra, apresentar e discutir, filosófica e literariamente, o momento em que vivia, cujas pressões, como as oriundas da Segunda Guerra Mundial, fizeram-no voltar o seu pensamento e a sua literatura para a coletividade. Os seus livros são, por conseguinte, estudos técnicos e obras literárias cujo objeto principal é claro: a liberdade está enraizada em sua obra e não pode ser extraída sem o comprometimento de sua bibliografia pela ausência da coesão que o conceito estabelece. Em seus romances, contos e peças, em seus ensaios políticos, ontológico-fenomenológicos e ontológico-marxistas, entendemos o que é o ser, o que é a consciência, a sua constituição ateia e solitariamente responsável, a valoração do mundo a partir de nossas escolhas, seja a dos indivíduos comuns, reais, seja a dos indivíduos ficcionais, como Antoine Roquentin, Pablo Ibbieta ou Mathieu Delarue.

No capítulo 3, discutimos criticamente os elementos teóricos concernentes ao pensamento sartriano a respeito da literatura. Diante de sua teoria e de sua crítica, apresentadas com as pontuações *procedentes* de vozes contrárias, compreendemos o que é, em que se embasa, o que busca e quais são os limites da teoria do engajamento da literatura. A respeito do escritor, acompanhamos uma breve exposição de sua posição social ao longo dos séculos, até a década de 1940, quando, com as pressões histórico-políticas, tomou força o engajamento literário. Some-se a isso, ainda sobre o escritor, a sua liberdade (e a sua responsabilidade) quanto ao que escreve e publica, quanto às ideias que sustenta ou que silencia. Vimos, posteriormente, que o engajamento de que fala a teoria sartriana não diz respeito ao alistamento político ou militar, mas, antes, ao reconhecimento de nossa situação e ao empenho em considerá-la autenticamente. A escrita, desse modo, exige que o escritor pondere a respeito do que escreverá, não perdendo de vista que faz arte, ou seja, deve atentar, igualmente, para os aspectos estéticos da literatura. Isso se deve à contraparte de seus esforços, o leitor, para quem escreve, consciência que poderia ser esclarecida de maneira a se tornar apta para observar-se criticamente e problematizar o seu próprio mundo.

No capítulo 4, com base nas questões históricas, filosóficas e teórico-literárias expostas nos capítulos anteriores, apresentamos uma interpretação da trilogia sartriana, evidenciando e discutindo os três livros em suas particularidades e generalidades. Com a apresentação da fábula de *Les chemins de la liberté*, pudemos, enfim, explorar os textos romanescos. Ao tratar da situação, quisemos mostrar como se dá a estruturação e quais são as consequências do tratamento do espaço e do tempo à luz da teoria engajada e o seu apelo feito ao leitor. A esse respeito, vimos que a ordem cronológica natural, a narrativa sempre no tempo presente, os recursos cinematográficos da simultaneidade e da montagem, a recuperação verossímil do espaço geográfico europeu e do momento histórico mundial contribuíram para a construção de um romance que se queria “de situação”. Ao falar do narrador, vimos a importância do foco narrativo, bem como das relações intersubjetivas na caracterização das personagens e de sua subjetivação por meio do monólogo interior, elementos técnicos que vão ao encontro do apelo à liberdade feito pela literatura engajada. Ademais, com a investigação sobre as personagens, verificamos os seus dilemas, as suas questões existenciais, os seus problemas pessoais, o contexto em que estão, mostrando, com isso, que a liberdade, se não *é*, ao menos *está* na trilogia.

