

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Antônia Faro Agostinelli Peixoto Barbosa

Engajamento e criação:

Sobre o desvendamento da realidade em Sartre

São Paulo

2009

Antônia Faro Agostinelli Peixoto Barbosa

Engajamento e criação:

Sobre o desvendamento da realidade em Sartre

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva.

São Paulo

2009

“O artista teima ali onde o filósofo desistiu.”

(Sartre, *“Aminadab, ou o fantástico considerado*

Como uma linguagem”, in *Situações I*, p. 145)

AGRADECIMENTOS

Ao professor Franklin por ter orientado este trabalho, pela compreensão, generosidade e exemplo de dedicação ao ensino de filosofia e à defesa deste nosso ofício.

A Roberta, Sérgio (in memoriam) e Serginho, pelo apoio e amor.

Aos avós Lourdinha, Jojó e Dirce.

A Ericka e Marinê, que leram, discutiram e enriqueceram este trabalho.

A Luciana, pela ajuda no inglês.

A Roberta, Homero e Cinthya.

E a todos os citados pela grande amizade.

Agradeço o apoio institucional do pessoal da secretaria do Departamento de Filosofia, Maria Helena, Marie, Verônica, Geni, Luciana e Roseli.

Ao CNPq por ter financiado esta pesquisa.

Para a Priscila,
companheira de cronopécias.

RESUMO

BARBOSA, Antônia Faro Agostinelli Peixoto. Engajamento e criação: sobre o desvendamento da realidade em Sartre. 2009. 119 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Em nosso trabalho buscamos compreender a relação entre literatura e conhecimento do real em Jean-Paul Sartre e suas conseqüências para a ação moral, pois desta abordagem resulta o engajamento do leitor em face daquilo que foi desvendado por ele. Assim, devemos esclarecer direta ou indiretamente dois conceitos centrais da obra sartriana: o de ação por desvendamento e o de realismo, o que exige o deslocamento de conceitos tradicionais de seus locais originais, redefinindo uma nova constelação que operará um novo método. A dissertação desenvolve-se, então, em quatro partes. Na primeira, visamos o conceito de conhecimento como desvendamento, analisando passagens das obras *O ser e o nada* (*Être et néant* – 1943) e, principalmente, *Verité et existence* (1948). A verdade passa, a partir da leitura destas obras, a ser considerada não como uma forma axiomática, mas como experiência da contingência. Daí a mudança necessária no método filosófico e o embate contra determinada tradição – a das chamadas “filosofias digestivas”. Na segunda parte, com base principalmente nos ensaios *Que é a literatura?* (*Qu’est-ce que la littérature* - 1947) e “L’artiste et sa conscience”, vemos como as “outras” artes (à exceção da prosa) não se constituem para Sartre como movimentos privilegiados da experimentação e verificação do conhecimento da realidade. Na terceira parte, abordamos propriamente o conteúdo ontológico da linguagem que funciona como *modo de visar o ser através da ausência* e observamos como estas relações conduzem à questão moral, pois é pelo olhar do outro que o dom (o que foi verificado e estabelecido por uma comunidade) readquire o sentido de novo desvendamento e, nesta perspectiva, é a ação do leitor, que faz o papel do outro da linguagem, que terminará a obra literária tanto no sentido da criação como no da ação moral. Por fim, na parte quatro, propomos como exemplo do modo de visar o real do desvendamento e da prosa a interpretação de um conto de Franz Kafka, “Tribulação de um pai de família” (1919), baseada nos conteúdos abordados nas partes anteriores.

Palavras-chave: Sartre - Existencialismo - Desvendamento – Realismo indireto – Linguagem - Kafka

ABSTRACT

BARBOSA, Antônia Faro Agostinelli Peixoto. Engajement and creation: about the reality's "devoilement" in Sartre. 2009. 119 f. Master degree dissertation – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

In this work, we seek comprehension about the relationship between literature and reality knowledge in Jean-Paul Sartre, as well as the consequences for the moral action, because from this approach results the reader engagement in face of what has been unveiled by him or her. Therefore, we must clarify directly or indirectly two central concepts in the sartrian works: the concept of action through revealment and the concept of realism, which requires a displacement of traditional concepts from their original places, redefining a new constellation that will produce a new method. The dissertation is developed in four parts. In the first one, we aim at the concept of knowledge as "devoilement", analyzing passages of the works *Être et néant* (1943) and, foremost, *Verité et existence* (1948). After the study of these works, the truth turns to be considered not as an axiomatic form, but as an experience of contingency. Thence comes the necessary change on philosophical methods and the fight against a certain tradition – the tradition of what it known as "digestive philosophies". In the second part, based primary on the essays *Qu'est-ce que la littérature?* (1947) and "L'artiste et sa conscience", we see how the "other" arts (with exception to the prose) do not constitute for Sartre as privileged movements for the experimentation and verification of the reality knowledge. In the third part, we approach properly the ontologic content of language that function as *a way of aiming at the being through the absence* and we observe how these relationships drive to the moral question, since it is through the other's look that the gift (what was verified and established by a community) reacquires the sense of a new revealment. In this perspective, it is the action of the reader, which acts as the other opposed to the language, that will complete the literature work both in the sense of creation and in the sense of moral action. Finally, at the forth part of this work we propose an interpretation of a Franz Kafka short story, "Worries of a family man" (1919), as an example of the way of aiming at the real of the "devoilement" and of the prose, based on the contents approached on the last sections.

Key words: Sartre – Existencialism – *Devoilement* – Indirect realism – Language - Kafka

ÍNDICE

ABREVIATURAS.....	9
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1	
CONHECIMENTO E DESVENDAMENTO.....	14
CAPÍTULO 2	
A IRREDUTIBILIDADE DO REAL E A ABORDAGEM INDIRETA.....	43
CAPÍTULO 3	
O DESVENDAMENTO DO LEITOR ALÉM DO DOM.....	68
CAPÍTULO 4	
UM EXEMPLO DESLOCADO: SOBRE O MODO DE SER DE ODRADECK...89	
CONCLUSÃO.....	112
BIBLIOGRAFIA	116

ABREVIATURAS

Qu'est-ce que la littérature?- Edição francesa (Gallimard – Folio) – QL

Vérité et existence – Edição francesa (Gallimard – NRF essais) - VE

O ser e o nada – Edição brasileira (Vozes) - SN

INTRODUÇÃO

Esta dissertação procura esclarecer a noção de engajamento para Sartre, conceito que aparece no ensaio *Qu'est-ce que la littérature?* (1947) vinculado à ação ética do prosador. Porém, iremos considerar ao longo de nosso trabalho o engajamento pelo viés de sua ação principal: a ação de desvendamento. Isto nos conduz à tentativa de definir um novo conceito de conhecimento que julgamos encontrar em Sartre, o que tentaremos realizar ao confrontarmos-nos com o texto *Vérité et existence*, manuscrito inacabado de 1948.

Ao realizar este percurso inicial (engajamento → ação de desvendamento → conhecimento) acreditamos preparar o solo, no capítulo 1, para uma espécie de metafísica¹ do escritor comprometido. Tentaremos estabelecer a partir daí como se transforma o olhar do escritor sobre a realidade, estabelecendo a princípio contra quem o filósofo está se confrontando e o prosador deve se defrontar. Sartre define o inimigo comum como os arautos das filosofias digestivas ou de sobrevôo. Contra uma formulação estática e seca do conceito, Sartre opõe processos de totalização sempre em-vias-de, imagens e metáforas da totalização destotalizada referida sempre a um ser sem plenitude, que não pode tomar-se, nem ao mundo, como processos totalizados. Isto se reflete no conhecimento na noção de ação de desvendamento, que preserva a um tempo a irreduzibilidade do real à consciência, a temporalização como organização complexa

¹ Pensamos aqui na passagem do ensaio “Sobre *O som e a fúria*: a temporalidade em Faulkner” sobre a relação entre técnica e metafísica: “Cada episódio, assim que o deparamos, se abre e deixa ver atrás de si outros episódios, todos os outros episódios. Nada acontece, a história não se desenrola: nós a descobrimos sob cada palavra, como uma presença incômoda e obscena, mais ou menos condensada conforme o caso. Seria equivocado tomar essas anomalias por exercícios gratuitos de virtuosidade: uma técnica romanesca sempre remete à metafísica do romancista. A tarefa do crítico é evidenciar esta antes de apreciar aquela” (SARTRE, *Situações I*, p. 93).

dos processos da existência e a livre criação do Para-si. Por outro lado, este conceito leva à possibilidade de aproximação das diversas ordens da existência, sendo o local privilegiado em que teoria do conhecimento, criação e ética encontram-se como atitudes igualmente resistentes: a primeira determinando certa maneira de conceber o conhecimento – contra o conhecimento digestivo; a segunda certa concepção da criação – contra a definição de arte pela arte, da arte como adorno, mas, principalmente, contra uma arte desencarnada, o que exige a reavaliação do termo realismo, que deve contrapor-se ao realismo ingênuo ou seus similares e aos supostos “engajamentos” que se apresentam, contudo, como atitudes externas à realidade. Por fim, a terceira determinando uma atitude política específica – contra a passividade e a servidão, Sartre formula os conceitos de resistência (contra o presente alienador e violento) e de utopia (como horizonte de um ser concreto, consciente e crítico – o universal concreto). Assim, nos dois textos mencionados, Sartre propõe problemas concretos – à situação do escritor em 1947 em *Qu’est-ce que la littérature?* e à moral do homem em 1948 em *Vérité et existence*.

Assim, acreditamos que a noção de ação de desvendamento dê conta destes confrontamentos da liberdade. Deste modo, sempre deve ser elaborada como referida a um ser encarnado, concreto, situado. Neste sentido, o engajamento não aparece somente como atitude de resistência a certo presente, mas também como horizonte de realização de uma certa moralidade e de certo conhecimento, ambos comprometidos com a verdade existencial e contingente, por mais difícil que se apresente.

Este movimento de interpretação coloca-nos diante da iniciativa sartriana de legitimação dos domínios da criação. O próprio conceito de desvendamento é descrito em *Vérité et existence* pelo processo estabelecido pelas metáforas da visão e da iluminação. Neste sentido, encontramos o respaldo de comentadores que vêem na metáfora um contraponto ao conceito. Se este determina pontualmente uma noção, a metáfora acaba por iluminar o seu entorno, deslocando as noções vizinhas de seus locais originais. Ela não deve ser vislumbrada assim como um adorno que estabelece relação extrínseca com sua matéria ou como mera exemplificação de um conceito tomado no sentido forte do termo, pois ela não é a deterioração de um conceito nem seu empalidecimento, mas sim o contrário disto, podendo ser o núcleo rigoroso e vigoroso da filosofia, porque não reduz a verdade à sua carcaça fantasmagórica, mas a preenche com a própria luz do seu sentido. Assim, podemos julgar a afirmação de François

Noudelman, igualmente esclarecedora no sentido de considerar um *continuum* do pensamento sartriano (ao contrário de uma ruptura radical) na retomada das preocupações encontradas na nascente de sua filosofia pelas obras da maturidade:

“Loin d’être résolue, cette question inaugurale [da imagem] de la pensée sartrienne est reformulée de manière implicite, au travers des études consacrées à l’imaginaire des écrivains. L’usage de l’image n’est donc pas gratuit, ni simple effet rhétorique. Il implique à la fois un mode d’appréhension du monde et une démarche philosophique. (...) La définition et l’emploi de l’image impliquent une vision du monde. Ils engagent aussi une réflexion sur la pertinence du langage philosophique. Car l’image ne se réduit pas à l’illustration des concepts, mais peut jouer un rôle déterminant dans l’appréhension du réel pour dire le propre des choses.”²

Se partirmos destas premissas, veremos que a literatura, mais do que um lugar de esclarecimento temático da realidade, passa a ser mobilizada como um modelo (legítimo) para o conhecimento. Mas daí surgem aparentes paradoxos. Como apostar que a criação de uma realidade fictícia, imaginária, se considerarmos a idéia de que o fundamento da arte seria uma técnica ilusionista, possa vir a ser processo de apreensão da experiência mais radical da *verdade*? Como obras extremamente cifradas, notadamente não associadas a nenhuma escola supostamente “realista” (como a de Kafka) poderiam tomar o lugar das experiências mais extremas de determinada condição existencial (da perspectiva metafísica ou histórica) do que aquelas que procuram “espelhar” ou “documentar” *o que se toma por realidade*?

Para dar conta destes “paradoxos” sem cairmos em um beco sem saída no qual a criação seria para sempre expulsa do domínio do conhecimento filosófico ou para sempre considerada como um mero auxiliar do pensamento, tentamos, no capítulo 2, estabelecer a relação das artes com a realidade e os ditos “realismos” e considerar a formulação de um método indireto de visar o real que dê conta da diferenciação contínua do estatuto ontológico do Ser. Em seguida, visamos estabelecer o domínio privilegiado do segundo movimento essencial do desvendamento: a sua comunicação. É na prosa e através da ausência proposta pelo signo como visado por ela, que o desvendamento pode operar o movimento contínuo de re-verificação e de criação através do ultrapassamento do “dom” (o que foi oferecido pelo escritor) pelo leitor.

² NOUDELMAN, F. *Sartre: l’incarnation imaginaire*, p. 10.

Assim, ao fim do processo, este ser concreto (o leitor) afigura-se como comprometido (porque agora já não pode alegar ignorância sobre aquilo que desvendou pela ação secundária de desvendamento da leitura) e livre (porque é por uma escolha livre que torna vivo o desvendamento pelo ato da leitura, por sua criação e pela atitude ética que disto resulta – seja negando o presente que o aliena, seja ultrapassando-o em direção a uma construção futura, seja até mesmo fingindo ignorar ou esquecer o que se revelou, o que passa a constituir a escolha pelo projeto da ignorância, ao tomar-se o partido da má-fé).

Por fim, não poderíamos deixar de tentar realizar, via literatura, a interpretação de uma obra a partir dos recursos fornecidos por Sartre. Escolhemos para isto o conto “Tribulação de um pai de família”, de Kafka, que nos coloca face a face com um irreduzível e irremediável: o desvendamento de *odradeck*.

CAPÍTULO 1

CONHECIMENTO E DESVENDAMENTO

Em entrevista de 1970³, Sartre associa a redação de *Crítica da razão dialética e O idiota da família* à preocupação de formular um fundamento filosófico do realismo, preocupação esta que teria percorrido todos os seus empreendimentos. E nos dá a chave da gênese da questão, opondo as duas tendências da filosofia acadêmica francesa de sua época – o idealismo e o materialismo grosseiro - pois se trataria de “donner à l’homme à la fois son autonomie et sa réalité parmi les objets réels, en évitant l’idéalisme et sans tomber dans un matérialisme mécaniste”⁴. No momento em que a questão surge para o nosso autor, este não se aproximara ainda do materialismo dialético. Mas justamente esta ignorância primeira lhe permitirá, por outro lado e mais tarde, associar certos limites a este método⁵.

Em texto inacabado de 1948, *Vérité et existence* (que vamos considerar em nosso trabalho como a formulação dos conceitos, a partir do conhecimento e da ontologia, mais próxima à de *Qu’est-ce que la littérature?*, de 1947), Sartre sugere que a definição de realismo deve suprir a exigência de ser alternativa ao que neste texto aparece como “realismo ingênuo” e idealismo. O primeiro aspecto destas tendências é a relação extrínseca que se estabelece entre meios e fins. No primeiro caso, a premissa fundamental é a de que os meios ditam o fim, no segundo, o fim exerce um direito sobre

³ SARTRE. “Sartre par Sartre”, in *Situation IX*, pp. 99-134.

⁴ SARTRE. “Sartre par Sartre”, p. 104.

⁵ Limites que tratam de rejeitar “une dialectique de la nature qui réduirait l’homme, comme toute chose, à un simple produit des lois physiques” (“Sartre par Sartre”, p. 105). A este respeito cf. *Marxisme et existencialisme – controverse sur la dialectique*, Paris, Plon.

os meios⁶, sendo ambas, cada qual a seu modo, deterministas. Em *Vérité et existence*, o problema central da oposição maniqueísta entre aquelas tendências (no entanto, tão próximas no que se refere a manter o homem o mais longe possível de sua situação inquietante em relação ao mundo) é o desta relação que será permanentemente, direta ou indiretamente, visada. Ela se encontra no cerne de uma visão reducionista da temporalidade, em que o futuro (vista como o fim) aparece como um objeto congelado, determinado, em que o presente (visto como meio) é supervalorizado enquanto instante e o passado surge mais como traço de caráter indelével do que momento superado.

O segundo aspecto destes extremos⁷ negados por Sartre é a passividade. No caso do realismo ingênuo, ela se apresenta como relação extrínseca estabelecida entre sujeito e objeto. Como nos informa Cristina Diniz Mendonça, em sua tese *O mito da resistência*, o “*réalisme naïf* criticado em *Être et Néant* é aquele que, nas palavras do Próprio Sartre, ‘se définit comme une doctrine qui fait du sujet et de l’objet deux substances indépendentes’ – o que pressupõe ‘des rapports externes unissant (...) le sujet à l’objet (*EN*, p. 649)’.”⁸ No caso do idealismo (encarnado na figura do acadêmico francês Brunschvicg), trata-se de negar principalmente o seu caráter assimilatório: “relembremos os termos da primeira elaboração sartriana de ‘resistência’, em *La transcendance de l’Ego*: ‘si le idéalisme c’est la philosophie sans mal de Brunschvicg, si c’est une philosophie où l’effort d’assimilation spirituelle ne rencontre jamais de résistances extérieures, où la souffrance, la faim, la guerre se diluent dans un lent processus d’unification des idées (...)’.”⁹ Mendonça opõe a estas duas maneiras de compreender a passividade uma filosofia da ação e da resistência.

O terceiro aspecto que assume a crítica destes extremos é significativo no sentido de travar luta aberta contra o primado do conhecimento e da epistemologia. Lemos em *O mito da resistência* que “o primado da negação em *Être et Néant*, isto é, a negação como ponto de partida da investigação filosófica, pressupõe a desmontagem (possível, por sua vez, com a ‘modernidade’ filosófica) do ‘primado do conhecimento’, próprio da teoria epistemológica tradicional – por isso as primeiras páginas de *EN* dedicam-se

⁶ SARTRE. *VE*, p. 127.

⁷ Por um lado, sempre o idealismo, por outro, o que ora aparece como “realismo naïf”, ora como “materialismo grosseiro”. Apesar de serem conceitos distintos, não faremos aqui o aprofundamento desta diferenciação, considerando em nosso trabalho principalmente o caráter extrínseco do que Sartre denominou “realismo ingênuo”.

⁸ MENDONÇA. *O mito da resistência*, nota 20, p. 106.

⁹ MENDONÇA. *O mito da resistência*, p. 80.

justamente a desfazer ‘l’illusion du primat de la connaissance’.”¹⁰ Leremos em *O ser e o nada*, algo que poderia estender-se a *Verité et existence*: que a ação (como negação e resistência em seu primeiro gesto) prevalece sobre o campo do conhecimento, e que assim, ao absoluto de conhecimento, Sartre contrapõe, como premissa ontológica e metodológica de sua filosofia, o absoluto da existência. Caberia, como consequência, encontrar um método adequado a esta filosofia.

Neste ponto, a filosofia sartriana é vislumbrada como resistência à filosofia cerceada pela academia e a um determinado modo de compreender esta matéria como pensamento *extrínseco* aos problemas do homem (inclusive aos cotidianos, às escolhas (*choix*) éticas que devem ser tomadas a cada fôlego renovado). A filosofia de sobrevivência, como definida por Sartre, teria como método a abstração e a análise, em detrimento de uma intuição primordial, e não se afasta do poder de determinada classe, a burguesia. Nas palavras do colega de Sartre, que na época da École Normale Supérieure assumira uma atitude mais radical do que a dele, Paul Nizan: “É impossível para esses pensadores burgueses chegar ao fundo do problema do homem comum. Só conseguem lidar com ele da maneira mais superficial. Seu conhecimento dele é tristemente inadequado, porque só conseguem a respeito dele informações de segunda mão. Não sentem seu peso esmagador, nem a sensação de desespero, nem a terrível ansiedade que ele engendra. Não fazem nenhuma tentativa de examiná-lo em profundidade. Simplesmente se acomodam, passivamente, ao fato de que o problema existe – em algum lugar, bem distante.”¹¹

Opor resistência a este meio, aos pensadores da burguesia e a determinado *modus operandi* da cultura francesa representava não apenas desmontar o aparato do que Sartre denominou “as filosofias alimentares”, mas também (como as filosofias “digestivas” dominavam não apenas as cadeiras acadêmicas, mas igualmente as opiniões de corredores) atingi-las na ação política, no labor cotidiano, por meio da paciente e incansável crítica e autocrítica das condutas de sua classe e das idéias introjetadas pela cultura e pela educação que ainda montavam guarda, mesmo que involuntariamente.

O que deve ser percebido como central, que advém destes aspectos da polêmica, é que opor resistência significava valer-se de um homem novo: um ser histórico e situado,

¹⁰ MENDONÇA. *O mito da resistência*, p. 29.

¹¹ NIZAN, Paul. *The Watchdogs*, pp. 58-59, 61 - Citado por: GERASSI, J. *Jean-Paul Sartre – consciência odiada de seu século*, p. 94.

que deveria mais do que nunca assumir a responsabilidade pelas suas idéias e atos, nunca permitindo a justificação de suas condutas pela existência extrínseca de um Deus transcendente ou de um seu similar (seja a idéia reguladora, ou o assalto súbito de um “inconsciente”). Assim, este ser se arriscava duplamente: por um lado porque a história se fazia e não estava feita, este homem não conhecia a resposta sobre a correção ou incorreção ética de sua conduta; por outro lado, onde encontrar¹² uma chave para a formulação de um conceito de conhecimento situado, referido sempre a um homem comum, mas que fosse rigoroso e de modo algum seria fácil de ser conquistado?

Deste modo, o problema do conhecimento não se reduz ao homem não se *adequar* ao seu conceito, mas sim a ele não *interessar* à realidade humana comprometida com a verdade. Em outras palavras, a classe (burguesia) justifica determinada teoria do conhecimento, que lhe *pertence*. O que fazer quando é preciso romper com a sua classe, porque a ideologia dela está assentada em princípios que justificam a exploração, a alienação, a morte? Para quem ou o que se realiza a filosofia – para acadêmicos, para a continuidade do poder, para a liberdade? Se nosso destinatário passa a ser um novo ideal de homem – o concreto (mas não um homem ideal), toda a teoria do conhecimento deve ser revista, porque trata-se de realizar um pensamento “fora, no mundo, entre os outros. Não é em sabe-se lá qual retraimento que nos descobriremos: é na estrada, na cidade, no meio da multidão, coisa entre as coisas, homem entre os homens.”¹³

Deste modo Sartre encerrava o texto “Uma idéia fundamental da filosofia de Husserl: a intencionalidade”, de 1939. Pelo seu ano de publicação, podemos pensar

¹² SARTRE. “Sur moi-même”, *Situations IX*, p. 76: “Une pensée dialectique c’est d’abord, dans un même mouvement, l’examen d’une réalité en tant qu’elle fait partie d’un tout, en tant qu’elle nie ce tout, en tant que ce tout la comprend, la conditionne et la nie; en tant que, par conséquent, elle est à la fois positive et négative par rapport au tout, en tant que son mouvement doit être un mouvement destructeur et conservateur par rapport au tout; en tant qu’elle a des rapports avec chacune des parties de l’ensemble du tout, dont chacune est à la fois une négation du tout et comprend le tout en elle-même; en tant que l’ensemble de ces parties, ou la somme de ces parties, à un moment donné, nie – en tant que chacune contient le tout – la partie que nous considérons, en tant que cette partie les nie, en tant que la somme des parties, redevenant l’ensemble, devient l’ensemble des parties liées, c’est-à-dire le tout moins celle-ci, combattant contre celle-ci, en tant enfin que l’ensemble de tout cela donne, considéré chaque fois en positif et en négatif, un mouvement qui va vers une restructuration du tout. Comment peut-on imaginer que l’ensemble de ces faits, à propos de n’importe quel moment de l’Histoire qu’on expose, ou moment du moment de l’Histoire, comment peut-on supposer que cela puisse s’exprimer autrement que par des phrases de quinze ou vingt lignes? Et comment Lévi-Strauss peut-il dire: ‘La pensée est analytique, donc pourquoi prendre une forme dialectique?’, puisque la dialectique n’est pas le contraire de l’analyse; la dialectique est le contrôle de l’analyse au nom d’une totalité.”

¹³ SARTRE. “Uma idéia fundamental da filosofia de Husserl: a intencionalidade”, in *Situações I*, p. 57.

neste ensaio como uma espécie de antecipação da primeira virada do pensamento sartriano, seu primeiro movimento de aproximação explícita da realidade concreta, principalmente no que diz respeito à radicalização da ação na história e da filosofia da história (que emana dos conceitos de engajamento e resistência). Nas palavras de Sartre, os anos da Segunda Guerra representaram o momento de uma aprendizagem prática – “j’ai si radicalement changé de point de vue après la Seconde Guerre mondiale. Je pourrais dire, d’une formule simple, que la vie m’a appris ‘la force des choses’”¹⁴. Se Nizan havia realizado o seu acerto de contas em 1932, em 1939 era Sartre que dava nome aos bois. No texto sobre Husserl, ele visava principalmente a contraposição entre o pai da fenomenologia e os arautos da “filosofia digestiva”: Brunschvicg, Lalande e Meyerson, o empiriocriticismo, o neokantismo e todos os “psicologismos”, ou seja, os representantes do Espírito-aranha, que “atraía as coisas para sua teia, cobria-as com sua baba branca e lentamente as deglutia, reduzindo-as à sua própria substância”¹⁵.

Denunciava agora com certo humor (que se opõe à seriedade árida daqueles acadêmicos) a ilusão comum ao idealismo e ao realismo, que consistiria na assimilação, unificação e identificação do real, das coisas e dos outros espíritos pela consciência. Em outras palavras, denunciava a dissolução das coisas na consciência, e conseqüentemente a anulação da *diferença*, pois aquelas coisas deglutidas transformavam-se então em conteúdos de consciência e, neste sentido, o conhecimento se confundiria com a posse, idéia tão cara à ideologia burguesa. Contra esta concepção devoradora do real, Husserl oporia radicalmente, como naturezas distintas, dois conceitos que não se reduziriam um ao outro: de um lado, a consciência, de outro, as coisas. Esta separação radical, a encontramos explorada em texto de Sartre de 1936 (ele havia descoberto Husserl em 1932), *A imaginação*. No início deste texto, nosso autor distingue dois tipos de existências: a da coisa (inerte) e a da consciência (intencionalidade). Lemos: “esta forma inerte, que está aquém de todas as espontaneidades conscientes, que devemos observar, conhecer pouco a pouco, é o que chamamos uma coisa. Em hipótese alguma minha consciência seria capaz de ser uma coisa, porque seu modo de ser em si é precisamente um *ser para si*. Existir, para ela, é ter consciência de sua existência. Ela

¹⁴ SARTRE. “Sartre par Sartre”, in *Situation IX*, p. 99.

¹⁵ SARTRE. “Uma idéia fundamental...”, p. 55.

aparece como uma pura espontaneidade em face do mundo das coisas que é pura inércia.”¹⁶

Sartre trata de sublinhar no texto sobre Husserl que esta distinção (que acabaria de vez com a ilusão idealista) tampouco poderia fundamentar o realismo bergsoniano, pois “a consciência e o mundo são dados de uma só vez: por essência exterior à consciência, o mundo é, por essência, relativo a ela”¹⁷. Há relação entre consciência e mundo, porém, esta consiste em um *estar diante* do outro, isto é, constitui-se como relação de transcendência e coexistência e não poderia sustentar a concepção de imanência do modo como afirmada por Bergson. É justamente contra estas duas tendências do pensamento que Husserl propõe: “conhecer é ‘explodir em direção a’, desvencilhar-se da úmida intimidade gástrica para fugir, ao longe, para além de si, em direção ao que não é si mesmo, para perto da árvore e no entanto fora dela, pois ela me escapa e me rechaça e não posso me perder nela assim como ela não pode se diluir em mim: fora dela, fora de mim.”¹⁸ Isto faz aparecer um conceito central originado do despojamento dos conteúdos encarquilhados da consciência, pois a consciência livre de conteúdos é descrita como *translúcida*. Husserl, na leitura de Sartre, trataria assim de libertar a filosofia da ilusão da imanência, referida principalmente ao conceito de interioridade (tão caro a Bergson e Proust)¹⁹. Por fim, a consciência é *nada*.

Há um verbo que Sartre emprega aqui (e que salta aos nossos olhos como uma pedra no sapato para aquele que desliza na leitura do texto com exagerado otimismo): o verbo rechaçar (“as coisas me rechaçam”). Isto sugere desde então que a fuga incessante de si para o mundo não é tarefa fácil, ela se contrapõe ao aconchego dos conceitos digeridos, expõe este homem livre dos conteúdos da consciência a determinado *coeficiente de adversidade que doravante não poderá ser ignorado*. A relação da consciência com o mundo constitui-se como o perpétuo ir às coisas (daí o famoso bordão da intencionalidade: “toda consciência é consciência *de* alguma coisa”). Mas então conhecimento, afetividade e as demais relações com o mundo não significarão mais

¹⁶ SARTRE. *A Imaginação*, p. 5.

¹⁷ SARTRE. “Uma idéia fundamental...”, p. 56.

¹⁸ SARTRE. “Uma idéia fundamental...”, p. 56.

¹⁹ A recusa de substancializar a consciência será desenvolvida nas primeiras obras de Sartre (*A transcendência do ego*, *A imaginação*), em que mesmo o Ego será exteriorizado, e se constrói junto com as coisas.

recolhimento. Passamos a viver numa total ausência de “querência”²⁰ – inaugura-se uma filosofia da exterioridade, o que significa dizer: ser é estar-no-mundo, como moto contínuo.

A partir destas observações, Sartre pode fundamentar todas as relações de conhecimento na premissa “o homem vive na verdade como o peixe na água”. Não há relação extrínseca²¹ entre o ser que conhece e o que é conhecido (pois o ser que conhece tem sua identidade forjada a partir do que conhece, do “fora”). Entretanto, isto não quer dizer que esta relação seja confortável. A mesma imagem é reapresentada por Sartre neste trecho de *Vérité et existence*: “ce qui fait croire que la vérité s’identifie à l’Être, c’est qu’en effet tout ce qui est pour la réalité-humaine est sous la forme de vérité (ces arbres, ces tables, ces fenêtres, ces livres qui m’entourent sont vérités) parce que tout ce qui est pour l’homme déjà surgi est sous la forme du “il y a”. *Le monde est vrai*. Je vis dans le vrai et le faux. Les êtres qui se manifestent à moi se donnent pour vrais, se révèlent parfois ensuite comme faux. Le Pour-soi vit dans la vérité comme le poisson dans l’eau”²².

Mas se no texto sobre Husserl Sartre iniciou a reflexão pela questão do conhecimento, isto ocorre porque naquele momento o que ele visava especificamente com maior violência era a filosofia acadêmica francesa que, nas palavras dele, quase só conhecia a epistemologia. No entanto, as relações que minha consciência mantém com o real não se limitam ao campo do conhecimento, o que sobressai do texto acima transcrito. Esta observação assume uma importância central para nosso trabalho, pois Sartre, com este movimento, tenta ressignificar, como diz no texto sobre Husserl, “essas famosas reações ‘subjetivas’ – ódio, amor, temor, simpatia – que boiavam na malcheirosa salmoura do Espírito”, observando que estas “de repente se desvencilham dele” e se reconfiguram não como empecilhos ao conhecimento certo ou afetos que se opõem ao conhecimento racional, mas como “maneiras de descobrir o mundo. São as coisas que subitamente se desvendam para nós como odiáveis, simpáticas, horríveis,

²⁰ Sartre em seu *Diário de uma guerra estranha* diz a respeito do homem tornado soldado: “Em parte alguma, existe para ele ‘querência’, um lugar predileto em que ele possa isolar-se, nem que seja por um instante” (*DGE*, p. 28). Neste sentido a palavra deve ser aqui interpretada.

²¹ Não podemos, no entanto, confundir: há dois “transcendentes” um para o outro, mas a relação entre estas transcendências não é exatamente extrínseca, o que veremos com mais detalhe no andamento do trabalho.

²² SARTRE. *VE*, p. 16.

amáveis”²³. Nesta passagem surge de maneira sutil o conceito de desvendamento. Ele permitirá, mais do que qualquer outro, a associação da filosofia sartriana com o mundo “dos artistas e dos profetas” (“assustador, hostil, perigoso, com portos seguros de dádiva e de amor”²⁴), com o mundo da criação, como veremos em momento oportuno.

A descoberta dos filósofos alemães – Hegel, Husserl e Heidegger – permitiu a Sartre reconfigurar a tradição francesa. No entanto, soma-se a isto a experiência da Segunda Guerra Mundial e da Resistência²⁵. Contrapor-se àquela triste realidade da filosofia significava empreender em conjunto a crítica ao mundo presente, mundo da catástrofe, do horror e da mudez, pois se desejava, nas palavras de Bento Prado Jr., “recuperar o poder de verdade da literatura” e “devolver à filosofia uma linguagem viva que ela perdeu na produção / reprodução intramuros nas instituições escolásticas”²⁶.

Assim, entender a resistência sartriana ao conhecimento digestivo é compreender o conhecimento como negação do sistemático, do estático, do a-histórico, mas também visá-lo como desvendamento de um novo homem – o concreto²⁷. A partir de agora, os conceitos aparecerão, sob a perspectiva da construção, com sua carga trocada, ou, pelo menos, impregnados de movimentos contraditórios e escorregadios. A viscosidade conferida a eles admite uma relação mais sincera com a temporalidade, sua porosidade uma tal permeabilidade com a realidade humana que a aridez do Sistema jamais permitiria, porque, como lemos em *Vérité et existence*, o Sistema aparecia como uma verdade morta e consistia, apesar disso (ou justamente por isso?), para aqueles filósofos burgueses, o mundo real, em sua verdade e totalidade. É contra um Ser que sobrevoa o mundo e que faz dele Sistema que Sartre propõe o homem da rua, entre os homens e mergulhado na verdade, embora isto represente, no plano ético, o confronto com a vontade de certeza e com o desejo de imobilidade do homem, pois se “l’homme s’est longtemps articulé à l’Éternel, il a préféré les vérités mortes aux vérités vivantes et il a fait une théorie de la Vérité qui est une théorie de la mort” – configurando-se a partir de agora a tarefa de resistir à própria resistência que o homem concreto opõe à verdade.

²³ SARTRE, “Uma idéia fundamental...”, p. 57.

²⁴ SARTRE, “Uma idéia fundamental...”, p. 57.

²⁵ Cf. MENDONÇA, Cristina Diniz. *O mito da resistência*.

²⁶ PRADO JR. “Sartre e o destino histórico do ensaio”, p. 9.

²⁷ Esta “filosofia concreta” vai dar no materialismo subjetivo (como nota MENDONÇA, em *O mito da resistência*, p. 20).

A TEMPORALIZAÇÃO DOS CONCEITOS

Veremos que o conceito de verdade, como formulado em *Vérité et existence*, não é concebido de maneira extrínseca ao movimento do saber, o que levaria a adotar, como nas “filosofias digestivas”, este conceito como cristalização “dada de uma vez”, em um instante de revelação, ou mesmo como o coroamento maior do conhecimento, ambição máxima do olhar que adota o ponto-de-vista análogo ao de Deus. Para Sartre, a verdade é um processo, denominado desvendamento, que exige a ressignificação de todos os conceitos antes congelados (como comumente passaram a ser adotados por aquelas tradições). Neste sentido, todo o processo do conhecimento será apresentado como um movimento, apenas adquirindo sentido se o pensarmos enquanto temporalização e totalização.

É a temporalização dos conceitos que permite que estes operem seus movimentos e ocupem seus lugares, inclusive (e talvez principalmente) contraditórios. Dito de outro modo, ela abarca aparentes “absurdos” e aporias, como o significado do Ser do Não-ser e, inversamente, do Não-ser do Ser, ou o caráter de necessidade do erro para o surgimento da verdade. Estas intrincadas relações, Sartre as considera em *Vérité et existence* como o processo mesmo do conhecimento do real, denominado processo de verificação, o que quer dizer que a realidade nunca é *dada*. A temporalização, sob este aspecto, indica que o processo de desvendamento, longe de ser “natural”, fácil, desenvolvimento de um ser já dado e completo, é, ao contrário, difícil e “desviante”, que escapa aos atalhos da divindade, porque é temporalização que se dá por intermédio de um ser que vive no meio da verdade.

Portanto, é através de um ser finito, existente, assaltado tanto por questões como por afetos, que todos os conceitos se agrupam de modo a definir um todo operatório. Porém, este todo só faz sentido se temporalizado, uma vez que a verdade mesma daquele ser é igualmente um processo – processo originário de todos os outros: o da existência do Para-si. Há, entretanto, uma segunda complicação, pois tentar elucidar a temporalização dos conceitos não significa esgotar a abordagem da tríade congelada passado-presente-futuro, mas esboçar uma rede de relações que permitirá,

posteriormente, a concatenação de temas aparentemente díspares como criação e conhecimento, imaginação e realidade, presença e ausência, resistência e utopia. Para iniciar a compreensão desta rede de relações, é preciso elaborar minimamente a noção de projeto, o que só faz sentido se abordarmos sucintamente alguns pontos referentes ao Para-si.

Como a verdade aparece como relação do Para-si com o Ser (como lemos em *Vérité et existence*) e como o projeto só pode ser início do desvendamento para o ser que tem na temporalização seu modo de ser, é necessário esclarecer que ser é este que inaugura o campo do humano em meio ao inumano e à existência bruta do Em-si e que fratura esse solo árido quando projeta nele a sua questão.

O Para-si, em primeiro lugar, é o ser esvaziado de identidade, não há nele uma natureza originária. Sartre trata de retirar deste conceito, que irrompe como relação no mundo (como indica o *para*), qualquer possibilidade de substancialização. Ele é, portanto, pura *intencionalidade*, o ser cujo ser é relação com o Ser, consciência *de* alguma coisa. Como tal, surge como movimento para fora de si, o que implica, por um lado, a procura de sua identidade – é o ser comandado pelo futuro, em sua estrutura interna – e, por outro, ruptura consigo, porquanto aparece de imediato como ausência, falta, nada e, finalmente, fuga. No entanto, é ausência que se constitui, ao se temporalizar, em ação, nada que se transfigura em ser, falta que se lança em direção à identidade. Seu princípio e necessidade é, portanto, a liberdade e a negação do Ser (que aparece como resistência ao seu movimento), pois é consciência translúcida que se opõe à opacidade do Em-si. Mas o contato inicial com o Ser, se ainda não é revelador de *alguma maneira de ser* (porque só o será a partir de determinado projeto lançado), já o é do Ser, porque o Para-si nasce na relação, e é na relação com o Para-si que o Ser se ilumina. Por isso, se a temporalização não é um comportamento, é, no entanto, o fundamento de todos os comportamentos não como suporte, mas como o desenrolar da relação entre o Ser e o Para-si.

Deste modo, o Para-si constitui-se como pura relação e movimento que escapa de si em direção a si mesmo. Este movimento de superação e contradição revela um novo significado das relações temporais da perspectiva do Para-si, como indica Franklin Leopoldo e Silva nesta passagem do ensaio “Temporalidade e romance”: “o para-si é

modo de frustração de ser. O passado é facticidade ultrapassada, transcendência para trás até a obscuridade de mim mesmo; o futuro é a falta, ou o ser captado como falta; o presente é o processo de escape de si. O para-si é sempre a dispersão de seu ser, mas essa é também a sua unidade. A temporalidade é força dissolvente e ato unificador. Essa identidade contraditória entre dispersão e coesão chama-se *diáspora*.²⁸ E é como diáspora que o Para-si vive na verdade, não de maneira confortável como o peixe na água, mas mantendo com ela uma relação que, por um lado, é de imanência (que o próprio ser transcendente do Para-si permite), apesar de, por outro lado, o Ser aparecer como terrível, adversidade e opacidade. O Para-si surge, portanto, nesta relação difícil e, embora uma de suas possibilidades seja a de configurar-se como ignorância do Ser, o seu surgimento no mundo como relação o engaja *de imediato* ao menos como testemunha²⁹ do Ser (porque ele não é simplesmente presença frente ao Ser, coexistência, mas traz no bojo da sua existência a relação essencial com o Ser, porque é falta e transcendência que só se preenche com o que há fora, porque é arrancada em direção às coisas, ao que não é si). A verdade surge nesta relação como experiência temporal (sempre em direção ao futuro) e efetuação das possibilidades que antes apareciam como projetos, posto que “le monde, comme corrélatif des possibilités que je suis, apparaît dès mon surgissement, comme l’esquisse énorme de toute mes actions possibles.”³⁰

Por isso, “essa fuga do para-si (ser o que não é) significa no processo temporal que o para-si é o que será, no futuro. Como a *falta* está estruturalmente no âmago do para-si, a presença é ao mesmo tempo uma fuga rumo ao seu ser, ou ao que lhe falta para ser.”³¹ Neste sentido, o Para-si foge em direção ao seu ser, situado *na relação* com o Em-si.

Em linhas gerais e de maneira bastante esquemática, o que Sartre denomina projeto é o movimento lançado pelo Para-si e que ao mesmo tempo o lança em direção ao futuro, justamente para enrolar novamente este novelo desenrolado. Este retorno, esta

²⁸SILVA, Franklin Leopoldo. “Temporalidade e romance”, in *Ética e literatura em Sartre – ensaios introdutórios*, p. 120.

²⁹Um dos sentidos de “testemunhar” é ver, estar presente, presenciar e outro é tornar evidente e demonstrar. Nesta escolha de palavras, além da responsabilidade que o testemunho reserva àquele que o experimentou (pois este deve enunciar aos outros o que viu), surge ao mesmo tempo a metáfora do olhar.

³⁰SARTRE. *Être et Néant*, p. 370.

³¹SILVA, Franklin Leopoldo. “Temporalidade e romance”, p. 116.

volta, é tão importante na operação do projeto quanto a ida. Ou seja, o projeto não se esgota no percurso imaginário que se desenvolve do presente ao futuro, mas sim naquele que se re-envolve do futuro ao presente (antecipação), pois só assim o presente poderá ser interrogado e esclarecido a partir deste que é ainda Não-ser - o futuro projetado. O projeto, assim, do ponto-de-vista da ontologia, opera um “esquema de ausência” que, no entanto, modifica o ser *presente* e sua relação com o Em-si, porquanto é o futuro imaginado que indica as questões que o Para-si lança ao mundo em estado bruto (que ainda aparece como Ser-aí). Assim, é a indicação de algo que me é dado como ausência esquemática (operada pelo par projeto-antecipação) e como ausência ontológica – Não-ser (este se desdobrando em “meu futuro” e na própria dimensão temporal do futuro) que esclarece a minha relação com o que se apresenta, com o Ser, e preenche a minha existência presente com o significado desta relação.

A mesma operação ocorre quando desejo estabelecer uma relação de conhecimento. Deste modo, só posso compreender o presente a partir daquilo que projeto, assim como o cientista só encontra respostas a partir daquilo que questiona ao projetar a hipótese – esta antecipação imaginária da resposta que se verificará ou não. Da mesma maneira (embora o conhecimento seja para Sartre também ação) é o mesmo “esquema” operando em todas as outras ações, das mais banais à ação moral. Assim, projetar a minha ação esclarece o meu ser presente. O futuro ainda não é, nem o ser que projeto nele. No entanto, este futuro de certa forma está presente, como ausência e anúncio, na ação ainda não realizada, mas imaginada. O presente, sob esta perspectiva, aparece como o Não-ser do fim projetado e, como falta, anuncia uma modificação no que sou agora e esclarece a minha ação presente.

Enquanto vivo e desenvolvo minhas ações diárias, estou mergulhado na minha existência, vivendo um processo, desenvolvendo ações cuja conclusão final não está previamente determinada. Se sinto sede, por exemplo, a saciedade não aparece ainda como o fim concreto do movimento que se iniciou com a sede, podendo surgir obstáculos que desviem ou alterem as ações intermediárias. Por isso, apenas o fim do processo, neste caso a sede saciada, poderia transformar *retroativamente* o significado da existência da ação de beber água em destino, se nos voltássemos para analisar os fatos já vividos. Como nossa existência não está de antemão determinada, o fim das nossas ações pode e vai ser projetado de uma forma ou de outra, mas como possibilidades, pois não há como ter a certeza da sua realização. Temos apenas a certeza

do que já se realizou e se encontra encerrado no passado. Ou seja, do que se empedrou como fato. Como escreve Franklin Leopoldo e Silva, “se diz que ‘temos um passado’, isto é, o trazemos em nós, não como uma coisa que possuímos, mas como uma relação interna com um presente sedimentado no processo pelo qual o para-si vai se cristalizando em em-si no processo temporal. Por isso, Malraux dizia que a morte transforma a vida em destino.”³² No entanto, se do ponto-de-vista da morte³³ ao olharmos para trás (se pudéssemos) veríamos um destino, se este mesmo ponto-de-vista é transformado em projeto presente, há uma modificação tanto na “carga ontológica” do ser que o projeta quanto no julgamento de sua conduta moral. Pois este pode ser considerado um ser que deseja ser um ser menor, o que se apresenta com um dos aspectos da má-fé. Por ora, digamos que a interpretação concreta da vida como destino é uma imagem congelada do Projeto, o que fixa as ações como se pudessem ser determinadas. Esta conduta, no entanto, só pode ser vivida por aquele que de antemão colocou como projeto, que surge do fundo de suas ações, a ignorância (da verdade da existência). Lemos em *Verité et existence*: “Cette relation d’intériorité dans l’extériorité et sans réciproque ou, si l’on préfère, cette image renversée et figée du Projet, c’est ce qu’on nomme le Destin. L’ignorance est appel au Destin. (...) L’ignorant vit sa mort et, en refusant sa liberté, la projette sur le monde qui la lui renvoi sous forme de destin (Fatalité). Le monde de l’ignorance est celui de la Fatalité.”³⁴

Assim, a interpretação da vida como destino só se apresenta como possibilidade justificada se for considerado o ponto-de-vista do ser cujo fim foi alcançado, o que nos faz lembrar do personagem de *A Náusea*, Antoine Roquentin, quando, em uma determinada noite, decide procurar viver uma aventura, mas esbarra na impossibilidade de vivê-la enquanto processo temporal presente. Isto ocorre porque a aventura só pode ser qualificada como tal quando tornada vivência encerrada no passado, ou seja, quando

³² SILVA, Franklin Leopoldo. “Temporalidade e romance”, p. 115.

³³ A morte tem caráter independente do projeto, como lemos em *Être et Néant*, p. 604-6 (como indicado por MENDONÇA, em *O mito da resistência*, pp. 85-6): “La mort est un fait contingent qui ressorti à la facticité (...). La mort n’est aucunement structure ontologique de mon être (...). Qu’est-elle donc? Rien d’autre qu’un certain aspect de la facticité et de l’être pour autrui, c’est-à-dire rien d’autre que du donné. (...) Ainsi, la mort n’est pas ma possibilité (...); elle est situation-limite, comme envers choisi et fuyant de mon choix. Elle n’est pas mon possible, au sens où elle serait ma fin propre qui m’annoncerai mon être(...). J’échappe moi-même à la mort dans mon projet même. Etant ce qui est toujours au delà de ma subjectivité ne s’affirme pas contre elle, mais indépendamment d’elle (...) Nous ne saurions donc ni penser la mort, ni l’attendre, ni nous armer contre elle; mais aussi nos projets sont-ils, en tant que projets – non par suite de notre aveuglement, comme dit le chrétien, mais par principe – indépendants d’elle”.

³⁴SARTRE. *VE*, p. 77.

determinado conjunto de fatos adquiriu o significado de aventura para aquele que já os viveu, porquanto para o sujeito que os vivia no momento atual apareciam como movimentos deslocados, sem um sentido maior e unificador (pensado como sentido último que organizaria o passado)³⁵.

Quando penso nos atos passados, o fim passa a iluminar e dar sentido aos meios, que aparecem então, quando analisados retroativamente, como indicação (índice) do fim. Porém, o paradoxo encontra-se no fato de que durante o processo o fim não está dado e, deste modo, passeio às cegas, imerso na contingência, pois nenhum ato é visado como necessário até que se realize efetivamente e adquira um sentido a partir do fim. Esta análise sobre o projeto e a antecipação nos conduz a uma noção central para o nosso trabalho: pois o projeto *empresta* de certa forma um “ar de necessidade” aos atos, um certo ser ao não-ser que, no entanto, não pode ser confundido com a substituição do projeto pelo ponto-de-vista da morte. O projeto é escolha, mas se efetivamente responsabilizo-me por ele e me empenho na sua realização, minhas ações adquirem certo *ar de necessidade* em relação a ele (embora não sejam ainda fatos). Este jogo possui certa carga positiva, pois o futuro projetado, quando o vivo no presente como antecipação, “dá densidade ao presente em si mesmo fugaz e efêmero”³⁶, pois se refere a um ser que está sempre um passo adiante, porque é fuga de si, intencionalidade e ruptura constitutiva com o seu próprio presente. Fica, no entanto, mais uma questão: embora veremos adiante que tudo que surge por meio do Para-si aparece como dupla possibilidade e assim o ser de empréstimo (promovido pela antecipação) pode ser conduzido por uma conduta que o reduziria a um truque da má-fé, por outro lado, este pode ser um esquema operatório do desvendamento. Neste sentido, o ser de empréstimo pode também aparecer como esquema ontológico do Para-si.

O projeto é assim constitutivo do Para-si, mas também é “insuficiência contida no fato de já ser o que terei de ser, podendo não sê-lo” o que “é denominada por Sartre como *a liberdade enquanto limite de si mesmo*.”³⁷ Há um caráter contingente da

³⁵ Fica, entretanto, uma questão: o grau de acaso da aventura poderia qualificá-la, como quer Roquentin, como a forma menos elaborada da antecipação do futuro, uma forma, digamos, que reduziria a sombra de responsabilidade que o projeto joga no presente? Acreditamos que não, porque o sentido da aventura surge depois de tudo organizado como vivido, está à deriva de qualquer antecipação, além de qualquer projeto. Roquentin se equivocou, porque só se busca algo que já se espera, e a aventura é justamente o desvio em direção ao inesperado, à contingência e ao acaso.

³⁶ SILVA, Franklin Leopoldo. “Temporalidade e romance”, p. 117.

³⁷ SILVA, Franklin Leopoldo. “Temporalidade e romance”, p. 117.

existência, pois existe sempre a possibilidade de alguma fatalidade ou eventualidade desviar-me do sentido do projeto (seja extraordinária ou cotidiana: doença, cataclisma, preguiça, morte...). Mas há também a possibilidade de alguma mudança ocorrer no que se refere à escolha mesma do projeto, à minha liberdade original³⁸. No entanto, é preciso considerar o fim “imaginado” da ação (vamos usar como exemplo o escritor que deseja escrever um livro e diz a si mesmo; “eu vou escrever um livro”). Embora o fim apareça como não necessário (“apenas saberei se o escreverei de fato depois de efetivamente tê-lo escrito”) ele esclarece *necessariamente* a ação presente, e confere-lhe um sentido conforme a escolha (“sento-me à escrivantina e começo a escrevê-lo”: uma possibilidade escolhida). Alcançado o fim concreto, o livro finalizado, este determina o sentido preciso dos meios e das ações, que aparecem, apenas sob esta perspectiva, como mediações – “quando estive no parque, vi uma criança que deixou cair sua boneca, imagem recolhida que inspirou o episódio central do capítulo III. Não o sabia antes de ir ao parque, presenciar a cena, voltar para casa e escrever”. Assim, retrospectivamente, a cena no parque aparece como causa (não necessária quando a vivo, mas necessária quando rememoro a gênese do livro) da escrita do capítulo III. O fim imaginário, projetado, por outro lado, não determina a escolha da ação, mas esclarece o sentido da minha ação presente, como frustração do projeto ou tentativa de escolha dos meios que talvez façam com que me aproxime do fim desejado – “hoje farei uma pesquisa na biblioteca, pois devo recolher dados para serem usados no capítulo II do meu livro, que se refere à vida no circo”.

Assim, podemos dizer que o Não-ser (projeção do eu futuro – “o escritor”) esclarece o Ser (o “eu” de hoje). Mas o não-ser não aparece apenas em relação ao futuro, mas também ao presente, e não apenas em seu sentido ontológico, mas também para o conhecimento - “autrement dit, le Non-Être intervient directement comme structure de la vérité ou éclaircissement de l’Être”³⁹ e assim “la structure de la vérité est nécessairement que ce qui *est* est éclairé par ce qui n’est pas. Le mouvement véridifiant va de l’avenir qui n’est pas au présent qui est.”⁴⁰ Sartre pode dizer, no sentido do conhecimento presente, que o Em-si é esclarecido por uma *antecipação*. Esta, porém, é livre, porque definida por um determinado projeto. Deste modo, o fundamento da antecipação é a liberdade e algo que se configura como pura presença é esclarecido por

³⁸ Assim, há sempre um caráter de risco ao se colocar para si a responsabilidade do projeto.

³⁹ SARTRE. *VE*, p. 47.