Com o exposto neste estudo, podemos afirmar que existe uma correspondência entre a teoria literária de Sartre e a sua literatura — correlação que nos permitiu o levantamento de alguns questionamentos tanto da teoria quanto da prática literária engajada. Por isso, é patente a existência de elementos técnicos que se coadunam com a liberdade, como pensada pelo escritor francês, na construção formal das obras literárias. Investigamos por que isso se deu, bem como o que pode significar a literatura na liberdade e a liberdade na literatura. Uma literatura, diríamos, para pensar não apenas as (e nas) situações-limite que são as guerras, como as conhecemos dos livros de história, mas, mais *prosaicamente*, as (e nas) situações-limite que são, em alguma medida e valor, os conflitos de todas as espécies, dadas as diferenças entre as consciências livres que povoam o mundo. Situações, em suma, nas quais nos vemos diante de um limiar que, se cruzado, acarretará inevitavelmente no repensar a existência, colocando-nos (e aos outros) inteiramente em questão. O nosso intuito, para além de buscar o fomento de uma discussão que entendemos ser importante, foi o de também suscitar questões do âmbito humano: a partir da literatura, quisemos evidenciar a importância que pode (ou, mesmo, deve) ter a discussão sobre a liberdade, em qualquer tempo e lugar, por se tratar

de um conceito que se refere ao que somos, como somos e por que somos, visto que a liberdade, sem alguns limites mínimos, deixa de ser liberdade.

É preciso vigiá-la, defendê-la: na época atual, quando a liberdade pouco se discute por não ser vista como problema, faz-se importante levantar a questão e recolocá-la no inventário de conceitos a serem perenemente debatidos, como perenemente haverá quem ambicione restringi-la. Trata-se de uma discussão que deve ter constante escolta da universidade, sob o perigo de *seu* enfraquecimento sub-reptício e as consequências disso advindas, já que se trata — a liberdade — de algo que diz respeito, em primeiro lugar, ao ser para-si, à consciência, ao ser humano, constante interrogação de si mesmo, e, em segundo lugar, ao animal gregário, político, que é o homem, consciência entre outras consciências. Apenas assim será possível não a convivência, mas a convivência da liberdade com outro importante aspecto a ser buscado pelo homem: a igualdade. É certo que romances desalojam, podem ser perturbadores, mas são um caminho possível para a liberdade, ou seja, para um futuro menos perturbador e desalojador se comparado a qualquer época que queiramos da história humana.

Evidentemente, não se trata de admitir o engajamento literário, como proposto por Sartre, como a melhor posição artística, ou de entendê-lo como satisfatório para a sua ou para a nossa época, mas, sim, como o resultado de uma preocupação que, também, é a nossa, e sempre será: qual é o futuro que queremos para a literatura? Nessa questão, outra está implícita: qual é o futuro que queremos para nós? Na literatura e em sua teoria, com exceção de tudo o que já foi feito, ainda resta tudo por fazer.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *História da filosofia*. Lisboa: Presença, 1978.
- ADORNO, T. W. Engagement. In: ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 51-71. Tradução de: *Noten zur Literatur III*.
- ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2003. p. 65-89. Tradução de: *Noten zur Literatur I*.
- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2003. p. 55-63. Tradução de: *Noten zur Literatur I*.
- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALBÉRÈS, R.-M. *Jean-Paul Sartre*. Tradução de Heitor Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.
- ALBERT-HESSE, J. Dossier de presse. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009.
- ANGENOT, M.; BARSKY, R. What can literature do? From literary sociocriticism to a critique of social discourse. In: *The Yale Journal of Criticism*, Baltimore, v. 17, n. 2, p. 217-231, 2004.
- ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ARONSON, R. *Camus e Sartre*: o polêmico fim de uma amizade no pós-guerra. Tradução de Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- ARTINIAN, R. Sartre's nineteenth century. In: *South Atlantic Bulletin*, Atlanta, v. 37, n. 1, p. 39-45, 1972.
- ATACK, M. *Literature and the french resistance*: cultural politics and narrative forms, 1940-1950. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- AUERBACH, E. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUSTIN, J. *How to do things with words*. New York: Oxford University Press, 1965.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3a ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec, 1988.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES, R. *Œuvres complètes I*. Paris: Seuil, 1993.

BAUMAN, Z. *Em busca da política*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BEAUVOIR, S. *A cerimônia do adeus*, seguido de entrevistas com Jean-Paul Sartre. 3. ed. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BEAUVOIR, S. *La force de l'âge*. Paris: Gallimard, 1960.

BEAUVOIR, S. *La force des choses*. Paris: Gallimard, 1963.

BEAUVOIR, S. *Pyrrhus et Cinéas*. Paris: Gallimard, 1944.