⁴⁰ SARTRE. *VE*, p. 44.

um esquema fundamentado na ausência. Também o conhecimento é iluminado a partir da consideração de um não-ser: “ainsi, de toute évidence, le fondement de toute révélation d’être est la liberté, c’est-à-dire le mode d’être d’un être qui est à soi-même son propre projet.”⁴¹

É a compreensão do processo de temporalização que permitirá lançar as bases da crítica tanto ao realismo filosófico, como ao literário (realismo tomado como a relação extrínseca com a verdade). Quando penso na existência, penso em um processo se desenvolvendo, o do para-si. Este processo será abordado pelo romance crítico, com toda a sua carga de escape. Dizer que tentaremos compreender um processo de totalização, em meio a ele, é dizer que teremos de viver seu conteúdo de adversidade, sua inapreensibilidade, justamente porque, como apontamos acima, não há como ser testemunha da totalização da temporalização, nem há como ser testemunha da própria morte, nem como testemunhar o fim da História (como entidade extrínseca a ela) ou o fim absoluto do conhecimento. Isto ocorre porque dizer que algo se totalizou é enterrar a totalização. No entanto, do mesmo modo, “quando dizemos que o para-si se temporaliza, dizemos também que sua totalidade é inapreensível. Logo, o tema da prosa romanesca é essa totalidade inapreensível. O romance faz dessa impossibilidade a própria constituição de sua possibilidade. A *esse* romance, Sartre denomina crítico.”⁴² O romance crítico tem como fundamento a temporalidade não naquele sentido da tríade congelada que fora rompida anteriormente (passado-presente-futuro) e que “daria ao leitor o objeto do romance diretamente”, mas sim a “temporalização pluridimensional, aquela em que a totalização é impossível, mas pela qual se consegue uma revelação indireta que é mais totalizadora do que o realismo unidimensional. Ou seja, o procedimento indireto é mais fiel ao processo que faz do para-si uma totalidade nunca acabada.”⁴³ Este procedimento indireto se fundamenta, acreditamos, na própria estrutura da ação de desvendamento como descrita por Sartre em *Vérité et existence*. Por outro lado, a ação de desvendamento se constitui como resistência política e conduz a uma atitude ética, contrária tanto ao conhecimento digestivo quanto ao velho romance, cuja estabilidade seria necessária à consciência burguesa, para “simular temporalmente

⁴¹ SARTRE. *VE* p. 41.

⁴² SILVA, Franklin Leopoldo. “Temporalidade e romance”, p. 121.

⁴³ SILVA, Franklin Leopoldo. “Temporalidade e romance”, p. 121-22.

a universalidade de que se acredita revestida. A versão romanesca dessa ideologia do universal é a totalização narrativa. Nesse caso, convergem a ilusão realista que simula o tempo e a narrativa do tempo da simulação: o resultado é a abstração da realidade sob o pretexto de sua mais estrita observação.”

Deste modo, o velho romance (realista ou não) usa o artifício da observação direta para simular a abstração da temporalidade (e da realidade). Contra este artifício, Sartre define uma operação indireta: a ação de desvendamento, conceito central para sua definição do realismo e do romance crítico.

UM CONCEITO: O DESVENDAMENTO

Um conceito central para o nosso trabalho, que proporciona a convergência entre saber, criação e moral, é o de desvendamento. Trata-se da operação-guia que, temporalizada pelo Para-si, é, ao mesmo tempo, processo de temporalização da verdade. Deste modo, opera como uma espécie de maiêutica, parto indireto da verdade, pois para Sartre ela não é um *dado*, mas sim, por um lado, determinado *procedimento* do Para-si em relação ao Em-si e, por outro, *processo* de verificação do real, que consistirá num movimento contínuo de interrogações em direção ao Ser.

Antes de tudo, é importante ressaltar que o desvendamento é uma operação temporalizada. Ou seja, como dissemos anteriormente, não se trata de um *instante de revelação* em que, utilizando a metáfora bíblica, o véu da ignorância rasgar-se-ia de cima a baixo, pela intervenção de uma força superior, vinda de fora, seja ela divina ou similar. Ao contrário, é dentro do Ser que começa a operação e é no Ser que ela se resolve. A partir deste princípio, poderemos desenvolver a análise da relação central deste procedimento, estabelecida entre o Para-si e o Em-si.

Sartre utiliza duas metáforas para dar conta desta relação: a da visão e a da iluminação. Lemos em *Vérité et existence*: “tout libre comportemet, en effet, pose une fin. Mais le libre comportement est dépassement de l’Être par un être situé au milieu de l’Être. La fin est à venir à l’Être. Elle le dépasse et le conserve en elle, elle enveloppe donc une compréhension de l’Être puisque c’est dans l’Être qu’elle doit venir à l’Être. En même temps, à titre de fin, elle groupe les êtres présents dans une unité de signification: ils deviennent des moyens. Et, comme je l’ai expliqué, la synthèse de *tous* les moyens ne se distingue pas de la fin. Cela veut dire que la fin est organisation éclairante des moyens. Ainsi, la structure de la vérité est nécessairement que ce qui *est* est éclairé par ce qui n’est pas. Le mouvement véri-fiant va de l’avenir qui n’est pas au présent qui est. C’est seulement par un être qui n’est pas encore ce qu’il est que la vérité peut venir à l’Être; l’Être n’est vrai que dans et par le dépassement. Mais cela implique nécessairement que la vérité se temporalise, c’est-à-dire qu’elle apparaisse selon les catégories d’avant et d’après. En effet, puisque c’est le projet qui éclaire l’Être, l’Être

est obscur avant le projet et, à mesure que la fin à venir se rapproche du présent, l'Être s'éclaire de plus en plus; la fin se modifie au fur et à mesure qu'elle se réalise, car elle se complique toujours davantage et éclaire des régions d'être de plus en plus détaillées. Ainsi, l'être révélé est corrélatif de la fin projetée: lorsque la fin est tout à fait sommaire et indifférenciée, l'être révélé dans le projet est global et abstrait; à mesure que je travaille à la réalisation, la fin se détaille par l'être et réagit en détaillant l'être. A la fin l'être et la fin réalisée ne font plus qu'un, le dévoilement est achevé."⁴⁴

A metáfora, na obra sartriana, como nos informa Nouvelman em seu livro *Sartre: l'incarnation imaginaire*, atua como símbolo, imagem que corporifica ou encarna um sentido que ultrapassa a determinação pontual do conceito. Deste, o sentido sartriano da metáfora herda o peso e o rigor, mas não a rigidez e a perda da relação intrínseca com o real. É a metáfora, e não o conceito, que permite o *trânsito* ou a *passagem* pelos níveis de realidade (ordem moral, estética, política e ontológica) de uma só totalidade (a existência). Assim, “le symbole possède ainsi une dynamique propre, du fait qu'il excède toujours l'idée qu'il incarne; sa particularité ne se résout pas dans le concept. Il nous faudra aussi redéfinir la métaphore qui, si elle fonctionne bien comme telle dans la tropologie classique, est employée au titre du symbole dans le texte sartrien. Le transport de sens qu'elle génère vise moins à une dispersion par analogie qu'à une extension du sens; elle met en relation différents réalités en saisissant leur être commun.”⁴⁵ A dinâmica da imagem, como diz em seguida o autor, conduz à noção de expressão, que não abordaremos por ora. Mas, a partir destas afirmações, podemos concluir que a visão e a iluminação não funcionam como comparações extrínsecas, mas devem pesar como conceitos imanentes para uma filosofia que nega a sistematização enrijecida do saber.

Compreendamos os termos da relação entrevista na metáfora da visão e da iluminação. Há um desdobramento necessário do Ser. Por um lado, há o Em-si (que nunca será Em-si para si), por outro, o Para-si (sendo que este só se apresenta como Em-si para a consciência de um outro): “ainsi, en face de la nuit ébouissante de l'Être, la conscience, qui est comédie, qui est truqueuse, qui est rafistolage, accommodement à soi, parce qu'elle a à se faire être ce qu'elle est, découvre un type d'être impitoyable, sans compromissions ni accommodements, l'absolue et irrémediable nécessité d'être –

⁴⁴ SARTRE. *VE*, pp. 44-5.

⁴⁵ NOUVELMANN, François. *Sartre: l'incarnation imaginaire*, p. 12.

pour toujours et par-delà tout changement – ce qu'on est.”⁴⁶ Da relação entre o Em-si e o Para-si advém o conhecimento que, como vimos, nunca será dado de imediato e de uma vez, de maneira geral e completa, o que significa, simultaneamente, que o ser conhecido é híbrido, porque é dado em uma relação e não “em si para si mesmo”, e incompleto, porque só o movimento derradeiro e totalizador poderia tomá-lo por completo. Isto ocorre porque há um processo ininterrupto de verificação do Ser pelo Para-si. Para dar conta destas afirmações de *Vérité et existence*, relembremos o que vem a ser o Em-si e o Para-si tomado como consciência.

Em *O ser e o nada* a consciência é definida como “um ser para o qual, em seu próprio ser, está em questão o seu ser enquanto este ser implica outro ser que não si mesmo”⁴⁷. Assim, o Para-si necessita da existência de outro ser para se objetivar, porquanto é sempre consciência *de* alguma coisa. O Para-si se constitui como relação e por isso depende do que está além de si – o Em-si: “dans son surgissement, le Pour-soi, s'il ne fuit pas l'Être, découvre que sans l'Être, lui, Pour-soi, ne saurait être puisqu'il n'est que comme conscience (d') être conscience de l'Être. Mais il n'y a pas réciprocité puisque l'Être apparaît comme *étant-déjà*. Sans doute le Pour-soi confère une dimension d'être à l'Être, à savoir l'être-révélé; mais cette dimension est sur fondement de l'avoir-été-déjà de l'Être. D'ailleurs, nous y reviendrons, ce n'est pas rassurant pour autant puisque le Pour-soi a conscience de confirmer librement dans son être un Être qui est à la fois condition opaque et négation en son coeur de l'être du Pour-soi.”⁴⁸ Em contrapartida, o Em-si necessita do Para-si para se objetivar. Estamos jogando entre dois extremos: o Para-si é translucidez e transcendência, o Em-si, ao contrário, é opacidade, e não se pode dizer sequer que seja imanência, como Sartre explica em *O ser e o nada*, pois o Ser é “inerência a si, sem a menor distância”⁴⁹. Vimos anteriormente que o Para-si é distância de si, ele é fundamentado ontologicamente pela distância que o *para* instaura. O Em-si, ao contrário, é *si*, ou seja, não é sequer relação a si, sequer distância mínima, ele não é nenhuma relação. Deste *não ser relação*, Sartre conclui: “de fato, o ser é opaco a si mesmo exatamente porque está pleno de si. Melhor dito, *o ser é o que é*”⁵⁰. É esta plenitude que constitui, por outro lado, o princípio de identidade do Em-si – sua verdade imanente, e este princípio estabelece que o Ser é conhecível. Mas

⁴⁶ SARTRE. *VE*, p. 89.

⁴⁷ SARTRE. *SN*, p. 35.

⁴⁸ SARTRE. *VE*, p. 87.

⁴⁹ SARTRE. *SN*, p. 38.

⁵⁰ SARTRE. *SN*, p. 38.

lembramos agora que o Para-si vive na verdade (“como o peixe na água”), porque vive no ser pleno de si. Porém, ao contrário do Em-si, a identidade do Para-si se desenrola na relação e assim a verdade do Para-si não é encontrada no princípio, mas ao término de um processo temporal.

O princípio de identidade, quando formulado deste modo, não se esgota no domínio axiomático, mas passa a ser considerado como “princípio contingente do Em-si. Neste sentido, o princípio de identidade, princípio dos juízos analíticos, é também “princípio regional sintético do ser” e “designa a opacidade do ser-Em-si”⁵¹. Este ser escapa à temporalidade, porque “o ser está isolado em seu ser e não mantém relação alguma com o que não é. Os trânsitos, os vir-a-ser, tudo que permite dizer que o ser não é ainda o que será e já é o que não é, tudo é negado por princípio. Porque o ser é ser do devir e, por isso, acha-se para além do devir. É o que é; isso significa que, por si mesmo, sequer poderia não ser o que é; vimos, com efeito, que não implicava nenhuma negação. É plena positividade. Desconhece, pois, a *alteridade*; não se coloca jamais como *outro* a não ser si mesmo; não pode manter relação alguma com o outro. É indefinidamente si mesmo e se esgota em sê-lo. Desse ponto de vista, veremos mais tarde que escapa à temporalidade”⁵². Disto resulta que “o ser é” (princípio de existência), “o ser é em si” (princípio de plenitude e conseqüente isolamento) e “o ser é o que é” (princípio de identidade e opacidade). Mas, justamente como conseqüência destas características, o ser *necessita* do Para-si para o visar, porquanto é a visão do Para-si, seu *olhar*, que traz o ser à luz e esta operação é aqui compreendida por nós como a maiêutica do Ser, pois surge como Verdade, Realidade e, quando visado pelo Para-si (e apenas por meio desta visão e relação), Temporalidade.

Assim, o Em-si a princípio coexiste com o Para-si, aparecendo como evidência ao Para-si e pura presença, ao passo que o Para-si irrompe como pura intencionalidade. Mas este contato original não é mero “estar diante”, o encontro de dois blocos cegos, pois a direção que o Para-si toma vai além da evidência, pois já faz do contato *ação*, enquanto vê o Ser de dentro do Ser. Esta ação se traduz no sentido do conhecimento, a princípio como testemunho do Para-si e interrogação nascida no bojo do Ser, que se desenvolve no sentido de fazer do Ser, para além de mera presença bruta, presença revelada. E, mais do que isto, “ce parallélisme fait de moi le complice de l’Être, je suis

⁵¹ SARTRE. *SN*, p. 39.

⁵² SARTRE. *SN*, p. 39.

compromis par l'Être. A mes anticipations, en outre, qui formellement sont subjectives, l'Être prête, en tant qu'objectives, son être”⁵³.

Neste sentido, Sartre pode dizer em *Vérité et existence* que “l'être, c'est la nuit. Être éclairé, c'est déjà autre chose”⁵⁴. A revelação do Ser (sua iluminação pela visão que o desvenda) se dá aos poucos: primeiro, ele é a noite, opacidade; com o surgimento do Para-si, há coexistência e testemunho, embora o Ser ainda seja presença não qualificada. Em seguida, o Para-si coloca para o Ser sua questão e seu projeto. O esclarecimento do Ser só se realiza pela operação da metáfora do olhar, da visada do Para-si, e assim “conhecer” será definido como a ação contínua de retirada do Ser da noite do Ser. Isto significa que o Ser será esclarecido, mas nunca ao ponto de coincidir com a translucidez do Para-si, porquanto o Ser nunca é consciência de si mesmo (já que o fundamento da relação entre o Para-si e o Em-si é a diferença entre estes extremos). Entretanto, passa a receber, a partir desta relação, uma nova característica - a luminosidade. Assim o conhecimento pode ser definido em *Vérité et existence* como “tirer l'Être de la nuit de l'Être sans pouvoir l'amener à la translucidité du Pour-soi. Connaître, c'est malgré tout conférer une dimension d'être à l'Être: la luminosité. La vérité est donc une certaine dimension qui vient à l'Être par la conscience.”⁵⁵

Podemos então concluir que a verdade passa agora a ser definida para *além do domínio axiomático* - “cette appartenance au monde de la Vérité, ou Réalité, peut encore se définir comme le fait que la vérité est *éprouvée* ou *vécue*. En un sens, toute vérité est *vécue* comme danger, effort, risque (même une vérité “scientifique”) et, réciproquement, tout ce qui est *vécu* (dans la rage, la peur, la honte, l'amour, la fuite, la bonne et la mauvaise volonté) manifeste la Vérité”⁵⁶, e ainda: “la réalité, c'est donc que l'Être qui manifeste la vérité est dans le monde, est du monde et en danger dans le monde”⁵⁷ - afastando-se das filosofias digestivas, pois o Ser foi deslocado do plano meramente axiomático para o contingente. Além disso, a verdade ainda é definida em *Vérité et existence* (cujas bases ontológicas em parte coincidem com as de *O ser e o nada*) como “uma certa dimensão que vem ao Ser pela consciência”, deste modo, sua essência estará relacionada ao plano da existência, significado maior de dizer que sua

⁵³ SARTRE. *VE*, p 61.

⁵⁴ SARTRE. *VE*, p. 19.

⁵⁵ SARTRE. *VE*, p. 19.

⁵⁶ SARTRE. *VE*, p. 27.

⁵⁷ SARTRE. *VE*, p. 27.

essência é o “há” da fórmula “há um ser”. Localizamos ainda mais um deslocamento do sentido da verdade, pois ela é, ao mesmo tempo, este ser na relação que confere uma nova dimensão a ele, ou seja, é o ser na medida da interrogação do Para-si. E agora o Ser, que se aparecesse “sozinho” na realidade não apareceria (pois seria o domínio do inumano e por isso um ser sem história) pela interrogação do Para-si reveste-se de um segundo sentido: o de humano, isto é, temporal. Assim, compreendemos o sentido maior da afirmação sobre o Ser: “Tout d’abord il apparaît comme non déductible, absurde, opaque, de trop, contingent. La réalité-humaine vérifiante, en découvrant l’Être, découvre son délaissement au sein de l’inhumain. Car le monde est à la fois humaine et inhumain. Il est humain au sens où ce qui est surgit dans un monde qui naît par le surgissement de l’homme. Mais cela n’a jamais voulu dire qu’il était *adapté* à l’homme. C’est la liberté qui est perpétuel projet de s’adapter au monde.”

Aquém da interrogação, há o Ser do mundo que se desdobra, por um lado, em plenitude de Ser e, por outro, como “matière infiniment riche et indifférenciée de l’infinité de mes projets possibles”⁵⁸. Assim, o Ser que aparece ao lado do Para-si surge não apenas como opacidade, mas também como possibilidade (pois se houvesse como não haver relação entre eles, apareceria somente como indiferença): “sans doute le Pour-soi confère une dimension d’être à l’Être, à savoir l’être-révéle, mais cette dimension est sur fondement de l’avoir-été-déjà de l’Être”⁵⁹.

No entanto, no momento imediato de contato, que vimos que logo se dá como testemunho (uma vez que o Para-si é pura intencionalidade e ação, o que equivale a dizer que não se define realmente um momento, digamos, de “contemplação” ou passividade), o Ser é visado como adversidade, momento em que aparece como mais velado: “cette connaissance immédiate est au contraire la plus *voilée*. La manière d’être de Être apparaît souvent comme plus manifeste que l’Être lui-même”⁶⁰. Neste sentido, vemos que “dans cette évidence même est donné l’obscurité à soi ou l’impénétrabilité absolue, c’est-à-dire le mystère en plein lumière. L’Être se livre totalement au Pour-soi comme soi, ce qui veut dire que l’éclaircissement, au lieu de dissiper son obscurité, l’éclaire comme obscurité.(...) L’Être est *indigeste*. Du même coup, la conscience prend

⁵⁸ SARTRE. *VE*, p. 45.

⁵⁹ SARTRE. *VE*, p. 87.

⁶⁰ SARTRE. *VE*, p. 37.

conscience qu'elle ne peut ni produire ni supprimer l'Être.(...) La conscience *découvre* l'Être comme étant déjà et peut modifier dans et par l'Être sa manière d'être.”⁶¹ Deste momento resulta a imediata repulsa do Para-si, pois “comme il est l'être qui n'a rien s'il ne *fait* (condamnation à la liberté), le monde lui apparaît d'abord comme ce en quoi rien n'est donné à l'homme, ce dans quoi l'homme n'a aucune place s'il ne se la taille”⁶². Portanto, a consciência imediata é a mais velada, porque o Ser não se dá facilmente ao outro e sua resistência em ser conhecido pode indicar (mas não justificar) a escolha pela ignorância.

Entretanto, o primeiro movimento do Para-si é o da interrogação (que deve ser considerada aqui não apenas sob a forma da interrogação intelectual, mas, principalmente, da “interrogação corpórea”, pois “tout l'Être m'est *présent* dès mon surgissement, et la première rencontre de l'enfant n'est pas la sensation abstraite mais le monde”⁶³), que toca a noção de *projeto*. A partir daí, a mera *coexistência* entre Para-si e Em-si começa a tomar a forma da *relação* e, a partir da noção de testemunho, ganha gradativamente a característica de um *compromisso* à medida em que o esclarecimento e a visão operam (o que se define pelo projeto “véri-fiant”). Assim, “sobre o fundo de uma familiaridade pré-interrogativa com o Ser, espero uma revelação de seu ser ou maneira de ser”⁶⁴, afirmação de *O ser e o nada* em que a conduta interrogativa é definida como conduta primeira (e analisada em seu desdobramento mais intelectual, enquanto é visada pelo exemplo da conduta do investigador). De qualquer forma, ela instaura, no coração do ser, a negatividade, pois “para o investigador existe (...) a possibilidade permanente e objetiva de uma resposta negativa. Com relação a isso, aquele que interroga, pelo fato mesmo de interrogar, fica em estado de não-determinação: *não sabe* se a resposta será afirmativa ou negativa. Assim, a interrogação é uma ponte lançada entre dois não-seres: o não-ser do saber, no homem, e a possibilidade de não-ser, no ser transcendente. Por fim, a pergunta encerra a existência de uma verdade. Pela própria pergunta o investigador afirma esperar resposta objetiva, como se lhe fosse dito: ‘É assim e não de outro modo’. Em suma, a verdade, a título de diferenciação de ser, introduz um terceiro não-ser como determinante da pergunta: o não-ser limitador. Tríplice não-ser que condiciona toda interrogação e, em particular, a

⁶¹ SARTRE. *VE*, p. 87.

⁶² SARTRE. *VE*, pp. 83-5.

⁶³ SARTRE. *VE*, p. 46.

⁶⁴ SARTRE. *SN*, p. 45.

interrogação metafísica – que é *nossa* interrogação”. E Sartre continua: “é ainda o não-ser que vai circunscrever a resposta: aquilo que o ser *será* vai se recortar necessariamente sobre o fundo daquilo que *não é*. Qualquer que seja a resposta, pode ser formulada assim: ‘o ser é *isso*, e, fora disso, *nada*’”⁶⁵. Isto explica parcialmente a afirmação de que o ser *vem ao mundo* pelo Para-si, pela realidade humana e sua ação. Mas esta citação também indica que o Para-si só passará a possuir peso ontológico, no sentido de uma identidade, a partir da resposta e da resistência do ser. Além disso, a ausência, a não-verdade, a ignorância, embora sejam conceitos distintos, surgem nesta relação sobre o fundo da *presença plena* do Ser. Por este caminho, começamos a entrever o significado maior destes termos em cada passo do desvendamento, pois podemos dizer agora que há, simultaneamente à revelação de uma verdade, uma negatividade (que aparece como nada, ausência, não-verificação, falta, ignorância...), como lemos neste trecho de *Vérité et existence*:

“Le Néant intervient à trois moments dans la vérité:

1. Du côté de l’En-soi comme puissance d’effondrement de l’Être qui n’est pas pour-soi, c’est la Nuit de l’Être.

2. Du côté du Pour-soi, comme l’éclairement de l’Être par le Non-Être, ce qui implique que l’Être paraît toujours en suspens au sein de ce qui n’est pas. Caractère *provisoire* de toute vérité, ce qui implique aussi la nécessité de la temporalisation et, par conséquent, que l’éclairement apparaît nécessairement sur fond d’ignorance, puisque chacun de mes projets apparaît sur le fond indifférencié des possibles que je ne possibilise pas.

3. Du côté du rapport du Pour-soi et de l’En-soi. Car un fossé de néant empêche l’En-soi de devenir Pour-soi et le Pour-soi de résorber en lui et de récupérer l’En-soi”⁶⁶.

O projeto lançado pela interrogação inicial é início da verificação da verdade que, veremos, está cercada destas “zonas de negatividade” e opera não em detrimento delas, mas é *tornada possível* por elas. Assim, o objeto interrogado, o Ser, responde (resistindo) às questões postas por determinado projeto “verificante”, que se complica à medida em que se multiplicam, nas palavras de Sartre, as *visões e intuições*. O que constitui a verdade, a positividade da relação entre o Para-si e o Ser é o “ensemble des

⁶⁵ SARTRE. *SN*, p. 45-6.

⁶⁶ SARTRE. *VE*, p. 47.

responses vérifiées de l’objet”, verdade para o Para-si e o Em-si, que surge como iluminação do Em-si em relação ao projeto do Para-si. Por isso esta verdade é possibilitada apenas à luz deste projeto, porque “é evidente que o não-ser surge sempre nos limites de uma espera humana”⁶⁷, assim como o Ser. Portanto, a resposta ou a não resposta do objeto definem a identidade do Para-si, de alguma maneira: “Il va de soi que l’objet répond aux demandes (s’il n’y répond pas, sa non-réponse est une réponse: elle marque l’indétermination provisoire, c’est que l’objet n’est pas dans le champ actuel de notre action mais ne répond qu’aux demandes.”⁶⁸ Assim, este “ensemble des réponses vérifiées de l’objet” constitui “sa vérité: naturellement, sa vérité à la lumière de ce projet.”⁶⁹ Ou seja, se o ser se define a partir da minha visada, ele o faz, conseqüentemente, a partir do que eu coloco como fim – “cependant j’anticipe sur l’En-soi qui m’investi, je le dépasse vers une fin qui est *ma fin*.”⁷⁰

A partir do que vimos até agora, é possível compreender a citação de *Vérité et Existence*: “la révélation de l’En-soi comme événement pur, arrivant à l’En-soi, comme nouvelle dimension virtuelle d’être de l’En-soi, c’est l’absolu-sujet. Ainsi la vérité est un événement absolu dont l’apparition coïncide avec le surgissement de la réalité-humaine et de l’Histoire. La vérité commence comme une histoire de l’Être et elle est une histoire de l’Être, puisqu’elle est dévoilement progressif de l’Être. La vérité disparaît avec l’homme. L’Être retombe alors dans la nuit sans date. Ainsi la vérité est temporalisation de l’Être tel qu’il est en tant que l’absolut-sujet lui confère un dévoilement progressif comme nouvelle dimension d’être”⁷¹. Aqui evidencia-se a relação entre verdade, temporalidade, realidade e história. A verdade é, assim, como definida em *Vérité et existence* e em *Qu’est-ce que la littérature?*, histórica, humana e temporalizada pela ação. Por isso, a ação de desvendamento opera a verificação da verdade, que só faz sentido, como vimos, enquanto processo sempre em curso porquanto nunca totalizado, o que indica que o Em-si “est entouré d’anticipations non encore vérifiées”⁷², recusando “toute vérité qui vient du dehors, qui ne surgisse pas du sein même de la vérification”⁷³, pois isto implicaria desprezar a relação que se temporaliza, tornando-se humana e histórica. É através da consciência que o Ser se

⁶⁷ SARTRE. *SN*, p. 47.

⁶⁸ SARTRE. *VE*, p. 51.

⁶⁹ SARTRE. *VE*, p. 51.

⁷⁰ SARTRE. *VE*, p. 48.

⁷¹ SARTRE. *VE*, p.19-21.

⁷² SARTRE. *VE*, p. 53.

⁷³ SARTRE. *VE*, p. 67.

presentifica. Esta presentificação se constitui em ato, não contemplação. Mais do que isto, ela é função do Para-si (“L’amour de la vérité c’est l’amour de l’Être et l’amour de la fonction de présentification de l’Être”⁷⁴), e, por fim, sua responsabilidade - “et la réalité-humaine libre doit nécessairement assumer ses responsabilités vis-à-vis de la vérité”⁷⁵.