BEIRNAERT, L. Dossier de presse. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009.

BENDA, J. *La trahison des clercs*. Paris: Grasset, 2003.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1978.

BEZERRA, P. Prefácio. In: BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BLANCHOT, M. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.

BOBBIO, N. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

BOËCHAT, N. *História e escassez em Jean-Paul Sartre*. São Paulo: EDUC, 2011.

BOISDEFFRE, P. *Métamorphose de la littérature*. 5. éd. entièrement ref. Paris: Éditions Alsatia, 1963. t. 2. De Proust à Sartre.

BORNHEIM, G. Prefácio. In: SARTRE, J.-P. *Crítica da razão dialética*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 7-10.

BORNHEIM, G. *Sartre: metafísica e existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BOROS, M.-D. *Un séquestré, l'homme sartrien: étude du thème de la séquestration dans l'oeuvre littéraire de Jean-Paul Sartre*. Paris: Nizet, 1968.

BOSI, A. Narrativa e resistência. *Itinerários*, Araraquara, n. 10, p. 11-27, 1996. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207>. Acesso em: 21 mar. 2016.

BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. *Os usos sociais das ciências: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

BOURDIEU, P. *Questions de sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

BRADBURY, M. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBURY, R. *Fahrenheit 451*. New York: Ballantine Books, 1953.

BROCH, H. *Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade*. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2014.

BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURNIER, M.-A. La politique, une dimension de l'univers sartrien. In: LECARME, J. *Les critiques de notre temps et Sartre*. Paris: Gamier, 1973.

BUTOR, M. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1992.

BYLAARDT, C. Arte engajada e arte autônoma no pensamento de Theodor Adorno. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 16, n. 22, p. 84-100, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pg/v16n22/v16n22a05.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2016.

CABESTAN, P. *Le vocabulaire de Sartre*. Paris: Ellipses, 2001.

CALVINO, I. *Lições americanas: aide-mémoire pour le millénaire*. Tradução de Y. Hersant. Paris: Seuil, 2001.

CAMUS, A. *O homem revoltado*. 7. ed. Tradução de Valerie Rumjanek. São Paulo: Record, 2008.

CANDIDO, A. Literatura de dois gumes. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1995.

CASSEVILLE, C. *Mauriac et Sartre: le roman et la liberté*. Grenoble: L'esprit du temps, 2005.

CERVANTES SAAVEDRA, M. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Francisco Coelho e Antônio de Castilho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 19--.

COCHRAN, T. The knowing of literature. In: *New Literary History*, Baltimore, v. 38, n. 1, p. 127-143, 2007.

COHEN-SOLAL, A. Sartre, en l'année de son centenaire : mauvais maître ou boussole éthique ? *Relief: revue électronique de littérature française*, Nijmegen, v. 1, n. 1, p. 1-12, 2007. Disponível em: <http://doi.org/10.18352/relief.33>. Acesso em: 17 fev. 2016.

CONTAT, M. De *Melancholia* à *La nausée*. In: LOUETTE, J.-F. *Sartre écrivain*. Paris: Eurédit, 2005.

CONTAT, M. *L'Âge de raison*: notice. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009a.

CONTAT, M. *Le Sursis*: notice. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009b.

CONTAT, M. *Les chemins de la liberté*: notice. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009c.

CONTAT, M.; IDT, G. Préface. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009.

CONTAT, M.; RYBALKA, M. *La mort dans l'âme*: note sur le texte. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009.

CULLER, J. "A literariedade". In: ANGENOT, M. *et al. Teoria Literaria*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1993.

CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

CULLER, J. What is literature now? In: *New Literary History*, Baltimore, v. 38, n. 1, p. 229-237, 2007.

DARCOS, X. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette Éducation, 1992.

DEGUY, J. *Sartre: une écriture critique*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2010.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.

DENIS, B. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: EDUSC, 2002.

DOS PASSOS, J. *Manhattan transfer*. Boston: Houghton Mifflin, 1953.

DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2008. 2. v.

DUBREUIL, L. What Is Literature Now? *New Literary History*, Baltimore, v. 38, n. 1, p. 43-70, 2007.

EAGLETON, T. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Ed. da UNESP, 2011.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIAS, N. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 2008.

FAUCHERY, P. Dossier de presse. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009.

FEHÉR, F. *O romance está morrendo?* Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FER, B.; BACHELOR, D.; WOOD, P. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

FORSTER, E. *Aspects of the novel*. New York: Harcourt, 1985.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 22. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2012.

FREUD, S. Uma dificuldade da psicanálise. In: FREUD, S. *Obras completas*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 168-182, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em: 23 fev. 2016.

GAGNEBIN, J. Prefácio. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GARUTTI, G. Sartre: écriture et engagement. *Revue Web Internationale*, Lyon, 15 déc. 2007. Disponível em: http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_GGarutti_collSartreCerisy.pdf. Acesso em: 17 jun. 2015.

GENETTE, G. *Nouveau discours du récit*. Paris: Editions du Seuil, 1983.

GIDE, A. *Les faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1925.

GLUCKSMANN, C. A origem da literatura. In: PINGAUD, B. (org.). *Sartre hoje*. São Paulo: Documentos, 1968.

GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. 2. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMBRICH, E. *A história da arte*. 16. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GUISAN, G. Dossier de presse. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. 3. ed. Tradução de Walter Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982. v. 2.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. 4. ed. Tradução de Walter Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972. v. 1.

HEGEL, G. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis, Vozes, 1992.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução de Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes, 2012.

HENRIOT, É. Dossier de presse. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009.

HERMANN, N. Ética, estética e alteridade. In: TOMAZETTI, E.; TREVISAN, A. (org.). *Cultura e alteridade: confluências*. Ijuí: 2006.

HOBBSAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX*. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

IDT, G. *Les Chemins de la liberté*. Les toboggans du romanesque. *Obliques*, Paris, n. 18-19, p. 75-94, 1979.

INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, H. *et al.* (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAMESON, F. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, F. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Boitempo, 1997.

JAMESON, F. O pós-modernismo e o mercado. In: ŽIŽEK, S. (org.). *Um mapa da ideologia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2a ed. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000.

JAMESON, F. *Sartre: the origins of a style*. New Haven: Yale University Press, 1961.

JAUSS, H. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JEANSON, F. *Sartre*. Tradução de Elisa Salles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

JOHNSON, M.; LAKOFF, G. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LACROIX, M. *O culto da emoção*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LE CLEC'H, G. Dossier de presse. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009.

LEBRUN, G. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LECLERC, A. De Roquentin a Mathieu. In: PINGAUD, B. (org.). *Sartre hoje*. São Paulo: Documentos, 1968.

LÉVY, B.-H. *Le siècle de Sartre: enquête philosophique*. Paris: Bernard Grasset, 2000.

LÉVY, B.-H.; BARASH, J. A. Sartre et la politique. *Cités*, Paris, n. 22, p. 143-151, 2005. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-cites-2005-2-page-143.htm>. Acesso em: 17 jun. 2015.

LIMA, L. C. Estruturalismo e crítica literária. In: LIMA, L. C. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. v. 2.

LOTMAN, I. Acerca de la semiosfera. In: LOTMAN, I. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Madri: Cátedra, 1996.

LOUETTE, J.-F. Sartre anarchiste, ou démocrate en prose ? *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, v. 106, n. 2, p. 285-306, 2006. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2006-2-page-285.htm>. Acesso em: 17 jun. 2015.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34: Duas Cidades, 2000.

LUKÁCS, G. *Existencialismo ou marxismo?* São Paulo: Senzala, 1967.

LUKÁCS, G. Franz Kafka or Thomas Mann? In: LUKÁCS, G. *The meaning of contemporary realism*. London: Merlin Press, 1963.

LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. In: LUKÁCS, G. *Arte e sociedade: escritos estéticos (1932-1967)*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2009.

MAGRIS, C. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, F. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MALRAUX, A. *La condition humaine*. Paris: Gallimard, 1946.

MANN, T. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Nova Fronteira, 1952.

MANNHEIM, K. *Ideology and utopia: an introduction to the sociology of knowlege*. London: Routledge, 1954.