A verdade é definida por Sartre como ação. Em *Qu’est-ce que la littérature?* o desvendamento não surge como uma palavra ou conceito isolado, mas constitui a atitude do escritor engajado. Como a ação do escritor é a prosa, esta atividade particular da escrita é denominada neste ensaio como ação de desvendamento. Assim, esta ação aparece com sendo a espinha dorsal tanto do conceito de conhecimento⁷⁶, quanto do de engajamento. Importante observação, porque Sartre, como vimos, usa as metáforas para dar conta da elasticidade dos conceitos e a visão, desta forma, não deve ser confundida com a passividade da atitude contemplativa, mas opera como um esquema diretor. Esta operação corre em paralelo à questão da antecipação e, neste sentido, o que veremos posteriormente, provocará a irrupção no seio do desvendamento do conceito de criação. Por sua vez, este conceito é central no sentido de preencher o ato da responsabilidade do agente. Segundo Cristina Diniz Mendonça, desde *O ser e o nada* Sartre nunca deixará de abordar “um ativismo que passará a caracterizar o Existencialismo” e esta mesma teoria da ação norteia *Qu’est-ce que la littérature?*. A autora cita uma passagem que indica o sentido moral da ação de desvendamento (e que pressupõe a relação imanente e real entre conhecimento, criação e moral): “le monde réel ne se révèle qu’à l’action, (...) on ne peut s’y sentir qu’en le dépassant pour le changer”⁷⁷. Em seguida, ela recorre a um comentário de Jameson, que relaciona o nada encontrado no bojo do Ser com a lacuna (que vimos ser condição do Para-si): “a origem mesma da ação (como o nada num domínio do ser puro, isto é, dos objetos) foi encontrada na estrutura do ser humano como lacuna, como privação ontológica, que tenta se satisfazer a si mesma, se realizar e,

⁷⁴ SARTRE. *VE*, p. 19.

⁷⁵ SARTRE. *VE*, p. 41.

⁷⁶ No caso do escritor, Sartre denomina a ação de desvendamento de ação secundária. Acreditamos que isto não caracteriza uma hierarquia das ações (em que o conhecimento apareceria como o domínio de máxima importância, como “ação primária” e a criação como uma ação menor e, neste sentido, secundária), mas sim que no campo da literatura a ação se constitui de maneira dupla - como atitude cognitiva e moral - carecendo de dois seres, o escritor (Para-si) e o leitor (o Outro) para os quais a ação moral se impõe como responsabilidade.

⁷⁷ Citado em MENDONÇA, *O mito da resistência*, nota 24, p. 107-8: SARTRE, *Situation II*, p. 109.

desse modo, atingir algum estado ontológico definitivo.”⁷⁸ Neste sentido, o primeiro movimento da ação é a resistência (enquanto negação do “dado”) seguido do de ultrapassagem do “dado” em direção ao futuro projetado: “C’est dans la mesure où la réalité-humaine a une autre dimension que le présent, c’est dans la mesure où elle est à soi-même à venir comme projet, que l’Être se dévoile à elle. En un mot, la connaissance est sur fond d’anticipation. Toute projet dévoile, tout dévoilement résulte d’un projet. Mais il ne s’agit pas ici d’une pure succession d’instantes dont chacun apporterait un *donné* qui ne serait que présence indifférenciée d’Être. C’est à un être qui se jette vers l’avenir et qui décide de sa manière d’être que l’En-soi se révèle; en un mot, la vérité se révèle à l’action. Toute action est connaissance (encore qu’il s’agisse dans la plupart des cas d’un dévoilement non intellectuel) et toute connaissance, même intellectuel, est action”⁷⁹.

A consciência pura imediata *junto ao* Ser surge como reveladora do Ser, embora ainda não de alguma maneira de ser. Isto será possível quando definido o projeto. Neste momento define-se a relação entre a consciência e o Ser (este como ser concreto do Em-si) em sua imediaticidade, sendo a consciência negação interna do Ser, o que indica um movimento contínuo de ultrapassagem do “dado”, como processo ininterrupto de verificação.

A partir do que vimos, podemos dizer que o conceito de saber foi deslocado de sua concepção original, que aparecia carregada de relações extrínsecas. O saber terá seu lugar no processo de desvendamento, mas não privilégios como outrora, pois não é a estrutura principal do conhecimento. Ele está relacionado apenas com o conhecimento de determinado “tipo” de ser – o ser de empréstimo. A operação mais próxima ao conhecimento do Ser puro, no entanto, será o que Sartre denominou “visão”. O saber ainda é “um tipo de intuição vazia” – “il vise un être à venir ou passé, de tout façon un être d’emprunt”⁸⁰. A visão, ao contrário, constitui uma verdadeira intuição – “la vision est remplissement du savoir par l’Être.” Assim, do ponto-de-vista digamos metodológico, a visão é um tipo de intuição, que se inicia com a interrogação, lugar de

⁷⁸ Citado em MENDONÇA, *O mito da resistência*, nota 24, p. 107-8; JAMESON, *Marxismo e Forma*, p. 80.

⁷⁹ SARTRE. *VE*, pp. 48-9.

⁸⁰ SARTRE. *VE*, p. 103.

onde se lança o projeto da verificação da questão (revelador da riqueza da ação, que por sua vez é medida pela multiplicidade dos seus projetos. Estes, por outro lado, medem a quantidade de ser que é dado a revelar).

A visão surge, assim, não como contemplação passiva, mas operação que corre em paralelo à questão da antecipação e provocará a necessidade da criação (“eu crio isto que é”⁸¹). Mas, se a forma que surge na operação da visão se “endereça contra mim, indestrutível”, a operação de “apreender” uma “qualquer coisa” é a um tempo criação e passividade, posto que não posso desfazer o que a mim se revelou, mas posso operar indefinidamente a gênese do Ser. Isto é “*précisément l’apparition de la vérité ou l’Être apparaissant dans l’acte. Du point de vue subjectif, la connaissance ne diffère pas de la création et, réciproquement, la création est une connaissance; on a un moment de connaissance.*”⁸²

⁸¹ SARTRE. *VE*, p. 49.

⁸² SARTRE. *VE*, p. 49.

CAPÍTULO 2

A IRREDUTIBILIDADE DO REAL E A ABORDAGEM INDIRETA

AS ARTES E O PROBLEMA DO REALISMO

Em *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre inicia sua argumentação distinguindo a prosa das demais artes, com a intenção de restringir o engajamento *imane*nte à ação do prosador. Não se trata de afirmar, como uma interpretação simplista indicaria, que o engajamento não possa estar associado às artes plásticas, à poesia e à música, mas de estabelecer que na prosa, e somente nela, o engajamento não constitui uma escolha de segunda categoria (escolho ser músico e me comprometo a criar uma música engajada), mas uma decisão de primeira ordem (ao escolher ser escritor, implícita e imediatamente estou engajado – neste caso, o engajamento não se resumiria à adição de mais um significado à ação, mas se manifestaria essencialmente).

Este modo de conceber a prosa suscita conseqüências polêmicas, devendo-se levar em conta se as considerarmos a data de publicação do ensaio: 1947, momento em que a palavra engajamento encontrava-se relacionada principalmente a determinados modos de manifestação política, dois anos após o fim da Segunda Guerra Mundial. Naquele contexto, *Qu'est-ce que la littérature?* poderia sugerir que o conceito de engajamento na arte estivesse relacionado a um realismo do tipo “realismo socialista”, arte-denúncia ou panfletária. Entretanto, veremos que o engajamento é definido por Sartre de maneira mais complexa – e o seu modo operatório resulta numa mudança

radical do leitor, no que diz respeito à maneira de conhecer a realidade e no sentido da ação política e ética. Mais uma vez, relacionamos a esta interpretação a complementaridade dos escritos *Qu'est-ce que la littérature?* e *Vérité et existence*. Para entender o significado maior do engajamento, é preciso, portanto, compreender a relação das artes com o que Sartre toma por realidade. Assim, antes de esboçarmos uma análise sobre a peculiaridade da prosa, há de se colocar a questão: por que as outras artes não corresponderiam igualmente a locais privilegiados do engajamento e da conseqüente (e imanente a este) comunicação do desvendamento? Ao contrário do que se poderia pensar, o engajamento não é uma regra geral das artes, pois Sartre rejeita o paralelismo entre elas. Deste modo, se o engajamento na prosa é definido como implícito isto não ocorre nas outras artes, sendo que cada uma delas deve ser analisada à parte. Tentaremos agora compreender a separação entre “as artes” e “a prosa”, cujo cerne se encontra na diferenciação entre sentido e significação.

Em *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre considera que nas “outras” artes (que não a prosa) e na poesia o que conta não é a significação, mas o sentido. Elas definiriam um sentido em si mesmas, e possuiriam um caráter de coisa. Se em certos momentos valeriam como signos, isto ocorre por uma convenção (“vermelho significa amor”, “amarelo, medo”, por exemplo). Porém, se considero a pintura desta forma, Sartre pode dizer que “não me comportei como artista”, porque o artista (aquele que trabalha com a matéria sonora ou plástica) manipula as coisas em seu grau máximo, ou seja, cria a partir da “impermeabilidade”, da “extensão”, da “permanência cega” e da “exterioridade” própria das coisas. E como toda coisa (como todo em-si) aquilo que o artista cria possui um sentido obscuro. Assim, no caso do pintor, “c'est cette couleur-objet qu'il va transporter sur la toile et la seule modification qu'il lui fera subir c'est qu'il la transformera en objet *imaginaire*”⁸³. Objeto imaginário, mas ainda assim objeto.

No entanto, este caráter de coisa da obra artística não expõe o espectador a alguma significação mais escolhida, a uma sensação mais determinada, mas justamente à indiferenciação do que é proposto e, assim, cabe a ele escolher o que deseja (ou até mesmo ser levado pelas oscilações do que foi concretizado pelo artista). Tomaremos como exemplo desta escolha um tanto casual, provocada pelo caráter de indeterminação

⁸³ SARTRE. *QL*, p. 15.

da música para um ouvinte não especializado, a descrição feita por Marcel Proust do primeiro momento em que seu personagem de *Em busca do tempo perdido* Charles Swann toma contato com a sonata de Vinteuil:

“No ano anterior, numa reunião, [Swann] ouvira um obra para piano e violino. Primeiro, só lhe agradara a qualidade material dos sons empregados pelos instrumentos. E depois foi um grande prazer quando, por baixo da linha do violino, tênue, resistente, densa e dominante, vira de súbito tentar erguer-se num líquido marulho a massa da parte do piano, multiforme, indivisa, plana e entrechocada como a malva agitação das ondas que o luar encanta e bemoliza. Mas em certo momento, sem que pudesse distinguir nitidamente um contorno, dar um nome ao que lhe agradava, subitamente fascinado, procurara recolher a frase ou a harmonia – não o sabia ele próprio – que passava e lhe abria mais amplamente a alma, como certos perfumes de rosas, circulando no ar úmido da noite, têm a propriedade de nos dilatar as narinas. Talvez fosse porque não sabia música que viera a experimentar uma impressão tão confusa, uma dessas impressões que no entanto são talvez as únicas puramente musicais, inextensas, inteiramente originais, irredutíveis a qualquer outra ordem de impressões. Uma impressão desse gênero durante um momento é, por assim dizer, *sine materia*. Sem dúvida, as notas que então ouvimos já tendem, segundo a sua altura e quantidade, a cobrir ante nossos olhos superfícies de dimensões variadas, a traçar arabescos, a dar-nos sensações de largura, de tenuidade, de estabilidade, de capricho. Mas as notas se esvaem antes que essas sensações entejam cabalmente formadas em nós para então serem submersas pelas que despertam as notas seguintes ou mesmo simultâneas.” Neste sentido, a memória opera na direção de fixar algo, assim, “mal expirara a deliciosa sensação de Swann, logo a sua memória lhe fornecera uma transcrição sumária e provisória, mas em que tivera presos os olhos enquanto a música continuava, de modo que, quando aquele impressão retornou, já não era inapreensível. Ele lhe concebia a extensão, os grupos simétricos, a grafia, o valor expressivo: tinha diante de si essa coisa que não é mais música pura, que é desenho, arquitetura, pensamento, tudo o que nos torna possível recordar a música.”⁸⁴

Swann desconhecia totalmente a teoria musical, mas era um homem de gosto, com passe livre para as reuniões da sociedade, de uma certa aristocracia cultural. Como um homem de convenções, que tem o dever de formular ao menos uma frase espirituosa a respeito do que acabou de ouvir, ele analisa em princípio a sonata pela qualidade dos

⁸⁴ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido – No caminho de Swann*, pp. 206-7.

sons dos instrumentos. No entanto, um trecho da composição, uma pequena frase tentando erguer-se, mais e mais se impõe e o prazer que isto provoca em Swann o desconcerta, pois era um prazer desconhecido, irreduzível a um conhecimento prévio, a um gesto do gosto. A frase parecia “abrir-lhe a alma”, nada mais indefinido. No momento em que Swann se lança num contato íntimo com a frase é que podemos distinguir o primeiro movimento do ouvinte em relação à música, quando este permite que ela se realize em seu estado mais puro, sem a auréola negra dos comentários alheios. Ela passa a ser, no plano das sensações, um conhecimento mais pessoal (embora seja ainda conhecimento). Há aqui um duplo plano de analogias: as formuladas pela personagem e as do narrador do romance. O prazer que o pequeno trecho da sonata impõe a este ouvinte específico é totalmente novo e desconhecido, escorregadio, e o narrador do romance procura então fazê-lo conhecido do leitor por uma série de comparações. As analogias se referem principalmente ao mar, a mergulhos, a ondas. Em seguida ao primeiro contato, Swann deixa de buscar compreender o prazer na própria música, pois lutava até então para deixar de lado qualquer artifício fora da ordem musical e de sua percepção imediata. Porém, como a música é tempo e fugacidade, isto torna-se impossível e, apesar de sua resistência inicial, com a intenção de preservá-la na memória e compreender seu sentido mais geral, ele opera uma tradução da música pura em analogias e a tradução da frase musical em desenho, arquitetura, pensamento, simetria e partes. Quando Swann entra no terreno das analogias, no entanto, o efeito musical passa a ser mediado, a pequena frase não é mais música pura e o ouvinte não é mais levado por ela “por aqui”, “por ali”: ela foi refeita por outra linguagem, outra convenção (embora pessoal); ela agora pode ser evocada através das imagens, pela memória voluntária. Seu caráter puro pode, no entanto, revelar-se num sobressalto, mas apenas à revelia da atenção de Swann, se despertada pela memória involuntária. Porém, aqui já nos encontramos em outro terreno, o da interioridade, e em outro tema, o da memória proustiana. Voltemos a Sartre, lembrando somente que o exemplo, embora rico em caminhos de interpretação⁸⁵, procurou apenas esclarecer o caráter

⁸⁵ Primeiro caminho: a obra de Proust pode ser um exemplo da formação do intelectual francês, da cultura de salão, de uma aristocracia literária, da cultura do gosto, tão criticada por Sartre. Segundo caminho: como a obra de Proust possui um caráter realista, e embora Sartre critique Proust – “eis-nos livres de Proust!” (SARTRE, “Uma idéia fundamental da filosofia de Husserl: a intencionalidade”, *Situações I*) ele desabafa no texto sobre Husserl, porque o filósofo alemão teria libertado a posteridade da interioridade proustiana – ele no entanto não pode deixar de considerar a revolução do romance proustiano. O realismo neste caso se constitui na maneira como a temporalidade opera nesta obra. As três dimensões temporais não se esgotam na tríade congelada passado – presente – futuro, mas numa intrincada rede de analogias e no entrecruzamento das dimensões temporais. Estes momentos de vislumbres operariam como passagens

indiferenciado e indeterminado da música para a sensibilidade pessoal e sua difícil tradução pelo signo linguístico.

Fica no entanto a pergunta: apesar deste caráter indiferenciado e pessoal, a música não pode ainda ser engajada? Não é possível por meio dela comover as massas? Duas perguntas contrárias. Pois o engajamento não é comoção passiva: é tomada de consciência, o que já constitui ação. Entretanto, a música tem o dom de comover multidões e isto foi usado para forjar e promover mitos. A música, enquanto coisa, pode ter um caráter mais marcial, mais melancólico, mais heróico ou mais alegre. É interessante notar que um quadro que pareça triste para a maioria das pessoas pode suscitar uma interpretação alegre para outros (Van Gogh, infelizmente, parece ser um desses casos em que se confunde o uso de cores vibrantes com alegria, mesmo se estas cores tenham sido dispostas em redemoinhos, no extremo delírio que a dor existencial tenha provocado). Mas com a música raramente isto ocorre, ou pelo menos não quando tratamos de emoções extremas. Pode haver confusão entre uma música de caráter mais melancólico e outra de caráter mais amoroso, mas dificilmente alguém confundiria o caráter alegre com o triste. É o uso que se faz dela pela propaganda e pela época de sua

para o mundo das essências e daí pode-se falar em um ideal proustiano da verdade. Mas isto é dado, contraditoriamente, pelo processo temporal do envelhecimento e eis o narrador entre a frustração e o desejo (duas ausências feitas carne - encarnadas no senhor de Charlus e em Charles Swann, conhecidas e experienciadas pelo narrador velho e pelo moço). Mas ele escapa a esta ordem do tempo (eis um problema para Sartre: a fuga da contingência pela idealização da obra de arte) por um processo que se inicia na rememoração involuntária e termina na obra literária totalizada. Por isso, o romance, não somente para o narrador de *Em busca do tempo perdido*, mas para Proust, não é um acúmulo de personagens, fatos, lugares e detalhes, pois tudo isto serve apenas para revelar uma verdade, e o ser que os viveu e rememora não está em busca de lembranças, mas de uma identidade que permanece como essência (o que seria inadmissível para Sartre). Tudo isto representa para Proust (e entrevemos aqui algo além de uma ambição literária) uma teoria da memória e do conhecimento. Em uma carta a seu amigo Louis de Robert (citada por Antonio CANDIDO no texto “Realidade e Realismo (via Marcel Proust)” em *Recortes*, p. 126-7 e publicada em *Comment debuta Marcel Proust*, de Louis de ROBERT, p. 60-1) lemos: “você fala da minha arte minuciosa do detalhe, do imperceptível etc. O que realizo, ignoro, mas sei *o que desejo realizar*; ora, eu omito (salvo nas partes de que não gosto) todos os detalhes, todos os fatos, não me prendo senão ao que me parece (conforme um sentido análogo ao dos pombos-correios; um dia que eu estiver me sentindo menos mal eu explico isso melhor) revelar alguma lei geral. Ora, como isso nunca nos é revelado pela inteligência, como devemos pescá-lo de algum modo nas profundezas do nosso inconsciente, é com efeito imperceptível, porque é distante, difícil de perceber, mas de modo algum é um detalhe minucioso. Um pico entre as nuvens pode, no entanto, embora pequenino, ser mais alto que uma fábrica próxima. Por exemplo, você pode achar imperceptível esse sabor de chá que a princípio não identifico e no qual encontro de novo os jardins de Combray. Mas não é de modo algum um detalhe minuciosamente observado, *é uma teoria inteira da memória e do conhecimento*” (grifos nossos). Terceiro caminho: não é à-toa que esta espécie de duplo do narrador, Charles Swann, toma contato com o mundo das essências pela música, pois esta possui um caráter próximo ao dos odores, no sentido de despertar memórias, emoções ou pensamentos, analogias, climas etc. Assim, a música estaria muito mais próxima do mundo dos odores do que do da pintura, por exemplo, e assim o duplo do narrador, Swann, toma contato com o mundo das essências pela música, como o narrador o fará através dos odores e gostos, portas que despertam a memória involuntária.

composição, por quem a tenha encomendado, que associa o caráter heróico, por exemplo, com o significado de identidade nacional, levante dos exércitos, poder popular etc. Por isso, o ouvinte musical deve ser analisado em pelo menos três aspectos: em como acolhe a música em seu sentido mais íntimo (como no exemplo de Swann) e em como a acolhe em seu sentido social (porquanto a música, mais do que nenhuma outra arte, tem o poder de comover massas, poder este astutamente utilizado por regimes totalitários, instituições religiosas e pela propaganda). E há ainda o terceiro modo de compreender o ouvinte, tomando-o como especialista, músico ou conhecedor profundo da evolução das formas musicais, ou seja, a consideração de uma aristocracia musical. Se em *Qu'est-ce que la littérature?* a relação (ou a não relação) entre música e engajamento pôde ser explorada, como vimos, no primeiro sentido (no da indiferenciação da matéria e escolha pessoal, no plano da imanência de determinada obra), em “L’artiste et sa conscience” são abordados os dois últimos, nas perguntas que Sartre lança a Leibowitz, compositor, regente e crítico musical sobre o engajamento na música.

Até determinado momento histórico, digamos até aproximadamente o final do século XIX, a música estaria sujeita a um tribunal do gosto (do qual certamente Swann participaria) e faria parte da cultura de uma aristocracia⁸⁶. Sartre dirige nossa atenção para a música instrumental, que, em seu sentido mais puro, dá suas próprias leis. Trata-se de um sistema fechado e pode-se dizer que neste sentido escapa à ordem temporal, apesar de ser tempo, isto é, ela é pura temporalização, mas propõe um outro tempo que não o da existência humana. Sua história confunde-se com a da evolução de suas formas e essências e dos saltos em direção à experimentação dos sons no tempo (nos dois sentidos: como sua matéria e como sua história).

Esta evolução culmina no século XX nas experimentações musicais que rompem com a tradição: a polifonia, o atonalismo etc. Mas Sartre nota que apesar da revolução que a forma musical propõe para a percepção, o conhecimento, a relação com a

⁸⁶ A música aqui é a considerada o que chamaremos, na falta de um termo melhor, a “erudita”. Há duas manifestações que ficarão no momento de fora da nossa análise: a música popular ou folclórica (na ausência de termos melhores) e a música com letra (popular, ópera etc).

existência e a quebra de padrões, o público que toma consciência destas mutações não muda: é um público de especialistas. Assim, “la musique – pour ne parler que d’elle – s’est métamorphosée: cet art recevait ses lois et ses limites de ce qu’il pensait être son essence”⁸⁷. Não encontramos aqui uma maneira de ver na música um lugar possível para o engajamento? Ela não poderia ser tomada, enquanto modelo de estruturas móveis, como uma forma revolucionária? Não poderia ocorrer o mesmo com o proletariado, que daria a si mesmo suas próprias leis, propondo enfim uma revolução, não poderia ser a música e sua história um exemplo disto? Pois ela é liberdade e ao mesmo tempo dado (enquanto possui uma história), temporalização da sua própria essência e revolução permanente. Mas o problema é que, segundo Sartre, a música contemporânea, que propõe a liberdade e a libertação, chega apenas aos ouvidos burgueses, que ouvem somente Evolução e Progresso.

Por outro lado, a experiência da burocracia partidária torna a música um meio de formulação de mitos, da mistificação das massas. Esta música “burocrática” se opõe às experimentações contemporâneas e Sartre considera neste momento do texto os músicos comunistas que assinaram o manifesto de Praga: “ils voudraient que l’artiste se soumit à une société-objet et qu’il chantât les louanges du monde soviétique comme Haydn chantait celles de la Création divine. Ils lui demandent de copier ce qui *est*, d’imiter sans dépasser et d’offrir à son public l’exemple de la soumission à un ordre établi; si la musique se définissait comme une révolution permanente, ne risquerait-elle pas, pour sa part, d’éveiller chez les auditeurs le désir de transporter cette révolution en d’autres domaines?”⁸⁸. Assim, entra em conflito com a experiência revolucionária da música contemporânea a proposta de uma música “realista”; à experiência profunda da temporalidade e da contradição por meio da revelação de uma liberdade inquieta, toma-se por obrigação a criação de obras inspiradas por uma sociedade-objeto, por um Estado totalitarista que sufoca qualquer movimento de ultrapassagem histórica. Segundo Sartre, Leibowitz apostaria em um engajamento movido e esclarecido pela liberdade, que se contraporía ao conceito rebaixado do engajamento como imitação da realidade ou movimento de embrutecimento das massas. Ao contrário, ele “souhaitez montrer à l’homme qu’il n’est pas fait, qu’il ne le sera jamais et qu’il conserve toujours et partout la liberté de faire et de se faire par-delà tout ce qui est déjà fait.”⁸⁹ Algo semelhante ao

⁸⁷ SARTRE. “L’artiste et sa conscience”, in *Situations IV*, p. 19.

⁸⁸ SARTRE. “L’artiste et sa conscience”, p. 20.

⁸⁹ SARTRE. “L’artiste et sa conscience”, pp. 20-1.

pensamento de Sartre, segundo o qual o engajamento tem como fundamento a liberdade, o desvendamento da realidade como conhecimento, nunca por uma massa, mas por uma comunidade de homens livres (e concretos) conscientes de sua condição contraditória.

Há, então, esquematicamente, dois mundos musicais que se contrapõem. Primeiro, o do movimento que em sua evolução culminou na revolução libertária da música contemporânea; o segundo, o dos músicos comunistas e dos fazedores de mitos, que podem se comunicar em determinados pontos e intenções; os primeiros adotando um realismo musical ingênuo, os segundos apostando na comoção musical para o domínio das massas. Para os primeiros, os artistas contemporâneos, a música é forma musical livre e sempre em direção ao que a ultrapassa, para os segundos, é uma forma realizada, um dado, uma essência que não deve ser ultrapassada. Entretanto, a grande contradição da música está em seu público, uma vez que no caso da música contemporânea este é composto por uma elite de especialistas enquanto que os fazedores de mitos atingem concretamente uma massa de ouvintes: “la musique s’est développée selon sa dialectique, elle est devenue un art qui s’appuie sur une technique complexe; c’est un fait regrettable, mais c’est un fait qu’elle a besoin d’un public spécialisé. Bref, la musique moderne exige une élite et les masses travailleuses exigent une musique.”⁹⁰ Como resolver este conflito? A resposta do manifesto de Praga: diminuir o nível da música para elevar o nível cultural das massas, o que resulta no absurdo da mediocridade e no total descaso com a produção dita popular, pois esta atitude se fundamenta na eliminação das diferenças, na artificialização da expressão e na instituição de uma mentira universal.

Notamos porém que as questões lançadas neste ensaio parecem correr em paralelo àquelas que poderíamos relacionar ao conceito de realismo ingênuo, literário ou ontológico, que procuraria descrever a realidade. Este não constitui um espelho do real, apesar de se querer como tal. Mas há um outro sentido deste “realismo” que acaba “simulando a realidade” de maneira a criar um mito dela. Como o realismo naïf, este segundo sentido constitui uma visão extrínseca do real e almeja por uma justificação científica para sua existência, seria o laboratório no qual ou mostram-se partes da experiência, ou provam-se teses. Esta ciência *desloca* a sua matéria, separando-a em

⁹⁰ SARTRE, “L’artiste et sa conscience”, p. 25.

partes, provocando reações. Este deslocamento, no entanto, não é visto pelo leitor, porque o realismo, encarado deste modo, deve vedar as frestas que mostrariam os bastidores, para expor um quadro acabado, totalizado, congelado. Aqui separa-se o sentido do realismo naif do segundo sentido de realismo, que chamaremos de mítico: o primeiro esgota-se no mito da imparcialidade científica, sem mostrar e às vezes até sem perceber a artificialidade do seu método, o segundo, preocupado não em dissecar o real, mas em fazê-lo ser conhecido, em acreditar que há um compromisso com a educação das massas, em acreditar em sua vocação iluminista, cria uma abstração do real segundo *os seus critérios de verdade e verossimilhança*. No primeiro caso, o fracasso está no fato de que o que é apresentado como realidade não constitui a realidade, porque seu método é falseador, e pode resultar numa mentira. No segundo, o fracasso está em devolver à sociedade o mito de sua realidade histórica, e pode resultar na catástrofe, na criação de um mito que substitui o real através da destruição concreta do que não é mito.

O problema do realismo está formulado de certa forma em *Qu'est-ce que la littérature?*, quando Sartre descreve o mau pintor, aquele que em lugar de pintar um homem lavrando a terra, pinta “O Lavrador”, o “Tipo” e aqui podemos nos aproximar do que consistiria o engajamento na pintura. O problema maior não estaria em pintar uma abstração (como o problema maior do realismo não seria visar determinado aspecto social, por exemplo), mas sim em *ver nesta abstração a realidade*, substituir a realidade pela abstração, fazer uma generalização externa que substituiria um determinado trabalhador rural pelo “Trabalhador Rural Universal”. Ao contrário do que se esperaria, esta generalização não constitui tampouco uma totalização dos trabalhadores rurais individuais em uma classe, pois aparece, quando apresentada, quer no quadro do mau pintor, quer no livro que se auto-proclama realista, como um *dado* da realidade, ao invés da temporalização de suas contradições.

Longe disto, podemos usar como exemplo um quadro como *Os comedores de batatas*, de Van Gogh, em que o pintor mostra a sala de um casebre com cinco pessoas em torno da mesa de refeições. Deduz-se, pela biografia de Van Gogh, que são trabalhadores das minas de carvão. Mas sabemos, sem lançar mão de nenhuma outra informação exterior ao quadro, que não se trata da formalização de um mito (realismo mítico), tampouco da amostragem de um tipo social (realismo ingênuo), porque o bom pintor soube mostrar uma cena realista que não *se esgota na cena porque não esgota os*

homens em cena. As minas de carvão estão presentes, mas como cor: um verde acinzentado domina o quadro, escuro e não exatamente sujo, mas esfumaçado, uma espécie de tosse, a encarnação de pulmões cansados e doentes. As mãos são expressivas e os rostos duros. A luz ilumina quatro rostos em movimento. Os gestos são reveladores das personalidades; a mulher da direita serve o café, as costas arcadas como se se preparasse para a ação seguinte: pousar na mesa o bule e oferecer a primeira xícara ao homem da esquerda, cujos ombros estão um pouco caídos, servindo-se do prato comum onde estão as batatas (o alimento popular), o semblante cansado, porém sustentando o olhar fixamente, ereto. A mulher à sua esquerda olha para ele, entreabrindo os lábios para iniciar uma frase - uma nova conversação com este homem - ela tem um olhar vibrante que contrasta com o dele. Faz isto simultaneamente enquanto se serve. O homem à sua esquerda por sua vez oferece algo (tijela, batata ou pão) para a mulher de feições mais duras, a do café. Este homem tem feições bondosas. A última mulher ocupa o centro do quadro, é uma massa escura, tem cabelos curtos, está de costas: apenas podemos deduzir os seus gestos, pois conseguimos ver através dela. Os utensílios são poucos: dois bules, as xícaras, a lamparina, o prato comum, garfos, a mesa e as cadeiras. Pendurados à esquerda estão o relógio quase imperceptível (são sete horas) e um quadro da crucificação de Cristo.

Usamos este quadro como exemplo porque ele se aproxima da descrição de uma cena realista “ideal”, de uma denúncia - ele *mostra* a miséria. Entretanto faz isso sem mostrar, por exemplo, o trabalhador tuberculoso, magro e pálido, o prato vazio etc. Este quadro está repleto de dignidade, que por sua vez também não se confunde com o tema da pobreza digna, pois esta dignidade não vem da pobreza, mas da ação do quadro, destes determinados personagens. Assim, ele não propõe a generalização de um tipo, ao contrário, mostra cada um destes homens e mulheres e em cada um há contradição e uma infinidade de gestos e de movimentos. O bom pintor não diz mais do que isto (não cria tampouco o mito) – “le peintre est muet: il vous présent *un* taudis, c’est tout; libre à vous d’y voir ce que vous voulez.”⁹¹ O realismo de Van Gogh é muito mais comprometido, deste modo, com a realidade e, apesar de não se poder falar de um engajamento no sentido imanente da pintura (embora acreditemos que na pintura o engajamento possa se dar de maneira mais explícita do que na música), este comprometimento com o real e com a forma de recriá-lo como objeto imaginário

⁹¹ SARTRE. *QL*, p. 16.

constitui um outro nível de conhecimento da verdade. Mas isto não se dá como na prosa, como veremos, e se posso ver neste quadro um jantar de mineiros, posso também passar rapidamente os olhos por ele e recolher na memória apenas uma cena de jantar ou uma mulher de costas, ou, indo um pouco mais além, o tema do servilismo da mulher, ou da religiosidade etc. Porque “le bom [peintre] sait que ni l’Arabe, ni le Prolétaire n’existent dans la réalité, ni sur la toile; il propose un ouvrier – un certain ouvrier. Et que penser d’un ouvrier? Une infinité de choses contradictoires.”⁹² Mas aqui, vale reforçar, ao contrário do realismo naïf e do mítico, há uma intenção em direção à verdade do real, às suas contradições, e se através deste quadro eu não me engajo em uma determinada causa, ele coloca, no entanto, o espectador diante de uma verdade concreta.

Assim, tanto na música como na pintura a coisa criada, o objeto imaginário, deixou de ser legível para ser o que é. A coisa se contrapõe assim à legibilidade. O quadro e a melodia são (estão aí, ao menos para o espectador), estão impregnados de uma emoção ou de um conhecimento, eles são uma “émotion qui s’est faite chair et que la chair a bue comme le buvard boit l’encre, une émotion méconnaissable, perdue, étrangère à elle-même, écartelée aux quatre coins de l’espace et pourtant présent.”⁹³

No entanto, ainda existe um campo em que não podemos falar da legibilidade integral do signo. Trata-se do caso mais complexo, pois se na música e na pintura há uma diferenciação explícita entre o signo e a coisa, na poesia isto não acontece. A poesia trata, assim como a prosa, com palavras e, de certo modo, com seus significados. Mas é possível compreender a poesia da mesma maneira que a prosa e considerar que ela possa ser igualmente um domínio privilegiado para o engajamento (e o conhecimento crítico do real)?

A resposta de Sartre, neste momento, será não. Segundo a definição do filósofo, a poesia, embora trabalhe com palavras, está mais próxima das artes do que da prosa. Há determinado grau de legibilidade do signo, decerto, na poesia, no entanto, na maior parte das vezes, a palavra não está sendo usada aqui como uma vidraça, um meio para conduzir-me ao outro lado, como o nome ou o designado. Ela comumente é trabalhada

⁹² SARTRE. *QL*, p. 16.

⁹³ SARTRE. *QL*, p. 17.

como coisa em si, ou seja, ela é a finalidade do poeta e não a sua significação. Assim, mesmo que haja um grau de legibilidade do signo poético, o que o poeta visa são suas combinações rítmicas, seus agrupamentos simbióticos, suas simpatias. Sendo assim, o que emerge disto não é um sentido definido do poema (o que ele quis dizer?), mas sim uma atmosfera de experiência do poeta. Segundo Sartre, esta atmosfera é realizada pelo poeta para si mesmo: ele cria uma imagem do mundo que é imagem de sua própria experiência. E, deste modo, a comunicação da experiência, para ele, virá em segundo plano, se é que ela vem.

Neste momento, Sartre diferencia dois modos de ser da palavra. Ela pode ser o signo do prosador (e assim é visada como utensílio, vidraça a ser transposta para se chegar ao sentido, meio, como o signo que usamos em nosso cotidiano pela comunicação com os demais, domesticado e doméstico). Neste sentido, não falamos sobre ela, mas estamos nela: estamos na linguagem como o peixe n'água. A arte do prosador tem um caráter de fala, já o poeta é usado pela linguagem antes de usá-la, ou seja, ele não se serve dela, pois não é o que ela designa o essencial, mas sim ela própria. Assim, não podemos nos referir ao signo do poeta senão como palavra-coisa. Na verdade, há um mínimo de legibilidade nesta palavra, um mínimo de significação, por isso não trata-se aqui propriamente de signo lingüístico, mas de imagem poética. Nas palavras de Sartre: “l’ambiguïté du signe implique qu’on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa *réalité* et le considérer comme objet. L’homme qui parle est au-delà des mots, près de l’objet; le poète est en deçà. Pour le premier, ils sont domestiques; pour le second, ils restent à l’état sauvage.”⁹⁴

Mas há, como vimos, um caráter mínimo de legibilidade do signo poético e por isso Sartre pode dizer que os poetas “ne parlent pas; ils ne se taisent pas non plus: c’est autre chose.”⁹⁵ Há uma ambigüidade presente aqui, pois a palavra poética é dotada (e definida) mais pelo seu grau de opacidade do que de transparência. Por isso, se há um significado da palavra poética, Sartre tem o cuidado de considerá-lo “coulée dans le mot, absorbée par sa sonorité ou par son aspect visuel, épaissie, dégradée”. Ela pode ser assim considerada como coisa, como lemos na continuação do trecho anterior: “elle est chose, elle aussi, créée, éternelle; pour le poète, le langage est une structure du

⁹⁴ SARTRE. *QL*, p. 19.

⁹⁵ SARTRE. *QL*, p. 18.

monde extérieur.”⁹⁶ Assim, se o prosador encontra-se situado na linguagem, dentro dela, e a considera criação dele, o poeta a visa como uma coisa-aí, a ser descoberta, ele a visa do exterior. A poesia seria, deste modo, a linguagem pelo avesso.

Assim, a palavra poética é transformada: “du coup, d’importants changements s’opèrent dans l’économie interne du mot. Sa sonorité, sa longueur, ses désinences masculines ou féminines, son aspect visuel lui compose un visage de chair qui *représente* la signification plutôt qu’il ne l’exprime.”⁹⁷ A palavra poética sofre mutações contínuas e cada qual, sob o desígnio de cada demiurgo-poeta, torna-se um microcosmo. As palavras-objeto, repelindo-se, atraindo-se, formarão, assim, a frase-objeto e este outro objeto: o poema.

Um exemplo deste microcosmo é o “Poema só para Jaime Ovalle”, de Manuel Bandeira. Escolhemos esta obra pelo seu caráter prosaico, doméstico e cotidiano. Ou seja, por ser *quase* prosa. Vejamos então o que faz dela poesia, além do fato de ser escrita em versos.

Poema só para Jaime Ovalle

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro

(embora a manhã já estivesse avançada).

Chovia.

Chovia uma triste chuva de resignação

Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite.

Então me levantei,

Bebi o café que eu mesmo preparei,

Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando...

- Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.⁹⁸

⁹⁶ SARTRE. *QL*, p. 19.

⁹⁷ SARTRE. *QL*, p. 20.

⁹⁸ BANDEIRA, Manuel. “Poema só para Jaime Ovalle”, in “Belo Belo”, *Estrela da vida inteira*, p. 191.

Críticos como Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Davi Arrigucci Jr. chamaram a atenção para o desconcerto causado no leitor por este poema. Pois ele possui um caráter de quadro ou cena, prevalecendo a forma da descrição e, sendo esta tão banal, não deveria causar uma comoção especial no leitor. Porém, este é afetado pela cena de tal modo que o poema se constitui um caso exemplar da poética banderiana, apesar de o próprio autor ter duvidado das qualidades poéticas do texto e quase tê-lo excluído do livro *Belo Belo*. Interessante notar, portanto, que esta obra se tornou seja para o autor, seja para a crítica ou para os leitores leigos, uma questão: onde está a poesia desta peça? Certamente não se apela ao sublime, fato notado por Arrigucci⁹⁹, porém, nas palavras deste crítico, trata-se de alta poesia, caracterizada não como poética do sobrevôo, mas do terra-a-terra. Assim, ainda segundo o crítico, à simplicidade da descrição sobressai o mistério de seu significado e de sua beleza.

Mistério este que seria em realidade a chave do fazer poético - este indefinido sublime, a sensação de revelação, é o orvalho do texto. Encontramos, encarnado, o sentido da experiência do autor, o sentido da nossa experiência pessoal e humana, mas não seu significado. Há, no entanto, caminhos para tentar dar conta deste indefinido (como Swann tentou traduzir a Sonata em imagens). Vejamos o poema em seu todo orgânico.

Seu título sugere a confissão para um outro determinado: apenas Jaime Ovalle teria a chave de seu enigma, talvez houvesse partilhado alguma experiência comum com o poeta. Este outro pode ocupar lugares diferentes. Se recorremos ao “de fora”, à bibliografia do poeta e de sua época, descobriremos quem é este ao qual o eu lírico se dirige. Jaime Ovalle é uma figura “mitológica” do modernismo brasileiro, no entanto, é mais interessante, para os fins que desejamos alcançar, considerar o poema em si mesmo. Jaime Ovalle é o amigo, o confidente, este “só” do título sugere que todos os outros estariam, portanto, excluídos daquilo que o eu lírico deseja compartilhar. Primeiro fechamento do poema: o poeta se dirige a um único leitor.

Entretanto, se a experiência da comunicação ocorre é porque este interlocutor encontra-se ausente do momento flagrado pelo poeta: o do despertar solitário em seu quarto na manhã chuvosa, quase noite. Se o título apresenta, e aqui seguimos Arrigucci,

⁹⁹ARRIGUCCI JR, Davi. “Paixão recolhida”, in *Humildade, paixão e morte – a poesia de Manuel Bandeira*. Em nossa análise, usaremos este texto como apoio e seu autor como interlocutor.

um espaço externo ao poema (espaço da cultura, da amizade, do círculo boêmio), sugerido por Ovalle (e a ausência deste espaço do corpo do poema), a cena do despertar se desenrola em meio a dois cenários. O quarto, o cenário interno - o dentro, e o fora - sugerido pela imagem da chuva, espaço da natureza. Todos estes espaços, porém, acentuam a atmosfera íntima do poema – a chuva recolhe ainda mais o eu lírico numa continuação involuntária da noite, em seu quarto, e este espaço íntimo será compartilhado com apenas um ser de fora, que, no entanto, está ausente. Segundo fechamento do poema.

Mas o poeta inicia a descrição de algumas ações, quase nulas neste poema de atmosfera parada, morosa. São ações, no entanto, que não iniciam o dia, mas recolhem o eu lírico ao momento dilatado do despertar. O café preparado apenas prepara a contemplação de seu passado, não de todo ele, mas do passado amoroso. Assim, o eu lírico se perde, digamos, na nostalgia, em uma memória no entanto mais livre do que aquela exigida pelas obrigações cotidianas. Assim, apesar da cena dar conta apenas das ações triviais do dia-a-dia, no terra-a-terra descobrimos uma memória retraída, um momento de vagabundagem contemplativa e terna. O leitor, ao contemplar o quadro, quebra a regra do título: o poema não se endereça apenas a Jaime Ovalle, mas é cúmplice da experiência de cada leitor, que não o lê de forma crítica, mas contempla-se e perde-se no espelho de suas próprias memórias.

Isto é alcançado, no entanto, através de um texto cifrado, cujo nome Ovalle anuncia o ausente e a memória entranhada (e esquecida, e também ausente) na ação diária. Ao final do poema, como diz Arrigucci, o leitor compartilha a sensação indefinida do “alumbramento”, alcançado pelo uso do verso livre e de lugares-comuns - a técnica de Bandeira aproxima o poema da prosa, do cotidiano, mas para retirar dele a poesia. Isto é, aproxima-se do elemento prosaico para decantá-lo em seu oposto, ambição tornada concreta apenas por meio da poesia.

O MÉTODO DESLOCADO

Uma das características principais que leva Sartre a destacar a prosa das outras artes é o caráter explícito do seu desejo de comunicar, pelo modo como o signo lingüístico é visado pelo prosador: não como coisa, como na poesia, mas como mediação, algo a ser ultrapassado em direção ao ser, ao mundo revelado pela obra. Assim, para o prosador o signo lingüístico possui a característica de utensílio, isto é, a palavra em si deve “esvaziar-se de ser” para que o conjunto possa movimentar-se, pois é o ser que este conjunto engendra e para o qual o signo aponta o que importa ao prosador e posteriormente ao leitor. Neste lugar, o signo tem uma função, como na fala, deve iniciar o leitor na aproximação do ser desvendado anteriormente pelo autor. Em *Qu'est-ce que la littérature?* o prosador é comparado ao falante, aquele que não pensa o signo, mas o usa, para o qual as palavras são domésticas. No entanto, se em um primeiro momento o ser aparece ao leitor como dado (uma vez que foi anteriormente revelação para um outro – o autor), ele se constitui ainda como uma *passagem* da ação por desvendamento, esta ação indireta e repleta de mediações e mudanças qualitativas do ser, conforme este vai sendo visado pouco a pouco. Ou seja, o ser visado em segunda mão pelo leitor representa apenas um momento da ação, pois a prosa possui outra qualidade essencial (além do caráter translúcido do signo), a saber: a de constituir-se como apelo. Assim, o autor dirige o olhar do leitor, num gesto de generosidade e aguardando em troca o mesmo grau de compromisso, para que o que foi desvendado por ele torne-se concretamente “dom” (que seja novamente desvendado e reconhecido por uma comunidade) num primeiro momento, pela leitura. O apelo, no entanto, não se refere apenas a este movimento, mas também à espera, por parte do prosador, da ultrapassagem do desvendado em direção a uma mudança concreta do leitor para que a ação enfim se feche para esta comunidade não apenas como reposição das etapas da revelação de um ser (dom), mas também como mudança e liberdade. Fica aqui evidente que para Sartre há um caráter ético da prosa, a espera de uma ação moral, não normativa, porém refletida e responsável. No entanto, ainda podemos nos perguntar se esta característica da prosa se reduziria para Sartre a seu caráter, digamos, iluminista, ou

se há para além disto a espera de uma mudança no modo (operatório) como a realidade é visada e conhecida pelo leitor¹⁰⁰.

Cristina Diniz Mendonça, em sua tese *O mito da resistência*, propõe que o conceito de literatura em Sartre (no caso, a prosa) aproxima-se do de negação. Não tentaremos no momento compreender de maneira mais extensa este conceito, mas não podemos deixar de apontar que é pela intrincada relação dialética entre o sujeito e o outro e entre o sujeito e o mundo que pode ser vislumbrado o aspecto positivo da negação. Trata-se, grosso modo, de negar o dado no intuito de superá-lo, transformando-o¹⁰¹. Se pensarmos neste aspecto construtivo da negação do dado (visto aqui como a concepção extrínseca e congelada da realidade) em direção ao dom (aquilo que foi revelado indiretamente pelo desvendamento), e na negação posterior do dom em direção à sua superação, a literatura terá um papel central no processo de desvendamento. A prosa torna-se assim não apenas a mediação da revelação de um mundo que está sendo trazido à tona, mas também um modo operatório, uma espécie de método para o pensamento, como processo de totalização que se inicia com a negação do dado (nadição), para daí ser vislumbrada a perspectiva da construção, o que não necessariamente encontramos na literatura, mas sim na ação ética, no posicionamento do leitor em sua concretude histórica (possibilitada pelo modo como o ato de ler se desdobra em, por um lado, passividade – consciência do que foi revelado para um outro - e, por outro, atividade – criação da realidade).

A partir destes apontamentos, é possível estabelecer duas maneiras de compreender a literatura comprometida com o processo de desvendamento, segundo a intenção do escritor. Ele pode escrever para o presente (negando-o) ou para o futuro concreto (aspecto da construção), como proposto por *Qu'est-ce que la littérature?*. Em ambos os processos, porém, percebemos desde já que a intenção do escritor é determinada por um ausente, o leitor imaginário, quer ele seja o público real do autor (pois não se sabe se este responderá ao apelo) quer seja o virtual (o público a ser construído). Mas em ambos os casos há uma técnica a ser testada, pois as formas antigas de narrar (romance realista, romântico etc) estão comprometidas com um homem

¹⁰⁰ Podemos perguntar ainda se não há aqui uma espécie de utopia sartriana. Seria realmente possível creditar à prosa responsabilidade tão vasta?

¹⁰¹ Daí a importância do conceito de resistência em Sartre (conceito-chave explorado por Mendonça), momento presente, atual, da negação, que permitirá, por fim, a tomada de consciência do sujeito (crucial para a filosofia sartriana).

passado e abstrato (outro modo de visar um leitor ausente), um leitor ao qual não se apelava, mas do qual esperava-se passividade. Como lemos no texto “Temporalidade e romance”, de Franklin Leopoldo e Silva: “O realismo não é por si o reflexo da realidade; é uma técnica de representá-la, historicamente constituída. E como é lícito supor que no processo de sua constituição estivesse presente o propósito de justificar a realidade representada, cabe criticar o realismo não apenas denunciando seus compromissos históricos, mas sobretudo encontrando novas técnicas de representação literária: ‘uma nova técnica romanesca fundada na apresentação indireta do Todo’ (SARTRE, Je-Tu-Il, p. 302).”¹⁰²

Neste sentido, o romance crítico, se comprometido com um determinado leitor (que embora ausente é visado em sua concretude e atividade e deve tomar consciência de sua liberdade e capacidade de mudança), estará também comprometido com determinada maneira de se estabelecer os termos realidade e realismo. Exemplos deste tipo de romance que visa o real de maneira indireta (pois conhecer o real não é tagarelar sobre ele, nas palavras de Sartre no texto sobre *Sartoris*, de Faulkner) são abordados por Sartre nos ensaios de *Situações I*¹⁰³, onde encontramos algumas técnicas do realismo indireto. Há, no entanto, certas formulações anteriores que colocam em movimento este realismo indireto do prosador e fazem parte de um todo maior, da nova maneira de se conceber o conhecimento. Estas formulações aparecem nas análises do conceito de erro e de intuição (noções igualmente deslocadas de seus âmbitos tradicionais).

Começaremos pelo que Sartre entende por erro, como lemos em *Vérité et existence*. Em primeiro lugar, lembremos que se é preciso estabelecer o campo deste conceito é porque nosso autor está batendo de frente com determinada tradição, com um certo modo de conceber o conhecimento, o que se manifesta como uma maneira de resistir à concepção de conhecimento “digestivo” e contra um conjunto de conceitos destituídos de “carne”¹⁰⁴. Em segundo lugar, observemos também que a formulação do

¹⁰² SILVA, Franklin Leopoldo. “Temporalidade e romance”, p. 124.

¹⁰³ Principalmente em “*Sartoris*, de William Faulkner”, “Sobre John dos Passos e *1919*”, “François Mauriac e a liberdade”, “Sobre *O Som e a Fúria*: a temporalidade em Faulkner”, e “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem”.

¹⁰⁴ Curioso como se contrapõem aqui estas duas metáforas do corpo – a da “digestão” e da “carne”. A primeira é representante, no texto sartriano, como vimos, da redução do real à consciência, destituindo justamente o real de sua característica concreta. A despeito disto, a segunda refere-se à concretude do real e à sua irredutibilidade à consciência. Por isso, se o real é visado em sua carne, o ato de conhecê-lo deve ser permeado de mediações e cuidados (pois o desvendamento é contrário aos hábitos de pensamento historicamente construídos e que se apresentam em dado momento como idéias congeladas, monolitos da cultura ou bibelôs da ideologia).

modo operatório do erro (pois este conceito deixa de apresentar-se como o congelamento, digamos, de uma “anti-noção”, como anticlímax do conhecimento, pois não é o ponto onde culmina uma frustração, mas põe em movimento *todo um procedimento*) reclama uma constelação de conceitos comuns à formulação da noção de projeto sartriano. Assim, só será possível compreender a reavaliação do erro a partir da perspectiva da temporalização, e segundo os modos da antecipação, do projeto etc. Por fim, sua conceituação chamará à discussão o conceito de ignorância sob um de seus aspectos, qual seja, o de constitutiva da verdade, como a face de sombra (necessária) da verdade.

Feitas estas observações, lemos em *Vérité et existence*: “La vérité en mouvement n’est pas susceptible d’erreur, les anticipations n’y sont pas arrêtées en vérité, leur non-êtré est provisoire, elles sont purs schèmes opératoires pour la vision, l’erreur est arrêt, instant prolongé, passivité, et comme toute passivité elle se fait conditionner du dehors”¹⁰⁵. A partir desta citação podemos enumerar as principais características do conceito sartriano de erro.

Em primeiro lugar, a contraposição de erro como esquema operatório e de erro enquanto julgamento de uma idéia ou como a negação da verdade. O erro, como quer a tradição filosófica, seria fonte de ignorância, lugar da não-verdade ou aparência. Sartre associa a fonte desta interpretação a Platão – a verdade estaria relacionada ao Ser e o erro ao Não-ser. Mas surge daí a questão: se erro e verdade são por natureza tão dessemelhantes, como compreender que possam facilmente ser confundidos? Há certa “eficácia do erro”, conclui Sartre, há um ser do Não-ser. Neste caso, o erro participa do processo da visão, como constituinte da verdade: “le Non-Être intervient directement comme structure de la vérité ou éclaircissement de l’Être”¹⁰⁶. Ele não é uma escuridão ao fim do processo, surgida após as tentativas de compreensão da realidade como um julgamento externo da incapacidade de conhecê-la (como compreendido pelas filosofias da passividade - idealismo e realismo naïf, para as quais o erro seria condição advinda de fora do processo de conhecimento).

Disto Sartre deduz, em segundo lugar, que o erro não representa a fixação de um Não-ser, mas participa do jogo de luzes do desvendamento e é necessário para que este

¹⁰⁵ SARTRE. *VE*, p. 57.

¹⁰⁶ SARTRE. *VE*, p. 47.

jogo seja eficaz e livre. Se o erro não existisse, a verdade seria necessária: “il va de soi que l’erreur est nécessaire à la vérité parce qu’elle rend la vérité *possible*. Sans la possibilité de l’erreur, la vérité serait nécessaire”¹⁰⁷.

Em terceiro lugar, o erro apenas poderá aparecer sob uma forma congelada, em sua fórmula tradicional, se o jogo empreendido no processo do desvendamento for paralisado. Porém, isto não é possível se pensarmos que não há como estar fora deste processo (como visão onipotente, onisciente e onipresente) porquanto todo processo que coloca uma questão é referente ao Para-si e, portanto, humano e sempre em vias de totalizar-se, nunca aparecendo como totalizado.