MARCUSE, H. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, L. C. (org.). *Teoria da cultura de massa*. Tradução de Laís Mourão e Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

MARCUSE, H. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MARCUSE, H. *Contrarrevolução e revolta*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MARX, K. *O capital: crítica da economia política*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996. v. 1.

MARX, K. Teses sobre Feuerbach. In: MARX, K.; ENGELS, F. *Obras escolhidas*. Lisboa: Edições Avante, 1982. v. 1.

MATVEJEVITCH, P. L'engagement en littérature: vu sous les aspects de la sociologie et de la création. *L'Homme et la société*, Paris, v. 26, n. 1, p. 119-132, 1972. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1972_num_26_1_1725. Acesso em: 28 fev. 2016.

MENDILOW, A. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MÉSZÁROS, I. *A obra de Sartre: busca da liberdade e desafio da história*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2012.

MOUNIER, E. *Introdução aos existencialismos*. Tradução de João Benard da Costa. Lisboa: Livraria Moraes, 1963.

NABOKOV, V. *Lições de literatura russa*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

NADEAU, M. Dossier de presse. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009.

NELSON, C.; GROSSBERG, L. *Marxism and the interpretation of culture*. Chicago: Urbana: University of Illinois Press, 1988.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, F. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.

NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. 2. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NOUDELMANN, F. Que nous disent aujourd'hui Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir? *Diogène*, Paris, n. 216, p. 44-49, 2006. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-diogene-2006-4-page-44.html>. Acesso em: 14 mar. 2016.

NOUDELMANN, F.; PHILIPPE, G. S.A.R.T.R.E.: Dictionnaire Sartre (Champion). *Rue Descartes*, Paris, n. 47, p. 104-113, 2005. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2005-1-page-104.htm>. Acesso em: 26 jun. 2016.

OPELZ, H. Blanchot et Sartre: entre l'écriture et le monde. *Les Temps Modernes*, Paris, n. 643-644, p. 198-246, 2007. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2007-2-page-198.htm>. Acesso em: 14 mar. 2016.

ORWELL, G. *Nineteen eighty-four*. London: Secker and Warburg, 1949.

ORWELL, G. The prevention of literature. Ed. Atual. S. l.: Dag's Orwell Project, 2015. Disponível em: http://www.orwell.ru/library/essays/prevention/english/e_plit. Acesso em: 6 jul. 2017.

PERDIGÃO, P. *Existência e liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

PICON, G. Dossier de presse. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009.

RAILLARD, G. Études et notes. In: SARTRE, J.-P. *La nausée*. Paris, Gallimard, 1938.

RANCIÈRE, J. *Politique da la littérature*. Paris: Galilée, 2007.

REICH, W. *Psicologia de massas do fascismo*. Tradução de Maria da Graça M. Macedo. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

RICŒUR, P. *Tempo e narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997. v. 3.

ROBBE-GRILLET, A. Le "Nouveau Roman". In: BOISDEFFRE, P. (org.). *Dictionnaire de littérature contemporaine*. Paris: Éditions universitaires, 1962.

ROBBE-GRILLET, A. *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.

ROMANO, L. *A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 2002.

ROMANO, L. Literatura popular: diálogos com Sartre no Brasil. In: *Impulso*, Piracicaba, v. 16, 2005.

RORTY, R. *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

ROSENFELD, A. *Texto/contexto*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. v. 1.

ROUDINESCO, E. *Filósofos na tormenta*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

ROUSSEAU, A. Dossier de presse. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009.

RYBALK, M. *La Mort dans l'âme: notice*. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009.

SAID, E. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANDIER, G. Sócrates dramaturgo. In: PINGAUD, B. (org.). *Sartre hoje*. São Paulo: Documentos, 1968.

SANTOS, M. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SARRAUTE, N. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1956.

SARTRE, J.-P. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1947a.

SARTRE, J.-P. *Carnets de la drôle de guerre*. Paris: Gallimard, 1983.

SARTRE, J.-P. *Critique de la raison dialectique*. Paris: Gallimard, 1960a.