Donde a sugestão de que o erro, como apresentado pelas filosofias da passividade, inexistente em sua positividade, o que ocorre se pensarmos que o erro é esquema operatório referente à verificação sempre “em vias de”. Neste sentido, ele põe um ser, como fim imaginário do processo de verificação, dito ser de empréstimo - “a mes anticipations, en outre, qui formellement sont subjectives, l’Être prête, en tant qu’objectives, son être”¹⁰⁸. Este ser de empréstimo é o ser da antecipação ainda não verificada e será “consagrado” como Em-si ou não, conforme a “conclusão” da verificação (que não se confunde com a da totalização do conhecimento – o que significa que mesmo esta conclusão será parcial e provisória). Disto decorre que todo erro é provisório, porque a percepção do Para-si, por um lado, e a história humana, por outro, são processos de ultrapassamento destes seres de empréstimo em direção à verdade do Em-si. Por isso, o procedimento do erro enquanto esquema operatório da visão deve ser circular e contínuo, nunca totalizado. Assim, “en un sens, donc, il n’y a pas d’erreur: l’anticipation est un non-être qui tient son être de l’en-soi anticipé, elle est pour être vérifiée, elle s’anéantit si elle ne permet pas une construction correcte. Et comme la réalisation d’une fin est poursuivre à travers le comportement vérifiant, le terme de la vérification est la réalisation de la fin.”¹⁰⁹

Há, portanto, duas atitudes às quais pode levar a operação do erro: à verificação ininterrupta do Em-si ou à nadificação do ser de empréstimo. “Et de là nous pouvons aussi conclure que toute erreur est *provisoire* si du moins l’objet reste en relation instrumentale avec la subjectivité humaine, car tôt ou tard le processus de vérification

¹⁰⁷ SARTRE. *VE*, p. 57.

¹⁰⁸ SARTRE. *VE*, p. 61.

¹⁰⁹ SARTRE. *VE*, p. 51.

reprendra – ou alors c’est que l’objet tombe dans le Néant et l’erreur dans l’oubli”¹¹⁰. Num ou noutro caso, não há erro como congelamento de uma frustração. Neste último sentido, ele só pode existir como verificação paralisada ou não recomeçada (“ainsi, l’erreur, c’est un risque permanent d’une vérification arrêtée ou non recommencée”¹¹¹). Podemos apostar que o erro, quando pensado como paralisação, aparenta-se ao esquema da má-fé (enquanto transformação de um fim antecipado em destino, como a tomada do ser de empréstimo como fim último, substituição da verificação ininterrupta do Ser por um esquema imaginário). Neste sentido, há erro se sobressai a escolha livre pela substituição do processo de desvendamento por um fim imaginário congelado - “ainsi, par le surgissement d’une liberté au sein de l’Être, apparaissent comme possibilités conjointes l’ignorance et le savoir, l’erreur et la vérité”¹¹². A partir desta última afirmação é possível admitir que o erro, se não for pensado como esquema operatório, mas como paralisação da ação, surge sob a forma de uma escolha moral.

É preciso ainda notar que o erro mobiliza o conceito de ignorância, que não é absoluta (mas original, como a socrática) nem de exterioridade (pois é imanente à minha relação original e contínua – enquanto questão sempre repostada - com a verdade). No entanto, veremos em seguida que a ignorância é um conceito bastante amplo e abarca outros sentidos e desdobramentos (para além da ordem do conhecimento, ainda resta compreender o seu papel no plano ético). Do ponto de vista do erro, a ignorância é o fundo branco em que se desenrola o jogo de sombras e luzes apresentado pela metáfora da visão, pois ignorar originalmente significa dizer que “la vérité est ma possibilité, qu’elle m’attend et que je suis l’être par qui la vérité viendra de l’intérieur au monde”¹¹³. E se propomos que ela é o fundo branco, a tela em que se desdobra o jogo de luzes, é porque a ignorância original é o que ilumina, enquanto constituinte da verdade e instauradora da questão original, o Ser. O Em–si, como vimos, é opacidade (o fundo negro do Ser). E é o erro que joga a luz, enquanto esquema operatório da visão (levando adiante as metáforas sartrianas), sobre o Ser, não a verdade.

Tanto a reconceituação do erro como a da ignorância instauram no cerne do ser, do conhecimento e da verdade a liberdade. Neste sentido, o conhecimento em seus processos internos não pode ser nunca passividade, nem julgamento externo, mas ação.

¹¹⁰ SARTRE. *VE*, p. 57.

¹¹¹ SARTRE. *VE*, p. 55.

¹¹² SARTRE. *VE*, p. 58-9.

¹¹³ SARTRE. *VE*, p. 46.

Erro, ignorância, ação, Ser e Não-ser participam de um jogo circular e contínuo que possibilita dizer que a verdade é uma escolha (assim como a mentira e a má-fé).

Seguindo esta argumentação, erro e verdade não são conceitos opostos, mas compartilham a mesma natureza, enquanto pensados como movimentos de um processo maior de totalização¹¹⁴: “nous avons toujours affaire à un être qui est support d’un non-être, la vérité s’est transformée en erreur sans changer de nature. En un mot, dès qu’on déborde le cadre de la pure vision vérifiante, la vérité est risqué d’erreur”¹¹⁵. Isto não indica, no entanto, que a verdade seja confortável. Como lemos na citação acima, ela é *risco* permanente de paralisação do processo, *risco* de substituição do Ser pelo ser de empréstimo e *risco* de comunicação de um dado congelado para um outro (“la pluralité

¹¹⁴ Sartre indica que existem, no entanto, quando pensamos a questão da temporalização, dois lugares em que o erro não pode aparecer: nos “modos do Para-si que eu sou” e na “presença do Em-si”. No primeiro caso, há o encerramento em si mesmo daquilo que sou no presente. No segundo, reencontramos o “viver na verdade como o peixe na água”, a verdade confunde-se com o estar aí do Em-si. Deste modo, posso errar, por exemplo, no julgamento da percepção – se vejo à distância uma árvore e confundo-a com um homem, dizendo: vi um homem na estrada à noite à distância. Mas, a verdade é haver não um homem, mas a árvore – a presença da árvore não aceita erro, ou seja, este não é posto em questão na “presença do em-si” pois, Sartre conclui, “o Ser é uma evidência” (SARTRE. *VE*, p. 48). Como compreender, no entanto, a relação entre a antecipação e a evidência do Ser? O Em-si é, e a antecipação pode visá-lo justamente por isso. Mas há um caminho que a minha consciência percorre da antecipação à verificação do Em-si. Neste caminho, pode haver “erro” – quando afirmo no meio da estrada que a árvore era um homem. Mas ainda será preferível dizer que há um engano, pois a operação ainda está em desenvolvimento. O erro ocorrerá, realmente, se a verificação do Ser for suspensa. Há uma operação sendo realizada pelo Para-si, que se inicia pela antecipação (daquilo que se projeta). Assim, vejo algo na estrada, porém, ainda não posso afirmar o que seja. Enquanto este algo não se confirmar em “árvore” esta árvore não é. Mas é a partir da antecipação que o Em-si começa a ser esclarecido, porque ela *visa* o Em-si (pois ele é *visível* - ele é) e ela é a maneira de ser do Em-si. Porém, eu antecipo o Em-si ultrapassando-o: projeto o em-si a partir do meu fim. Assim, enquanto não encontro a árvore, ela não é, não se confirma, não a vejo (pois o Ser vem ao mundo por mim), deste modo, ela é nada. Porém, a antecipação retira do futuro o ser revelado e “retira deste ser o seu ser”, o ser de empréstimo - “l’anticipation, dépasse vers l’avenir l’être révéle et retient de cet être son être, elle a un être d’emprunt, exactement comme la conscience” (SARTRE. *VE*, p. 49). Assim podemos compreender a anotação que Sartre fez à margem do manuscrito de *Vérité et existence*:

“Ce qui fait croire que la vérité s’identifie à l’Être, c’est qu’en effet tout ce qui est pour la réalité-humaine est sous la forme de vérité (ces arbres, ces tables, ces fenêtres, ces livres qui m’entourent sont vérités) parce que tout ce qui est pour l’homme déjà surgi est sous la forme du ‘il y a’. *Le monde est vrai*. Je vis dans le vrai et le faux. Les êtres qui se manifestent à moi se donnent pour vrais, se révèlent parfois ensuite comme faux. Le Pour-soi vit dans la vérité comme le poisson dans l’eau.

L’erreur, dit-on, c’est *l’apparence*. C’est faux. Au contraire l’apparence est *toujours vraie* si l’on s’en tient à elle. L’apparence, c’est l’être. Cet arbre que je prends pour un homme n’est pas homme en apparence, arbre en réalité. En *apparence* (c’est-à-dire comme apparition immédiate) il est ce quelque chose de plus sombre surgi dans la nuit. Et *cela est vrai*: c’est le surgissement d’un être. Et c’est mon anticipation vérifiable qui est fautive en tant qu’elle vise à la réalité plus profonde. Autrement dit, dans le couple apparence-réalité (faux couple inventé pour les besoins de la cause), l’apparence est toujours vraie, l’erreur se situe au niveau de la réalité. L’apparence *est* toujours révélation d’être, la réalité *peut* être ou non révélation d’être” (SARTRE. *VE*, p. 16).

¹¹⁵ SARTRE. *VE*, p. 55.

ou l'existence d'une totalité détotalisée substantifie l'erreur si, en cours de vérification, je fais *don* de ma vérité arrêlée (ou erreur) à l'autre"¹¹⁶).¹¹⁷

O segundo conceito que acreditamos central para a formulação da abordagem indireta da realidade proposta pelo desvendamento é o de intuição. Assim como o conceito de erro, a intuição só poderá ser compreendida se temporalizada, isto é, não se trata da intuição instantânea: “l'intuition n'est pas instantanée: toute intuition se temporalise”¹¹⁸. Ainda contrapondo-se a certa concepção tradicional de intuição, e mesmo à fenomenológica, Sartre elimina qualquer aspecto contemplativo do conceito, afirmando sua face ativa.

A intuição é em muitos aspectos o correlativo conceitual do que Sartre denominou metaforicamente de visão, como observamos na passagem: “tout part de la vue et aboutit à la vue (intuition). Mais la vue conçue comme pur repos contemplatif ne peut révéler le comment d'un objet ni ses multiples faces”¹¹⁹. Ela é a espinha dorsal e a origem da metáfora da visão. No início de *Vérité et existence* a busca por uma espécie de método de aproximação legítima da realidade (que não se colocasse como apropriação dela) é apontada como a problemática central da obra. Assim, trata-se de procurar, “un comportement laissant être l'Être tel qu'il est”, uma questão que deve sua origem à leitura sartriana de Heidegger. Para que o real seja preservado como um irreduzível, Sartre deve formular um método indireto, que represente o abandono da abordagem da verdade como passividade (pois há “deux attitudes vis-à-vis de la vérité”, sendo a primeira a “contemplation de l'Être tel qu'il est. On insiste sur la présence de l'Être (que je ne puis altérer)”), e aproximar-se da verdade como atividade (a segunda

¹¹⁶ SARTRE. *VE*, p. 58. O apelo da prosa (se respondido) impede que o processo se esgote no dom: a prosa crítica é processo contínuo de desvendamento.

¹¹⁷ Disto decorre que o que chamamos de fato (o que se toma por verdade para uma certa cultura ou comunidade), para Sartre, em última instância, é sempre falso. Todo fato opera como o mecanismo do erro e deveria antes ser compreendido como um ensaio em direção à totalização, não como cristalização de uma idéia que passa à categoria de propriedade da humanidade. Deste modo, o conhecimento, para Sartre, é destituído definitivamente de seu caráter de propriedade. Isto fica claro quando Sartre analisa um fato científico, em nota à margem do manuscrito de *Vérité et existence*: “Comme la position de l'homme vis-à-vis de l'Être implique que l'Être n'est découvrable que par anticipation, cela signifie que tout éclaircissement de l'Être se fait par anticipation et sous condition de vérification future. Ainsi, la théorie atomique est anticipation éclairante de ce qui est révélé et le demeurera longtemps parce qu'elle est acte radical d'anticipation indiquant un remplissement vérifiable infini et non un objet déterminé et immédiatement visible. Vrai ou faux, l'atome est également non-être éclairant la série infinie de l'Être par son être emprunté” (SARTRE. *VE*, p. 52).

¹¹⁸ SARTRE. *VE*, p. 63.

¹¹⁹ SARTRE. *VE*, p. 37.

atitude, “construction du vrai comme système de représentations. (On insiste sur la construction – subjectivité. Il faut *agir* pour comprendre”).

Deste modo, o conceito de intuição se formará a partir da premissa da construção. Sartre prossegue: “la phrase de Heidegger donne la synthèse: construire *pour* laisser le sujet inaltéré. Construire pour révéler l’inconstruit. *Se comporter* pour laisser se développer l’Être dans sa réalité intouchée comme s’il était *seul*. Créer ce qui est.” Por fim reconhecemos a importância deste conceito para nosso trabalho: ele une a esfera do conhecimento à da criação. Trata-se de criar o incriado, para conhecê-lo. Assim, o modo de visar o real deve suprir severas exigências (“quel est le type de comportement qui peut être créateur de l’étant-déjà et qui peut le créer par une série d’actes tel qu’il est dans sa nature incréé?”; “qu’est-ce donc que la conscience et que l’Être pour que ce comportement soi possible?” e “si la connaissance se fonde sur le contact immédiat ou intuition, qu’est-ce donc qu’une intuition qui n’est pas contemplative (passive) sans être l’intuition constitutive de Husserl?”¹²⁰).

Neste sentido, trata-se de especificar o campo do conceito de intuição, pois ela não se constitui como uma operação vazia. É, ao contrário, o próprio projeto de descobrir. O saber, deslocado igualmente de seu âmbito tradicional, ocupa um espaço na revelação do ser, porém é mobilizado apenas em um momento do processo e neste sentido corresponde à negação do conceito de intuição, pois “est du type de l’intuition vide, il vise un être à venir ou passé, de toute façon un être d’emprunt. Au lieu que la vision est remplissement du savoir par l’Être”¹²¹.

Mas se a intuição é o modo operatório do (livre) projeto de desvendamento, e se este projeto, para que seja legítimo (ou seja, comprometido ao mesmo tempo com o desvendamento como conhecimento e com a irreducibilidade do real) deve dar-se finalmente como construção-criação, ela coloca no horizonte a questão da responsabilidade sobre o projeto, a criação e o conhecimento. Ou seja, é preciso assumir a verdade como nossa criação, ao mesmo tempo em que nos desvencilhamos do revelado - “*assumer* le monde *comme* si on l’avait créé, en prendre son parti, prendre le parti de l’Être (parti pris des choses), se faire responsable du monde comme s’il était notre création. Et, en effet, on le tire de la nuit de l’Être pour lui donner une nouvelle

¹²⁰ SARTRE. *VE*, p. 18.

¹²¹ SARTRE. *VE*, p. 103.

dimension d'être. Vouloir la vérité ('Je veux que tu me dises la vérité'), c'est préférer l'Être à tout, même sous une forme catastrophique, simplement parce qu'il *est*. Mais en même temps c'est le laisser-êtré-tel-qu'il-est, comme dit Heidegger. C'est donc repousser toutes les ruses identificatrices (connaissance inauthentique: appropriation – connaître c'est posséder, etc.). La connaissance authentique est abnégation, tout comme la création authentique (refuser le lien postérieur avec ce qu'on a créé))¹²². Todo este procedimento assemelha-se à maneira como o escritor deve esperar que o leitor finalize sua obra e a ultrapasse. Mas se em *Qu'est-ce que la littérature?* isto aparece como um jogo de atos de generosidade, em *Vérité et existence* a atividade do desvendamento termina como ab-negação (Sartre separa a palavra para que se possa vislumbrar mais diretamente o aspecto da negação e posteriormente da construção – negação da identificação, da vontade de “querência”, da fuga para o domínio da necessidade e da má-fé). A ab-negação é assim definida: “nier de l'Être qu'il soit moi ou à moi ou en moi”¹²³. E Sartre complementa: “on voit à partir de là l'origine de l'ignorance prolongée par choix et du mensonge”, o que significa o aspecto da sua negação (e da má-fé).

Se é possível compreender a origem da ignorância por escolha e da mentira é porque o ser não se dá de maneira fácil ou confortável para aquele que o questiona. Há um aspecto duro da criação, que é a irredutibilidade do real - “ainsi, la forme surgie dans mon opération se dresse soudain *contre moi*, indestructible. Mais en même temps, si je ne peux la défaire, je peux réaliser indéfiniment l'opération génératrice, ainsi suis-je à la fois créateur et passif. C'est là précisément l'apparition de la vérité ou l'Être apparaissant dans l'acte. Du point de vue subjectif, la connaissance ne diffère pas de la création et, réciproquement, la création est une connaissance; on a un moment de connaissance”¹²⁴. Assim, criação e ab-negação são os conceitos que do centro do movimento de desvendamento e da intuição me engajam “comme complice du surgissement de l'Être dans le monde et me met en face de responsabilités nouvelles”¹²⁵, o que nos move mais uma vez à relação entre verdade e ética.

¹²² SARTRE. *VE*, p. 63.

¹²³ SARTRE. *VE*, p. 63.

¹²⁴ SARTRE. *VE*, p. 49.

¹²⁵ SARTRE. *VE*, p. 70.

CAPÍTULO 3

O DESVENDAMENTO DO LEITOR ALÉM DO DOM

A IGNORÂNCIA COMO NECESSIDADE OU ESCOLHA

Podemos a partir de agora abordar a palavra da prosa como instituinte de duas ausências: a da realidade e a do leitor. A primeira, põe o escritor na espera de que o leitor assuma a atitude do desvendamento como ação secundária. A segunda, coloca toda uma comunidade à espera de que este mesmo leitor objetive-se como Para-si, e ultrapasse o desvendamento enquanto dom para reavivá-lo na criação da realidade e em sua conseqüente mudança. Abordaremos no entanto, primeiramente, o que neste processo pode “dar errado”: a escolha do Para-si (paralelo ontológico da figura social do leitor) pela ignorância.

A escolha pela ignorância é possível porquanto este conceito possui pelo menos duas definições, aparecendo como escolha ou necessidade. O caráter necessário da ignorância, como vimos, faz dela constituinte do saber. Sob este aspecto, a ela não correspondem os sentidos de má-fé ou mentira que poderiam ser a ela atribuídos. Ao contrário, esta ignorância é motor do desvendamento e da ação (“l’homme n’est pas seulement l’être par qui le non-savoir, comme le savoir vient au monde, il est aussi

l'êtré qui *doit ignorer* pour agir”¹²⁶) e aproxima-se da concepção de ignorância socrática (“só sei que nada sei”), indicadora da origem do questionamento filosófico e do que há nele de incompleto ou ausente. Além disso, dizer que há uma ignorância necessária, significa dizer que o saber não é nem positividade nem necessidade absoluta e sim um jogo ininterrupto entre saber e não-saber, o que faz dele uma escolha.

Sartre pode dizer então que o fundamento da Verdade é a Liberdade. Apenas há verdade se antes o Para-si se colocou um projeto de descobrir. Porém, ele pode escolher um projeto de ignorar. Se isto ocorre, estamos diante do segundo conceito de ignorância: a ignorância por escolha - “le fondement de la Vérité est la liberté. Donc l'homme peut choisir la non-vérité. Cette non-vérité est ignorance ou mensonge”¹²⁷.

A este segundo modo de se conceber a ignorância estão vinculados os conceitos de má-fé e de mentira. Para compreender esta relação, é preciso reencontrar a noção de projeto, pois a escolha pela ignorância só é possível pela manipulação da temporalidade. Vimos que no projeto havia a passagem por um determinado ser – o ser de empréstimo, como uma espécie de mediação entre o Para-si e o Ser puro. Mas ao escolher a ignorância, o Para-si opera a substituição do Ser puro pelo ser de empréstimo, que passa a aparecer como finalidade. Há, portanto, paralização da temporalização ininterrupta em um ser fixado, congelado. Ao realizar a substituição dos seres e a paralização do processo fazendo do projeto uma idéia fixa, o Para-si faz com que o futuro deixe de ser vislumbrado como movediço e contingente (porém livre) e passe a ser considerado como Fatalidade. Isto faz com que o Para-si vislumbre os modos temporais (passado, presente e futuro) como Destino, deslocando-se para o ponto-de-vista da morte: “cette image renversée et figée du Projet, c'est ce qu'on nomme le Destin. L'ignorance est appel au Destin. (...) L'ignorant vit sa mort et, en refusant sa liberté, la projette sur le monde qui la lui renvoi sous forme de destin (Fatalité). Le monde de l'ignorance est celui de la Fatalité”¹²⁸. Apenas um olhar externo ao processo seria capaz de visar a vida como Destino, portanto um olhar de fora do tempo, que visa o processo como encerrado e totalizado¹²⁹.

¹²⁶ SARTRE. *VE*, p. 121.

¹²⁷ SARTRE. *VE*, p. 35.

¹²⁸ SARTRE. *VE*, p. 77.

¹²⁹ A esta ignorância contrapõe-se o conceito de ab-negação (“Ab-négation: nier de l'Être qu'il soit moi ou à moi ou en moi. On voit à partir de là l'origine de l'ignorance prolongée par choix et du mensonge”- SARTRE. *VE*, p. 65).

Este modo de se conceber a ignorância como projeto torna-se inteligível em razão do caráter irreduzível e obscuro do Ser e da natureza da relação (difícil e mediada) entre o Para-si e o Em-si, que pode resultar em dois modos de ignorar o ser. O primeiro se constitui como antecipação da ignorância, o segundo como projeção dela. “Ainsi l’être par qui la lumière vient éclairer l’être est à la fois pure lucidité (au-delà de la vérité) comme conscience subjective et pure obscurité (en deçà) comme destin”¹³⁰. No segundo sentido, a ignorância aparece sob a forma do medo, como alternativa à revelação do ser puro (já que uma das qualidades do Ser é a violência): “Ainsi l’ignorance est-elle peur de l’Être ou peur de la liberté ou peur du contact révélant avec l’Être ou peur des trois à la fois”¹³¹.

Sartre em *Vérité et existence* exemplifica a má-fé ao analisar o caso de W., que até o fim tenta ignorar os sintomas de sua doença (a tuberculose). W. substitui, então, freqüentemente, a interpretação dos avisos do corpo por uma comédia, uma dramatização do que continuamente se impõe como urgente, tentando livrar-se assim da tomada de consciência da morte iminente. Opera desta maneira o constante deslocamento do “ser tuberculose” (o Ser puro, a realidade) e põe em seu lugar um ser de empréstimo (o “teatro” que representa).

Este procedimento possui um paralelo no *Esboço de uma teoria das emoções*, quando Sartre analisa a tristeza ativa (embora neste caso possamos verificar a presença de um complicador da ação – o outro que deve ser iludido ou manipulado):

“A tristeza ativa pode assumir muitas formas. Mas a que é citada por Janet (a psicastênica que tem uma crise de nervos porque não quer fazer sua confissão) pode se caracterizar como uma *recusa*. Trata-se, antes de tudo, de uma conduta negativa que visa a negar a urgência de certos problemas e substituí-los por outros. A paciente quer sensibilizar Janet. Isto significa que quer substituir a atitude de espera impassível que ele adota por uma atitude de atenção afetuosa. Então utiliza seu corpo para levá-lo a isso. Ao mesmo tempo, colocando-se num estado tal que a confissão seria impossível, ela põe fora de alcance o ato a fazer. Enquanto estiver possuída pelas lágrimas e os soluços, qualquer possibilidade de falar lhe é tirada. Aqui, portanto, a potencialidade não é suprimida, a confissão permanece “por fazer”. Mas ela saiu do alcance da

¹³⁰ SARTRE. *VE*, p. 133.

¹³¹ SARTRE. *VE*, p. 108.

paciente, ela não pode mais *querer* fazê-la, mas somente *desejar* fazê-la um dia. Assim a paciente livrou-se do sentimento penoso de que o ato *estava em seu poder*, de que tinha a liberdade de fazê-lo ou não. A crise emocional é aqui abandono de responsabilidade. Há exagero mágico das dificuldades do mundo.”¹³² O que para ela aparece como ausência do ato livre (a confissão) para Sartre surge como ato de má-fé, em sua positividade.¹³³

Na tristeza ativa há a recusa e a substituição do ato em seu poder, ou seja, da responsabilidade e da liberdade. Por isso, tanto neste exemplo como no de W., a tentativa de permanência no “por fazer” elimina a responsabilidade presente, colocando em seu lugar a noção de um futuro indeterminado. Mas a substituição não apenas elimina a responsabilidade presente, mas faz do mundo presente uma realidade afetivamente neutra – ela tenta anular a característica violenta do Em-si. No *Esboço*, não encontramos apenas este exemplo da manipulação do tempo. A alegria também pode operá-la pela substituição dos seres, se considerarmos o homem em estado de impaciência. Neste caso, a dimensão do tempo privilegiada é o instante e há substituição da ação pelos gestos que emprestam da realidade objetiva a antecipação da posse. O resultado, no entanto, é semelhante: em um caso trata-se de tornar a realidade neutra, no outro, tornar o mundo fácil, acessível. Assim, em todos os casos a consciência opera um “auto-engano”, que passa pela manipulação da temporalidade, seja por meio do gesto (positivo), seja por meio da comédia que torna a realidade neutra (negativo). Há, no entanto, a permanência no “por fazer”, que pode ser determinada pela forma da antecipação - como substituição, pois o gesto (ser de empréstimo) não é ato (ser, se seguirmos a argumentação sartriana) – ou pela forma do adiamento. Esta maneira de manipular a temporalidade, eximindo-se da responsabilidade e esvaziando os atos de sua positividade é o que constitui a má-fé.

¹³² Sartre, *Esboço para uma teoria das emoções*, p. 70.

¹³³ Este mecanismo descrito por Sartre se assemelha ao uso recorrente do recurso do adiamento do julgamento final em *O Processo* de Kafka. Para K., um dos únicos meios possíveis de escapar à condenação é o adiamento constante do julgamento, que seria o único ato dotado de positividade. Enquanto este não se realizar, não será possível dizer nada a respeito de K., pois o “ser” (da condenação) não se definiu (como algo fechado no passado, presença imediata ou ausência rememorada). Assim, K. vive da negação constante do ato que determinaria a condenação, único ato real, pois à medida em que o processo se arrasta o ato é jogado para o futuro e se surge, por um lado, sempre como ameaça, por outro, esta se caracteriza sempre como virtualmente possível, e, portanto, como acontecimento não necessário.

Se analisarmos esta operação sob a perspectiva do ser de empréstimo, percebemos que nos casos supracitados resulta que, para conferir um ser menor a isto que o ameaça, o Para-si se confere uma menor liberdade. Não se ultrapassa o provável e as verdades são substituídas pela opinião (puro presente ou contingência pura; nunca há a perspectiva de um futuro que me engaje)¹³⁴.

Mas os exemplos acima ainda não foram esgotados. Seja na proliferação de gestos que substituam atos, seja na substituição da realidade por uma comédia, a intenção da consciência é varrer o ser irremediável para aquela “Noite do Ser”, para as “Camadas Inferiores”, das quais ele havia surgido por meio do Para-si. Uma das formas de realizar isto é pelo esquecimento: “l’oubli est défense contre l’irréparable: c’est l’anéantissement symbolique du “a été” de l’Être”¹³⁵. Assim, Sartre diz que esquecer é enterrar e constitui uma morte simbólica. Deste modo, ignorar (por escolha, por projeto) significa tomar em relação ao Ser “le point de vue de la finitude, de l’oubli, de la mort et de la passivité”¹³⁶, sendo estas as características principais deste ato.

Podemos a partir destes exemplos compreender, paralelamente à análise do ser de empréstimo, o duplo caráter da imaginação. Ela pode colaborar para o desvendamento do mundo enquanto criação (conceito de ab-negação) ou para a má-fé enquanto dissimulação (substituição do ser, manipulação do tempo, negação da liberdade). Isto decorre do duplo caráter do ser de empréstimo, que pode ser vislumbrado, por um lado, como modo operatório, ferramenta (outil) ou mediação, se continuamente visado pela temporalização do desvendamento. Neste sentido, ele instaura a cumplicidade entre o Para-si e o Em-si (pois tira o seu caráter objetivo do Em-si): “comme mes fins se compliquent à mesure que l’Être se détaille, ce parallélisme fait de moi le complice de l’Être, je suis *compromis* par l’Être. A mes anticipations, en

¹³⁴ Cabe aqui uma pequena observação sobre a opinião. Esta aparece em *Vérité et existence* como traço de caráter, sendo um dos modelos da ignorância: “L’opinion n’est plus anticipation libre et vérifiable de l’Être. Elle a perdu son caractère à venir. Elle apparaît donc comme pur présent ou contingence pure. On a une opinion, on ne sait pas pourquoi. Si l’on veut expliquer, on cherchera l’explication opposée à celle par l’avenir: l’explication par causalité (passé). L’opinion vient de l’hérédité, du milieu, de l’éducation. En même temps – Platon a raison – le corrélatif de l’opinion est la région du jeu d’être entre l’Être et le Non-Être puisque la *vision* est dévoilement de l’Être et qu’ici la vision est refusée au nom de l’impuissance à *opérer*. L’opinion est donc croyance contingente au sujet d’un fantôme d’être. Je ne suis pas *responsable* de mes opinions. Une opinion, en effet, étant négation de l’avenir et de toute transcendence, est négation de la liberté” (SARTRE. *VE*, p. 81). Neste trecho, a opinião parece negar até mesmo a substituição por um ser de empréstimo, já que ela substitui a realidade por um “fantasma de ser”. Neste sentido, é o oposto radical da visão (e mesmo do saber), e da ação de desvendamento.

¹³⁵ SARTRE. *VE*, p. 89.

¹³⁶ SARTRE. *VE*, p. 73.

autre, qui formellement sont subjectives, l'Être prête, en tant qu'objectives, son être"¹³⁷. Por outro lado, se pensado como paralização do movimento, o ser de empréstimo surge como substituição congelada do Ser puro e procedimento da má-fé: "ne pas savoir, c'est vouloir ne pas avoir affaire à l'Être pur, mais seulement à l'Être emprunté"¹³⁸.

Porém, apesar de ignorar relacionar-se à tentativa de desvencilhar-se da responsabilidade da ação, tudo começou com um ato: com a escolha (livre) de se colocar um projeto. Por fim, a ignorância, como a verdade, é uma escolha ética relativa não apenas ao Para-si, mas também aos outros e à História. As escolhas são destituídas de vez do caráter de inocência (um outro modo de ser da ignorância), e sob este aspecto cabe ao romance crítico desvendar o mundo para uma comunidade, afim de que ninguém, como lemos em *Qu'est-ce que la littérature?*, possa ignorá-lo e considerar-se inocente diante dele.

¹³⁷ SARTRE. *VE*, p. 61.

¹³⁸ SARTRE. *VE*, p. 83.

A REGRA DA PASSAGEM E O APELO

*“O homem sabe que não pode penetrar nessas cidades, mas há nele a inquietante fascinação por essas imagens, que são a única realidade que nos vem, que nos morde, sanguessuga que morde sem boca, (...) que nos fere justamente com aquilo de que carece.”*¹³⁹

Na entrevista “Les écrivains en personne”¹⁴⁰, Sartre cita o texto “O paradoxo de Aytré”, de Maurice Blanchot, em que o autor parte da afirmação de William Saroyan: “uma história é a palavra articulada de uma ausência de palavra”¹⁴¹. A dialética entre presença e ausência, que aparece no modo da relação entre dizer e silenciar, é o tema central deste ensaio, pois Blanchot propõe que a palavra não “presentifica” o objeto, antes, intensifica sua ausência, justamente o que Sartre gostaria de ressaltar na ocasião daquela entrevista: que o desejo de tudo dizer estranhamente se converte em não dizer nada. À luz destas afirmações, a criação literária se assemelharia antes a um movimento de intensificação da ausência do que de preenchimento de determinado “vazio”.

Deste modo, o poder da linguagem, segundo Blanchot, não estaria nas afirmações e no peso positivo das palavras, mas justamente em seu lado negativo, pois *a regra da passagem do signo ao objeto supõe a ausência primeira deste*. Dito de outro modo, seu poder estaria, contrariamente, *no vazio que se estabelece no processo da significação lingüística*, ou seja, na passagem de “tornar a coisa nomeada presente”, pois é neste lugar, na zona limítrofe entre a projeção do signo e a antecipação do objeto

¹³⁹ LIMA, Lezama. *Paradiso*, p. 477-8. Citado por CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em oitenta mundos*, p. 73.

¹⁴⁰ SARTRE. “Les écrivains en personne”, in *Situation IX*, p. 37.

¹⁴¹ BLANCHOT, Maurice. “O paradoxo de Aytré”, in *A parte do fogo*, p. 65.

ausente, que se pode falar em criação. A criação não seria, portanto, a substituição do objeto por sua imagem, muito menos a palavra em estado bruto (a organização gramatical). Surgiria antes *entre* a projeção e a antecipação, é o *processo*, a *passagem* e faz surgir a *ausência* mais acentuada: “o que nela [na palavra] é poder de representação e de significação cria, entre as coisas e seus nomes, uma distância, um vazio, e *prepara* [grifo nosso] a ausência em que a criação toma forma”¹⁴². A regra da passagem seria, conseqüentemente, regra da ausência e torna-se fundamental para que compreendamos o que aproxima Sartre de Blanchot, pois ela organiza o reino das imagens e dos signos que são, para ambos, desprovidos de seu caráter de “quadro” estático e duro, para entrarem em uma ordem “em que toda figura é passagem, inquietação, transição, alusão, ato de uma trajetória infinita”¹⁴³. A regra da passagem permite pensar a dialética entre presença e ausência, falar e calar e a permeabilidade do signo lingüístico¹⁴⁴. Coloca-nos em contato com um paradoxo nuclear da linguagem, pois se há, por um lado, o forte desejo de comunicar, de presentificar a experiência, este só se realiza, por outro, por meio da passagem pela ausência.

No ensaio, Blanchot indaga sobre qual seria o impulso primeiro da literatura, questão que pensamos como complementar àquelas propostas por Sartre em *Qu'est-ce que la littérature?*¹⁴⁵. Trata-se agora de compreender *a origem do ato da escrita para o escritor*. Durante sua argumentação, Blanchot recorre a um exemplo, ao texto de Jean Paulhan, *Aytré que perde o hábito*, narrativa sobre a história de um sargento que escreve o diário de viagem de sua expedição através de Madagascar. Em determinado momento, a escrita do diário, relato prático do cotidiano da expedição, transforma-se numa narrativa mais longa e pessoal, em que Aytré expõe suas idéias, faz descrições, “filosofa” etc. Esta virada não é casual, ela irrompe no instante em que Aytré *sente nele a ausência*, vertigem desencadeada pelo reencontro com certa mulher que o faz matar por ciúmes. Ao comentar este episódio, Blanchot propõe que a literatura começa com um “desmoronamento, uma espécie de catástrofe inicial” e com “o próprio vazio

¹⁴² BLANCHOT. “O paradoxo de Aytré”, p. 67.

¹⁴³ BLANCHOT. “O paradoxo de Aytré”, p. 68. Movimento infinito que nos recorda a circularidade do processo de desvendamento, que permite afastar a possibilidade do “erro” (como definido tradicionalmente).

¹⁴⁴ O que acreditamos contrapor-se ao que Alfredo Bosi chama de “espessa materialidade” do “real”, ao criticar “a consistência dura das coisas” e uma suposta “objetividade”, atribuída a uma cultura positivista (BOSI. “Narrativa e resistência”, p. 134).

¹⁴⁵ Que é escrever?, por que escrever?, para quem se escreve? e a que aparece no próprio título da obra.

medido pela angústia e preocupação”¹⁴⁶, catástrofe esta que se estenderia à linguagem. Estaríamos aqui diante da irreparável existência e da aparente impotência da criação em relação ao seu caráter violento? Passamos então a conhecer o paradoxo de Aytré, pois “até então ele se bastava; agora não se basta mais e fala para restabelecer, pelas palavras e também por um apelo aos outros, a igualdade de que sente ausência”¹⁴⁷. Duplo motivo de sua prosa, como tentativa de preenchimento do sentido existencial, pelo seu poder de criação e pelo apelo ao Outro¹⁴⁸. Porém, como a linguagem também é atingida pela sua crise, o escritor sempre inicia seu projeto pela descoberta de sua paradoxal incapacidade de falar e escrever, “pela própria ausência dos meios que tem em superabundância”¹⁴⁹. Neste sentido, mesmo a palavra mais feliz revelaria, no entanto, o vazio do qual se originou - “se disséssemos, talvez para censurá-lo, que as palavras de Aytré, longe de ameaçar a ruína, se tornam, à medida que ele ‘perde o hábito’, mais escolhidas, mais requintadas, mais *felizes*, tratar-se-ia apenas de ingenuidade, pois para esse sargento o recurso a uma língua mais literária ou mais bela significa apenas a perda irreparável da única língua que lhe era segura, a que lhe bastava para escrever: ‘Andamos vinte quilômetros por dia’, e assim, em vez de ter um sentimento de satisfação e de criação quando acha palavras desta espécie: ‘A estranheza das coisas em Madagascar responde à dos homens: Em cada esquina há paisagens de uma originalidade lunática’, ele sente, ao contrário, o embaraço e o desvario de alguém que se vê privado de palavras, para quem sua manipulação se torna a provação mais decepcionante e uma espécie de exploração do seu próprio vazio”¹⁵⁰. Paralelamente, o surgimento do escritor deixa transparecer algo da definição sartriana de Para-si, enquanto seu sentido é o da diáspora (pois é a um tempo falta e fuga em direção a si). Ou seja, a distância cada vez maior que se estabelece entre Aytré e a linguagem revela que as palavras deixaram de ser para ele domésticas, espécie de continuação do hábito da fala e instrumento natural (suas “antenas”, como diz Sartre em *Qu’est-ce que la littérature?*), e passaram a ser modo de frustração do empreendimento de “refazer-se”, “reerguer-se” ou “reconstruir-se” como identidade estabelecida (uma identidade fardada, fechada e segura).

¹⁴⁶ BLANCHOT. “O paradoxo de Aytré”, pp. 72-3. Interessante notar que o vazio metafísico não é tomado como uma abstração, sua consistência tem origem numa emoção (no caso, o ciúme) que provoca a angústia. Em Sartre, há uma forte relação entre a tomada de consciência da existência e as condutas e, neste sentido, as emoções podem ser um caminho para o conhecimento de si durante a existência, pois esclarecem a situação através do corpo.

¹⁴⁷ BLANCHOT. “O paradoxo de Aytré”, p. 73.

¹⁴⁸ Isto, por sua vez, evidencia uma propriedade intrínseca à prosa – o seu caráter social.

¹⁴⁹ BLANCHOT. “O paradoxo de Aytré”, p. 73.

¹⁵⁰ BLANCHOT. “O paradoxo de Aytré”, p. 75.

Blanchot pode, assim, encerrar o texto concluindo que o silêncio da linguagem escrita começa por uma ausência primordial, ontológica; pela distância entre as coisas e nós e por uma cisão no cerne de nós mesmos que se estende à própria linguagem.

Podemos traçar um paralelo entre o caso do sargento Aytré e a relação pessoal de Sartre com a linguagem, como descrita por ele em seu *Diário* do início de sua experiência como soldado durante a Segunda Guerra Mundial. Encontramos ali a seguinte passagem, que nos serve de exemplo concreto da relação entre escritor e escrita e do questionamento sobre a autenticidade da criação: “em face de Gauguin, Van Gogh e Rimbaud, sinto um grande complexo de inferioridade porque eles souberam se perder. Gauguin com seu exílio, Van Gogh com sua loucura e Rimbaud, mais do que todos, com sua renúncia à literatura. Cada vez mais me convenço de que para alcançar a autenticidade é preciso que alguma coisa se desmorone. (...) Mas estou a salvo de rachaduras. Estou amarrado ao meu desejo de escrever. Mesmo na guerra saio-me bem porque logo penso em escrever o que sinto e o que vejo. Se me questiono, é para escrever o resultado dessa interrogação e sei muito bem que sonho apenas em questionar meu desejo de escrever porque, se realmente o fizesse, nem que fosse por uma hora, se tentasse deixá-lo em suspenso, colocá-lo entre parênteses, desapareceria todo o motivo para esse questionamento. Percebo que existe nessa atitude uma segurança irritante para os outros (...) porque ela vem, apesar de tudo, de algo que deixei intacto em mim, por baixeza.”¹⁵¹ O que para o sargento Aytré apareceu como falta, inabilidade talvez, no soldado Sartre surge como uma espécie de ancoradouro seguro. O interessante é que o soldado associa a segurança à baixeza, como se o que autenticasse a criação fosse justamente a fratura instaurada pela existência. Este modo de considerar seu ofício, na perspectiva de sua função social, coloca-o diante do questionamento da autenticidade e da responsabilidade ética do escritor. Esta mesma preocupação a encontramos em *Qu'est-ce que la littérature?* na conceituação do engajamento e em *Vérité et existence*, na definição de ab-negação e no projeto de construção de um tipo de conhecimento autêntico.

¹⁵¹ SARTRE. *Diário de uma guerra estranha*, pp. 228-229.

É preciso, no entanto, fazer uma ressalva, estabelecer outra distância entre Blanchot e Sartre, em primeiro lugar porque Blanchot explora as questões da linguagem como ausência ao considerar a poesia de Mallarmé. Para o Sartre de *Qu'est-ce que la littérature?* uma distinção radical se estabelece entre a poesia e a prosa (de certa forma reavaliada em 1960, na entrevista supracitada). Em *Qu'est-ce que la littérature?*, como vimos, a poesia referia-se ao sentido imanente à palavra, detendo-se, praticamente, na ação contemplativa do poeta. O prosador, ao contrário, deseja comunicar algo, para ele a palavra é tomada como signo e o seu significado está além dela, é transcendente. Poderíamos considerar válidas para o que encontramos em Sartre na sua análise da prosa as palavras de Blanchot sobre a poesia e a ausência? Se relermos o texto de Sartre, podemos dizer que na prosa a regra da ausência se estabeleceria de maneira ainda mais extrema, pois é neste domínio, segundo o filósofo, que se dá o desejo maior de comunicar. Neste sentido, a distância entre o signo e a coisa, no movimento que se constitui como projeto de comunicação, se estenderia ainda mais, porque a ausência surgiria de forma mais drástica sob o fundo da tentativa de comunicação com o outro. Mas, se Sartre considera que a palavra destinada ao outro é dom (aspecto que faz da prosa um exercício de generosidade), como ocorreria a enunciação do desvendamento para um outro se tudo se reduzisse à ausência?

Ao final do seu ensaio, Blanchot reflete sobre o sentido do silêncio, que “está longe de ser o oposto da língua; pelo contrário, só há linguagem no silêncio, que é ao mesmo tempo a condição, a intenção e a virtude da palavra. Eu falo, mas, a partir do momento em que o que digo cria em torno da coisa que designo um vazio que a torna ausente, eu me calo, designo também a ausência longínqua onde tudo afundará, mesmo minha palavra.”¹⁵² Assim, é o silêncio a origem da fala (e o que a torna possível e faz com que falar seja uma escolha livre), mas aquém do silêncio há o nada existencial, para o qual, paradoxalmente, a palavra reenvia o escritor, quando este explicita o “vazio” da coisa. Ao jogar luz sobre a coisa ausente, esta me retribui com a sombra de sua ausência, o que passa a ser um complicador do jogo de luzes proposto pela metáfora da visão e do desvendamento.

¹⁵² BLANCHOT. “O paradoxo de Aytré”, p. 70.

Partindo disto, podemos dizer que a ausência encontrada no cerne da linguagem, para Blanchot, seja ela tomada como manipulação, em seu modo de ser instrumento, seja em sua contemplação admirada, como poesia, *é preparada por uma ausência primordial, ontológica*. Se traduzimos esta preocupação, assegurando as diferenças, para a terminologia sartriana, podemos dizer que a regra da ausência opera na linguagem e que o signo funcionaria como um apoio, um corpo interposto, antes do movimento da leitura de atirar-se em direção à sua significação, *é a passagem pelo ser de empréstimo antes de pisarmos em falso no lugar em que deveria haver um Ser, mas onde encontramos, ao contrário, uma falta*. O não-encontro do objeto esperado é o resultado da regra da passagem, ao mesmo tempo em que surge como frustração do projeto do Para-si. No entanto, a ausência do ser é ao mesmo tempo a condição da linguagem. Como então a prosa, numa perspectiva sartriana, poderia ser o local privilegiado do desvendamento do Ser, se a sua origem é a falta e seu gesto termina *apontando no vazio*¹⁵³?

Como compreender este desdobramento do mesmo ato de criação? Que relação é esta que se estabelece entre a obra de ficção e o real? Como confiar neste processo? Como retirar da ficção um modelo para o conhecimento e uma ética da ação, primeiro (se visada de um modo um tanto ingênuo) por ser a ficção uma espécie de mentira¹⁵⁴, segundo, por ser uma espécie de nada, presentificando a realidade à custa da ausência do universo?¹⁵⁵

¹⁵³ Isto significa: esperar que o outro responda ao apelo. Mas neste momento o leitor aparece ainda apenas como possibilidade de concretização do desvendamento empreendido pelo escritor.

¹⁵⁴ “Toda arte é desleal” (SARTRE. “Sartoris, de William Faulkner, *Situações I*, p. 29).

¹⁵⁵ Podemos dizer que a regra da passagem que instaura a ausência é também regra da imaginação. Diz Blanchot, a respeito de Mallarmé que “na linguagem autêntica, uma palavra não é a expressão de uma coisa, e sim a ausência dessa coisa” (BLANCHOT. “O paradoxo de Ayttré”, p. 67), afirmação próxima à teoria da imaginação de Sartre. A imagem possui algo em comum com o signo lingüístico, pois, na tentativa de presentificar, explicitaria a ausência. No texto *A imaginação*, este conceito é definido por Sartre, de modo geral, como a intenção que visa o objeto *na sua ausência*. Embora nosso autor não esteja tratando exatamente da imaginação criadora, entendemos que a idéia de Alfredo Bosi de que “a margem de escolha do artista é maior do que a do homem-em-situação, ser amarrado no cotidiano” (BOSI. “Narrativa e resistência”, p. 122) pode ser interpretada como complementar a esta de Sartre: “de fato, durante a maior parte do tempo, o curso de nossas imagens se regula em função de nossas percepções e o que imaginamos não faz mais do que preceder de pouco o que vai acontecer ou seguir de pouco o que acaba de se verificar” (SARTRE. *A imaginação*, p. 82) Destas afirmações concluímos que há um duplo sentido do conceito de imaginação, que pode ser definida como, digamos, uma espécie de consciência que participa dos nossos hábitos, da nossa “rotina de pensamento” (como quando nos damos um objeto ausente pelo processo da memória, por exemplo, ou quando “seguimos de perto” o que acaba de ser percebido), ou como uma espécie de consciência mais específica e menos cotidiana – a criadora, experiência do artista. No entanto, não decorre desta distinção uma diferença “de natureza” entre o homem “comum” e o artista (o que acabaria por determinar o domínio de certa casta de homens “iluminados” dotados de talento criador). Parece-nos que esta distinção se dá conforme a mesma

A princípio, a regra da passagem pela ausência está comprometida com o conceito sartriano de intuição, pois é regra de distanciamento, recuo e diferenciação. Lemos em *Sartre: l'incarnation imaginaire*, de François Noudelman, quando este trata da imagem: “En effet, l'image ne relève pas d'une projection subjective, mais elle met en oeuvre une signification particulière. En posant son objet à distance, par la néantisation qu'elle exerce, elle permet à la conscience de prendre du recul”¹⁵⁶. Esta conduta da imagem, neste caso próxima à da passagem pela ausência do signo da prosa, instaura a atitude necessária para que o conhecimento não se confunda com a má-fé: a ab-negação, que deve impedir a confusão entre o real e a consciência, preservando, assim, a irredutibilidade do real. A prosa, portanto, participa de um projeto maior, o da configuração de um realismo indireto e de um novo modelo para o conhecimento que não o digestivo. A ausência, como a abordamos, não é portanto uma simples característica ou mera engrenagem no mecanismo do conhecimento, mas é o local da possibilidade da relação entre o Ser e o Não-ser, entre o conhecido e o ignorado, entre o Para-si e o Em-si.

O signo da prosa pode ser abordado como um ser de empréstimo. “Le langage: essentiel du signe: prêter son être au projet qui, sinon, serait subjectivité pure”, na seqüência do texto ele necessita, para tornar-se válido como modo de conhecer a realidade, da passagem pela ausência: “Principe: le subjective, ou présence à soi ou néantisation de l'Être, ne peut aucunement produire de l'être. Tout projet, invention, dévoilement, parole, qui concerne l'Être et par conséquent a une réalité objective (visée de l'Être) doit nécessairement emprunter à l'Être cet être futur qu'elle vise. Ce qui n'est pas là (Pierre absent, ma maison lointaine), je ne puis le concevoir, l'imaginer ni le nommer, si ce n'est à travers un être qui me prête son être. Il faut que je dépasse cet être vers l'être absent. Deux façons: signe ou image”¹⁵⁷.

Portanto, neste aspecto, signo e imagem compartilham algo em comum: instauram um campo de ausência. Esta, no entanto, deve ser ultrapassada, pois transforma-se em apelo do objeto, lançando-nos em direção à sua decifração e

consciência se predispõe ora a uma ação, ora a outra, observação importante se tentamos compreender a consciência do leitor e sua ambigüidade – ora decifradora, ora criadora. Não há, portanto, distinção entre dois tipos de natureza, mas de intencionalidades.

¹⁵⁶ NOUDELMAN. *Sartre: l'incarnation imaginaire*, p. 11.

¹⁵⁷ SARTRE. *VE*, p. 38.

desvendamento. É ela que permite, por outro lado, que o objeto seja ao mesmo tempo revelação e criação, porque neste momento é preciso compreender a função do leitor: “Ainsi, dès le départ, le sens n’est plus contenu dans les mots puisque c’est lui, au contraire, qui permet de comprendre la signification de chacun d’eux; et l’objet littéraire, quoiqu’il se réalise *à travers* le langage, n’est jamais donné *dans* le langage; il est, au contraire, par nature, silence et contestation de la parole. Aussi les cent mille mots alignés dans un livre peuvent être lus un à un sans que le sens de l’oeuvre en jaillisse; le sens n’est pas la somme des mots, il en est la totalité organique. Rien n’est fait si le lecteur ne se met d’emblée et presque sans guide à la hauteur de ce silence”¹⁵⁸.

A relação entre escritor e leitor esclarece o fato de Sartre denominar a ação de desvendamento da prosa como uma ação secundária, pois não é o escritor quem termina a obra (que não se encerra na concepção). Ele necessita do leitor para que esta seja finalizada, para que a ação se dê concretamente e sob esta perspectiva, o mesmo ato – a criação – desdobra-se em dois movimentos. O escritor, se *descreve* a realidade¹⁵⁹, não o faz estabelecendo relações externas com ela, como no realismo ingênuo, mas sim apresentando a contingência, como lemos no texto “Temporalidade e romance”, de Franklin Leopoldo e Silva: “se a realidade humana é situada, a narrativa deve descrever as *situações* ali consideradas, o que significa que a *situação do narrador* não pode aspirar ao privilégio da exclusividade. A realidade humana é uma pluralidade situacional: a “realidade objetiva” só se oferece ao leitor quando este se torna contemporâneo dessa pluralidade de situações; para cada consciência, a realidade é aquilo que se oferece imediatamente a essa consciência em situação.”¹⁶⁰ Mas é justamente nesta empreitada que se estabelece o estranhamento entre o sujeito e as coisas, que deixam de ser familiares, deixam de ser como *antes*, coisas fechadas em si mesmas e situadas no passado encerrado ou no presente do hábito – há algo de errado na estrutura do real. O livro, diz Sartre, não é o conjunto de suas folhas, mas a leitura em movimento. Somente em ato a leitura se modaliza como temporalização (do autor, do leitor e da narrativa), não como dado, e é este ato que encaminha o desvendamento ao Espírito Objetivo.

¹⁵⁸ SARTRE. *QL*, pp. 50-1.

¹⁵⁹ Espécie de contraponto do método fenomenológico, experienciando as perspectivas.

¹⁶⁰ SILVA, Franklin Leopoldo. “Temporalidade e romance”, p. 125.

Esta relação é possível porque, para Sartre, um dos motivos que levam à criação artística é “le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde”¹⁶¹. Introduzir a ordem onde não há nenhuma e, tendo a consciência de produzir a obra, sentir-se essencial em relação a ela. Porém, daí novo problema envolve o criador: o próprio objeto lhe escapa, pois não se pode produzir e *ao mesmo tempo* desvendar aquilo que se produziu e, assim, “la création passe à l’inessentiel par rapport à l’activité créatrice”¹⁶². Não é possível para o autor “considérer son oeuvre avec les yeux d’un autre”¹⁶³, et à dévoiler ce qu’on a crée. Mais il va de soi que nous avons d’autant moins la conscience de la chose produite que nous avons davantage celle de notre activité productrice”¹⁶⁴. O escritor não pode “ler”, pois esta atividade envolve um outro modo de conceber a temporalidade, pois “en lisant, on prévoit, on attend”¹⁶⁵. Para os leitores há experiência da temporalidade semelhante à do ser-no-mundo, eles podem conjecturar sobre o futuro, “sont toujours en avance sur la phrase qu’ils lisent, dans un avenir seulement probable qui s’écoule en partie et se consolide en partie à mesure qu’ils progressent, qui recule d’une page à l’autre et forme l’horizon mouvant de l’objet littéraire”¹⁶⁶. Ou seja, estão na objetividade, pois ignoram e aguardam, enquanto o escritor experimenta a liberdade, projeta, para ele “le futur est une page blanche, au lieu que le futur du lecteur ce sont ces deux cents pages surchargées de mots qui le séparent de la fin”¹⁶⁷. Deste modo, apenas para o leitor o livro aparece como uma coisa. Por isso, o autor não encontra na obra nada além dele mesmo, o que não ocorre com o leitor, porquanto para ele o livro é *um objeto*, seu caráter é objetivo e não-familiar. Aqui, Sartre desenvolve a questão da dialética entre o essencial e o inessencial: “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 l’inessentiel. Nulle part cette dialectique n’est plus manifeste que dans l’art d’écrire. Car l’objet littéraire est une

¹⁶¹ SARTRE. *QL*, p. 46.