SARTRE, J.-P. Écrire pour son époque. In: CONTAT, M.; RYBALKA, M. *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970.

SARTRE, J.-P. *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris: Hermann, 1939a.

SARTRE, J.-P. et al. *Que peut la littérature ?* Paris: UGE, 1965.

SARTRE, J.-P. *Huis clos*. Paris: Gallimard, 1947b.

SARTRE, J.-P. *L'âge de raison*. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009a.

SARTRE, J.-P. *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1943.

SARTRE, J.-P. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Nagel, 1960b.

SARTRE, J.-P. *L'idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Paris: Gallimard, 1971.

SARTRE, J.-P. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1986.

SARTRE, J.-P. *L'imagination*. Paris: Alcan, 1936.

SARTRE, J.-P. *La mort dans l'âme*. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009c.

SARTRE, J.-P. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938.

SARTRE, J.-P. *La putain respectueuse*. Paris: Gallimard, 1947c.

SARTRE, J.-P. *Le diable et le bon dieu*. Paris: Gallimard, 1951.

SARTRE, J.-P. *Le mur*. Paris: Gallimard, 1939b.

SARTRE, J.-P. *Le sursis*. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009b.

SARTRE, J.-P. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964a.

SARTRE, J.-P. *Les mouches*. Paris: Gallimard, 1947d.

SARTRE, J.-P. *Les séquestrés d'Altona*. Paris: Gallimard, 1960c.

SARTRE, J.-P. *Morts sans sépulture*. Lausanne: Marguerat, 1946.

SARTRE, J.-P. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. 18. ed. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2009.

SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009d.

SARTRE, J.-P. *On a raison de se révolter*. Paris: Gallimard, 1974.

SARTRE, J.-P. *Plaidoyer pour les intellectuels*. Paris: Gallimard, 1972a.

SARTRE, J.-P. *Saint Genet, comédien et martyr*. Paris: Gallimard, 1981.

SARTRE, J.-P. *Situations*. Paris: Gallimard, 1947e. v. 1.

SARTRE, J.-P. *Situations*. Paris: Gallimard, 1948. v. 2.

SARTRE, J.-P. *Situations*. Paris: Gallimard, 1976. v. 3.

SARTRE, J.-P. *Situations*. Paris: Gallimard, 1964b. v. 4.

SARTRE, J.-P. *Situations*. Paris: Gallimard, 1972b. v. 9.

SARTRE, J.-P. *Situations*. Paris: Gallimard, 1976b. v. 10.

SARTRE, J.-P. *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard, 1973.

SILVA, F. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2004.

SLOTERDIJK, P. *Critique of cynical reason*. Tradução de Michael Eldred. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

STENDHAL. *Romans*. In: STENDHAL. *La chartreuse de Parme*. Paris: Éditions du Seuil, 1969. v. 2.

VANDENDORPE, C. La lecture entre déchiffrement et automatisation. In: SAINT-JACQUES, D. (org.). *L'acte de lecture*. Québec: Éditions Nota Bene, 1998.

VARGAS LLOSA, M. *Cartas a un joven novelista*. Madrid: Alfaguara, 2011.

VERCIER, B.; VIART, D. *La littérature française au présent*. 2. éd. augm. Paris: Bordas, 2008.

VERSTRAETEN, P. *Violence et éthique: esquisse d'une critique de la morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre*. Paris: Gallimard, 1972.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura*. 3. ed. Tradução de José Palla e Carmo. Mem Martins: Europa-América, 1976.

WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade*. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1969.

WILLIAMS, R. *Cultura*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, R. *Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de José Arthur Giannotti. São Paulo: Nacional, 1968.

WOLFF, F. Dilemas dos intelectuais. In: REMOND, R. *Por uma nova história política*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WOOLF, V. *The waves*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

WURMSER, A. Dossier de presse. In: SARTRE, J.-P. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2009.

ZÉRAFFA, M. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos 1920 aos anos de 1950*. Tradução de Luiz João Gaia, J. Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica da presente Tese, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 8 de março de 2019

THIAGO HENRIQUE DE CAMARGO ABRAHÃO

Thiago Henrique de Camargo Abrahão