¹⁶² SARTRE. *QL*, p. 46.

¹⁶³ Um exemplo: “Pascal, escrevendo, não se sentia o autor do estilo de Pascal e, muito pelo contrário, via nos *Pensamentos* os elementos sem força de um livro sempre ausente, uma confusão que não se ordenava e o próprio “naufrágio” do qual Valéry só quis reconhecer os destroços, muito bem-feitos para serem salvos” (BLANCHOT. “O paradoxo de Ayré”, p. 75).

¹⁶⁴ SARTRE. *QL*, p. 47.

¹⁶⁵ SARTRE. *QL*, p. 48.

¹⁶⁶ SARTRE. *QL*, p. 48.

¹⁶⁷ SARTRE. *QL*, p. 48.

étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer"¹⁶⁸.

Estes atos quando solicitados em conjunto - o apelo do criador e a recomposição do objeto pelo leitor - aproximam-se de uma concepção única do real, recuperando este mundo (comum), completando o processo da arte: “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. Mais, comme ce que l'auteur crée ne prend de réalité objective qu'aux yeux du spectateur, c'est par la cérémonie du spectacle – et singulièrement de la lecture – que cette récupération est consacrée”¹⁶⁹.

Portanto, o desvendamento deve ser compreendido como este jogo entre o desejo de comunicação do que foi revelado pelo autor, o modo como isto torna-se dom (objeto da cultura, passagem ao Espírito Objetivo) pela leitura e ao mesmo tempo a ultrapassagem deste dom em direção à criação do leitor e seu posicionamento crítico diante do que foi revelado. Este vai-e-vem, que é o próprio movimento do desvendamento temporalizando-se, é descrito em *Vérité et existence*, sob a perspectiva das relações intersubjetivas: “la subjectivité dévoilante appellera toujours une subjectivité qui transforme en en-soi pour-soi son dévoilement, parce que l'humanité est totalité-détotalisée. L'idéal de la Vérité est seulement que *tout* l'Être soit illuminé et qu'il le demeure.”¹⁷⁰ É preciso notar: o desvendamento não se dá para uma consciência, mas para um conjunto de consciências, e apenas deste modo pode ser compreendido como totalidade-destotalizada (ou seja, como totalidade sempre considerada em-vias-de e nunca como *dada*).

No entanto, há um momento, uma etapa do processo, que necessita que se considere a realidade como um dado. Este é o momento da leitura, em que o que foi revelado pelo autor é compartilhado, mas ainda não ultrapassado pela subjetividade do leitor. Se pensarmos esta etapa sob a perspectiva do que vimos sobre a constituição da ausência, então compreenderemos esta nota de *Vérité et existence*:

“Ce qui manque: distinguer la vérité ontique et la vérité des essences. La vérité est toujours passage de l'ontique à l'essence quand elle est *don*. Blanchot: nommer un

¹⁶⁸ SARTRE. *QL*, pp. 47-8.

¹⁶⁹ SARTRE. *QL*, p. 64.

¹⁷⁰ SARTR. *VE*, p. 25.

objet c'est le tuer comme objet et le transformer en essence, absorber son être dans le mot, substituer le mot à la chose.”

Aqui encontramos novamente o ser de empréstimo como um véu que encobre o fundo de ausência do objeto. Este ser de empréstimo, porém, não é o mesmo que vimos quando tratamos da ignorância como escolha. Naquela análise, notamos que há na constituição da má-fé a substituição da realidade por um ser entreposto, que deveria apenas funcionar como um momento de seu desvendamento. Na linguagem, o signo é o ser de empréstimo, anuncia a ausência do objeto, ao mesmo tempo que deseja comunicá-lo. É o que Sartre vê em Blanchot: a morte do objeto pela sua transformação em essência.

No entanto, é esta essência que deve ser ultrapassada se considerarmos o caráter ético da prosa. Porque ela torna a linguagem e o jogo intersubjetivo entre autor e leitor um dom. Se, no entanto, este jogo for interrompido neste momento, isto possibilita a entrada em cena da ignorância como má-fé. Se isto ocorrer, a liberdade do leitor não estará sendo requisitada pelo autor ou o leitor interrompeu o seu processo crítico de criação da obra, e o que antes era dom adquire significado de dado.

Por isso, o dom deve ser ultrapassado: para que este jogo não se perca como uma prática de alienação, mas para que ele adquira pleno significado ontológico na constituição do ser e da verdade. Apenas no sentido de sua ultrapassagem, vislumbramos as liberdades do autor e do leitor sendo requisitadas, como lemos na passagem: “l'absolut-sujet qui découvre la vérité doit vouloir la découvrir *pour d'autres* afin qu'elle passe par un stade d'*en-soi* et soit ensuite récupérée comme *pour-soi*”¹⁷¹. Ao tornar-se dom, o texto deve deixar entrever o que nele é ausência, e passa a ser objeto “indiquant” para o desvendamento – “s'il *en fait don*, le dévoilement passe au rang d'objet signifiant, d'objet indiquant et il est récupéré ensuite par le seul fait que l'indication devient pour l'autre instrument qui fait corps avec son propre comportement”¹⁷².

O jogo intersubjetivo que só pode ser compreendido à luz da realidade histórica enquanto totalidade-destotalizada é melhor esclarecido se considerarmos a análise de Sartre sobre o conceito de idéia em *Vérité et existence*, por meio da qual podemos

¹⁷¹ SARTRE. *VE*, p.23.

¹⁷² SARTRE. *VE*, p. 23.

compreender a afirmação de que “o Ser conhecido é híbrido e incompleto”¹⁷³. A verdade temporalizada o é para mim e para os outros. Assim, o conhecimento nunca é total, porque é processo de totalização (a realidade é “totalité-detotalisée”). De modo semelhante à maneira de como a morte transformaria a vida em destino, apenas o fim da História humana coincidiria com o conhecimento absoluto. O fim da História permitiria a visão de todo o processo de temporalização do ponto-de-vista de uma comunidade – a dos homens - e transformaria, assim, toda história humana em destino. Esta visão (impossível) do fim da história é análoga, por outro lado, à da idéia que se desenvolve em idéia congelada, constatada e, por fim, fato (referente ao conhecimento da verdade) que não dá imediatamente o vínculo com o processo que o transformou em constatação. Aqui, o fato aparece como um tipo de idéia - “L’idée comme éclaircissement de l’En-soi par une subjectivité devient loi. La loi, aux générations suivantes, devient fait. (‘C’est un fait’ que la Terre tourne.) Elle est morte”¹⁷⁴ – que foi constatada e comunicada pelas gerações como verdadeira. O fato poderia ser assim interpretado como o fim do processo de temporalização da idéia e, dialeticamente, como sua morte, pois todo o fim transforma retroativamente o significado do passado em destino, matando o processo temporal enquanto processo. Mas não há testemunha do fim da História, nem do próprio fim do sujeito para si mesmo (morte), pois ninguém, até onde sabemos, tornou-se anjo para compreender a própria morte e qual seria o Ente que estaria aí para atar o nó do fim da História? Isto seria possível apenas em relações extrínsecas ao processo – um Outro que presenciasse a minha morte, uma divindade que encerrasse o processo da existência humana ou da existência total, no caso do fim do universo. No entanto, há como testemunhar o fim da idéia, não enquanto processo absoluto do conhecimento, mas de alguns processos de verificação (“a terra gira em torno do sol” – é uma idéia tornada fato, morte do processo de conhecimento, uma verdade a ser comunicada, mas não vivida como processo de descoberta. Diríamos, uma verdade estéril até o momento em que outro projeto humano a torne de algum modo uma nova questão). Como podemos testemunhar estas mortes de dentro do processo, o que consiste o fim de alguns processos, podemos em certo sentido compreender, paralelamente, a substituição da

¹⁷³ SARTRE. *VE*, p. 17.

¹⁷⁴ SARTRE. *VE*, p. 35.

noção de processo pela de destino, a da verdade pela da ignorância e assim por diante.¹⁷⁵

Assim, lemos em *Vérité et existence* o processo (em etapas) da constituição da idéia, e a conseqüente separação entre verdades vivas e verdades mortas. As primeiras exigem criação contínua, as segundas podem ser de dois tipos – as verdades consagradas (tornadas Em-si) e as que esperam um sopro de renovação (digamos, idéias em estado de hibernação):

“Pour l’homme individuel aussi il y a des vérités vivantes et des vérités mortes. Morte est la vérité vérifiée, consacrée par l’autre et où l’on n’entre plus, que l’on ne peut plus circulairement re-vérifier. La vérité devient alors un en-soi (puisqu’elle a été figée en en-soi par l’autre). Elle est chose dans le monde, trit figé de caractère (Je suis celui qui a dit que...) ou *propriété* de celui qui l’a découverte (Je l’ai toujours dit, etc.)”

Assim, a idéia pode ser compreendida, deslocada de seu lugar tradicional, como modo operatório (e por isso Sartre pode dizer que é sempre prática), esvaziada de seu conteúdo positivo (ou seja, deixa de ser visada como um fim, mas é apreendida como meio a partir de um projeto livre):

“De ce point de vue il est facile de comprendre ce qu’est une *idée*. Une idée est *toujours* projet de déchiffrement d’un en-soi à la lueur d’une fin. La fin n’est pas *idée* mais seulement l’appréhension des *ceci* comme moyens. Une idée est donc toujours *pratique* (dans la connaissance pure, elle est pratique parce qu’elle est schème vérificateur. Une *idée* mathématique, c’est l’esquisse des opérations qui donnent la solution). Une idée est du point de vue de sa réalité formelle (subjectif) une conduite à venir envers l’Être, qui vient à moi à travers l’Être.”

A idéia como meio possui um correlato na realidade “visada”: o ser de empréstimo. No sentido da ausência, ela é tematização dos possíveis:

¹⁷⁵ O laboratório para isto, em que não se congela a verdade antes de se formular a questão e temporalizá-la seria para Sartre o romance crítico, cuja estrutura central é a temporalidade e que “tem o objetivo de totalizar uma temporalização singular e fictícia” (SARTRE. “Je-Tu-Il, Préface à *L’Inachevé* de André Puig”, *Situations IX*, p. 281).

“L’idée, c’est la thématization des possibles. Du point de vue objectif (réalité objective), elle a l’être-en-soi *visé* qu’elle emprunte à l’Être.”

Mas, como maneira de visar o Ser, ela instaura uma distinção no Ser presente e na subjetividade que realiza esta ação (ela prepara a subjetividade presente para o novo estado do Ser futuro, o que engendra um novo comportamento):

“Elle est *avenir de l’Être* qui vient à l’Être, c’est-à-dire visée d’un nouvel état de l’Être. Elle est moi-même comme présence possible à un nouvel état de l’Être. Le schème opératoire, c’est la conscience (de) *faire* (conscience non-thétique) et la conscience de l’objet est conscience de l’Être obtenu en corrélation avec l’opération. Je suis devant l’en-soi *présent* en posture *d’ébauche d’un comportement*. Ce comportement, étant contact avec l’Être, est *en lui-même* et unitairement ébauche dans l’Être d’un avenir de l’Être. Cet avenir est et n’est pas dans l’Être. Si je soulève ce bloc pour le poser sur le talus, je constitue le talus comme futur au bloc et le bloc comme pression future sur le talus. Bloc et talus sont et je joue de l’un sur l’autre pour constituer cet être emprunté qui est talus (que je vois) *pour* l’être (pierre) que je porte, être que je porte sur le talus (que je vois). Ce chassé-croisé produit l’être d’emprunt, l’en-soi futur à l’en-soi ou réalité objective du schème opératoire.”

Digamos que este primeiro momento seja o correlativo do início do desvendamento para o escritor.

A segunda etapa da idéia constitui o abandono do ser de empréstimo e representa o momento da criação. Este é caracterizado aqui como o instante em que há complementaridade entre sujeito e objeto (seria a realização do todo orgânico – da narrativa, do livro - como contraponto do real):

“Le deuxième état de l’idée, c’est sa vérification vivante, le moment où le comportement s’absorbe dans l’objet, où il se métamorphose de et par l’objet en *caractère en soi* de l’objet ou *résultat* de l’opération. Soit que le trait soit inscrit par mon couteau dans l’objet (et qu’il surgisse sous ma vue comme forme à présent indestructible), soit qu’il soit dévoilé par ma vue comme déjà inscrit (dans le deux cas le mouvement vérifiant est le même. Mais dans le premier la vision est au bout du couteau). A ce moment, nous l’avons vu, il y a complémentarité de l’objectif et du subjectif: j’ai créé ce qui est.”

O último estado é o da enunciação / comunicação. Isto faz com que o enunciado seja para o outro um em-si e seria o correlativo do apelo e do primeiro momento da leitura.

“Troisième état de l’idée: elle est *énoncée* pour l’autre. L’autre fait de l’énoncé un en-soi. Il me rend l’idée sous forme d’en-soi (indicateur perpétuel de l’objet). A ce moment l’idée est morte. Elle est chose, tant que je ne m’y glisse pas par récupération.”¹⁷⁶

A partir deste momento, para o leitor, toda a ação seria reiniciada, até o último estado, e assim sucessivamente, quando não se toma a idéia da morte como fim absoluto do processo (ela é um momento pontual – “a ce moment”). Assim, no caso da criação artística, o ideal seria o desenrolar de um processo contínuo de retomada destas etapas. Mas isto só pode ser compreendido se levamos em conta que há aqui um livre jogo intersubjetivo.¹⁷⁷

Isto significa que o desvendamento só pode ocorrer pela exigência perpétua da liberdade, porque nunca deve esgotar-se no dom. No sentido da criação literária, esta nunca se encerra no que foi realizado pelo autor, não cessa nem mesmo no apelo, mas apenas na recolocação contínua do desvendamento – “En dévoilent je crée ce qui est; en donnant la vérité, je te donne ce qui t’est déjà offert. Mais en outre je le donne à ta pure liberté puisqu’il faut que tu recrées ce qui est à ton tour (puisque la liberté implique que la vérité ne soit jamais *donnée*)”¹⁷⁸.

¹⁷⁶ SARTRE. *VE*, p. 32.

¹⁷⁷ Isto nega em certo sentido a concepção da alteridade como surge em *O ser e o nada*. Diz Cristina Diniz Mendonça (*O mito da resistência*, p. 76): “mesmo se a liberdade já surge como consciência de si é porque o próprio processo que a constitui passa necessariamente pela *tomada de consciência* da não-liberdade, pela *tomada de consciência* da existência de um “Autrui” que condena à alienação, à perda de si mesmo”. Em *O ser e o nada* sou alienado pela outra consciência, que me toma como um Em-si, desprovido da liberdade do Para-si. Isto muda de intensidade em *Qu’est-ce que la littérature?*, em que o outro não é visto como aquele que me aliena, mas sim como aquele a quem apelo (e de quem dependo). Parece ocorrer o mesmo grau de diferenciação deste conceito em *Vérité et existence*.

¹⁷⁸ SARTRE. *VE*, p. 62.

CAPÍTULO 4

UM EXEMPLO DESLOCADO: SOBRE O MODO DE SER DE ODRADECK

TRIBULAÇÃO DE UM PAI DE FAMÍLIA¹⁷⁹

Dizem alguns que a palavra odradeck provém do eslavo, e procuram determinar a formação da palavra com base nesta afirmação. Já outros acreditam que ela provenha do alemão, do eslavo ela teria apenas a influência. A incerteza das duas interpretações autoriza entretanto a supor que nenhuma delas acerta, mormente porque nenhuma nos leva a encontrar um sentido para a palavra.

Como é natural, ninguém se ocuparia de tais estudos se não existisse realmente um ser chamado odradeck. À primeira vista, parece um carretel de linha, achatado e estreliforme, e aparenta, de fato, estar enrolado em fio; é bem verdade que os fios não serão mais do que fiapos, restos remendados ou simplesmente embaraçados de fio gasto, da mais diversa cor e espécie. Mas não se trata apenas de um carretel, pois do centro da estrela nasce uma vareta transversal, de cuja extremidade sai mais outra, em ângulo reto. Com auxílio desta segunda vareta, por um lado, e duma das pontas da estrela por outro, o todo se põe de pé, como sobre duas pernas.

Seria o caso de se acreditar que este objeto, outrora, tenha tido alguma finalidade, que agora esteja apenas quebrado. Mas ao que parece, não é o que se dá; ao menos não há sinal disso; não se vê marca alguma de inserção ou de ruptura, que

¹⁷⁹ KAFKA, Franz. “Tribulação de um pai de família”, traduzido por SCHWARZ, Roberto, in *O pai de família e outros estudos*, pp. 21-26.

indicasse uma coisa destas; embora sem sentido, o todo parece completo à sua maneira. Aliás, não há como dizer coisa mais exata a respeito, pois Odradeck é extraordinariamente móvel e impossível de ser pego.

Ele vive alternadamente no sótão, na escadaria, nos corredores, no vestíbulo. Às vezes desaparece por semanas inteiras; provavelmente se muda para outras casas, mas é certo que acaba voltando à nossa. Cruzando a soleira, se ele está encostado no corrimão, lá embaixo, às vezes dá vontade de lhe falar. Não se fazem naturalmente perguntas difíceis, ele é tratado – já o seu tamaninho nos induz – como uma criança. Pergunta-se “qual é o teu nome?” Ele responde, “Odradeck”. “E onde você mora?” Ele responde, “residência indeterminada”, e ri; mas é uma risada, como só sem pulmões se produz. Soa, quem sabe, como o cochicho de folhas caídas. De hábito, este é o fim da conversa. Mesmo estas respostas, aliás, não é sempre que se obtém; com frequência ele fica mudo, por longo tempo, como a madeira que aparenta ser.

Inutilmente eu me pergunto, - dele, o que será? É possível que ele morra? Tudo o que morre terá tido, anteriormente, uma espécie de finalidade, uma espécie de atividade, na qual se desgastou; não é o que se passa com Odradeck. Será então que no futuro, quem sabe se diante dos pés de meus filhos, e filhos de meus filhos, ele ainda rolará pelas escadas, arrastando os seus fiapos? Evidentemente ele não faz mal a ninguém; mas a idéia de que além de tudo ele me sobreviva, para mim é quase dolorosa.

Tentaremos agora interpretar alguns aspectos do conto “Tribulação de um pai de família”¹⁸⁰, de Kafka, como exemplo da verificação da verdade proposta pela prosa. Escolhemos este texto pelo critério da brevidade, no sentido de tentarmos dar conta da maior parte de suas nuances, e por ter sido escrito por um autor que influenciou profundamente toda a geração de Sartre¹⁸¹, além de dispormos de vasta bibliografia

¹⁸⁰ Usaremos como alternativa ao texto original duas traduções: a de Roberto Schwarz (1978) e a de Modesto Carone (1990), a primeira em nossas citações e ao pé da página reproduzimos a segunda, bem como o texto original, extraído de KAFKA, Franz. *Sämtliche Erzählungen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Fankfurt, 1970.

¹⁸¹ Lemos em *Qu'est-ce que la littérature?* (p. 226-7), sobre a relação entre Kafka e a geração de Sartre: “De Kafka on a tout dit: qu’il voulait peindre la bureaucratie, les progrès de la maladie, la condition de Juifs en Europe orientale, la quête de l’inaccessible transcendance, le monde de la grâce quand la grâce faut défaut. Tout cela est vrai, je dirai qu’il a voulu décrire la condition humaine. Mais ce qui nous était particulièrement sensible, c’est que, dans ce procès perpétuellement en cours, qui finit brusquement et mal, dont les juges sont inconnus et hors d’atteindre, dans les efforts vains des accusés pour connaître les chefs d’accusation, dans cette défense patiemment échafaudée qui se retourne contre le défenseur et

sobre o conto e o conjunto da obra de Kafka, o que permite que nos arrisquemos em sua interpretação amparados por um razoável arcabouço teórico que possibilita certo desembaraço, apesar da notória complexidade interpretativa que qualquer texto de Kafka suscita.

Tentaremos definir que o movimento que o pai de família opera é o de verificação de um modo de ser, que no início confunde-se com o modo de existir do signo, em seguida com o de coisa e que, por fim, surge como revelação de uma consciência, que não se trata de uma consciência qualquer ou abstrata, mas determinada e situada. Cada parágrafo representa assim uma etapa da antecipação deste ser, em seguida descartada como hipótese falsa, e sucessivamente o pai costura uma trama de erros que não se esgota, no entanto, no erro (definitivo), por morder continuamente a própria cauda, pois cada hipótese é posta de lado como não-verificação do ser, porém representa sempre a passagem em seu sentido dialético de negação do dado em direção a uma verificação verdadeira. Entretanto, o motor desta verificação não é a esperança do cientista, mas a angústia do pai de família, que irrompe por completo ao fim do conto, juntamente com a revelação de um ser (real e verdadeiro). E assim, embora a consciência do pai procure coincidir com a do homem de ciência, o que ele desvenda pouco a pouco é a sua própria existência contingente e seu sujeito cindido.

Pela única consciência que a interroga, por outro lado, a estranha criatura Odradeck é aos poucos retirada da Noite do Ser, das “camadas inferiores” do inumano. Será a sua coexistência com o pai de família que revelará (quanto mais se desenrola a tomada de consciência do ser pelo pai) o caráter contingente desta relação e, da perspectiva das condutas, a infelicidade do pai, o que se apresenta ao fim e ao cabo como um estado pior do que a morte, porque a finitude do pai interrompe o encadeamento da revelação do ser. Assim, a sobrevivência de Odradeck às gerações futuras revela ao mesmo tempo a inexistência da possibilidade de um saber absoluto do pai sobre o Ser (ele nunca descobrirá se Odradeck morrerá ou não e qual o seu sentido). Odradeck, sob este aspecto, encarnará a paralização da verificação proposta pelo pai (e

figure parmi les pièces à charge, dans ce présent absurde que les personnages vivent avec application et dont les clés sont ailleurs, nous reconnaissons l'Histoire et nous-mêmes dans l'Histoire. Nous étions loin de Flaubert et de Mauriac: il y avait là, tout ou moins, un procédé inédit pour présenter des destins pipés, minés à la base et minutieusement, ingénieusement, modestement vécus, pour rendre la vérité irréductible des apparences et pour faire pressentir, au delà d'elles, une autre vérité, qui nous sera toujours refusée.”

deste modo o conhecimento dele, para si mesmo, encerra um caráter de erro, porque permanecerá inconcluso, e o sentido de sua busca talvez se estenda indefinidamente *por uma certa humanidade* que se desenrolará aos pés de Odradeck). Daí a inquietação do pai, pois conhecer algo a ponto de torná-lo fato (e propriedade) é a utopia do modo de pensar do homem burguês, que pelo conhecimento positivo afasta de si a angústia da sua incapacidade de tomar o sentido da existência (de si mesmo ou do outro) de modo pleno e acabado.

Mas, por outro lado, como diz Sartre em *Vérité et existence* sobre a hipótese científica, “nous ne voyons rien que nous n’ayons d’abord prévu”¹⁸². Não seria a inquietação e a aparente incompreensão do pai indício de sua má-fé, uma vez que ele já intuiria, a princípio, o significado maior que poderia enfim ser outorgado a Odradeck?

“Tribulação de um pai de família” ainda permite lançar algumas luzes acerca do que se pode denominar realismo kafkiano. Um realismo indireto, do tipo do formulado por Sartre e que opera em direção oposta à do realismo ingênuo e do mítico. Esta questão não é nova e foi levantada por diversos autores, tão distantes no tempo e no espaço como, por exemplo, o alemão Günter Anders (1934), o francês Maurice Blanchot (ensaios reunidos em 1981) e o brasileiro Roberto Schwarz (1966). Para Sartre, ela surge explicitamente no ensaio de 1943 “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem”¹⁸³, em que o filósofo compara o romance homônimo do jovem Blanchot ao modo de narrar do autor tcheco. A tese do realismo kafkiano é visada neste ensaio mediada pelo conceito de fantástico. Investigaremos agora as características deste conceito central, como aparecem no ensaio supracitado, antes de abordarmos o conto.

Segundo Sartre, o fantástico não se caracterizaria pela criação de um ser individual fora do comum, ou irreal, mas sim de todo um universo, que obedece a leis determinadas e válidas para este sistema. Por isso, o fantástico é antes um microcosmo, um mundo completo, que escapa às determinações de um pensamento claro e distinto. Ele se revela “na natureza quando obedece às fadas, é a natureza fora do homem e no

¹⁸²SARTRE. *VE*, p. 39.

¹⁸³ SARTRE. “*Aminadab*”, in *Situações I*, pp. 135-49.

homem, apreendida como um homem ao avesso”¹⁸⁴. Esta característica – o avesso - é governada pela forma lógica da inversão, cuja operação nuclear é a inversão dos meios e dos fins dentro de um determinado sistema.

Sendo o fantástico todo um universo, regido por uma lei determinada (sempre renovada por cada autor e obra) e não um deslocamento de sentido dentro de um mundo em anverso, ele pode apresentar-se em aparência como se versasse sobre algo normal ou natural. Ou seja, ao narrar um conto fantástico, o narrador não compartilha o espanto que será manifestado pelo leitor (ou ouvinte, no caso das narrativas orais, nascedouro do fantástico). Por isso, esta maneira de narrar com, digamos, certa distração, põe à mostra um procedimento central do fantástico que permite que ele funcione pedagogicamente, na medida em que cria uma relação de choque da realidade do leitor (ouvinte) com a naturalidade da apresentação do narrador do mundo fantástico. Este choque funciona como uma lente de aumento para aquilo que se quer chamar a atenção, que se expande ao extremo na época contemporânea, quando o fantástico, segundo Sartre, “tornou-se apenas uma maneira entre cem de refletir sua [do homem contemporâneo] própria imagem”¹⁸⁵. Por isso, as “manifestações insólitas” figurando como “condutas normais”, proporcionam o distanciamento do leitor do que se diz, ao mesmo tempo que fazem com que ele se encontre, de golpe, “mergulhado no seio do fantástico”¹⁸⁶, irremediavelmente.

Por sua vez, a relação de inversão dos meios e dos fins fica mais clara se considerarmos o exemplo descrito por Sartre. Vamos imaginar a entrada de uma pessoa em um café. Sartre analisa a cena segundo a lógica do mundo em anverso: esta pessoa percebe os utensílios e os ordena (cadeira, mesa, xícara) conforme o consumidor que ela é. Ou seja, ela os investe de uma finalidade. Deste modo, a significação da ordem geral dos utensílios é um fim determinado por esta pessoa, que “cartesianamente” senta-se na cadeira, apóia-se no balcão, toma seu chá etc. Diz Sartre: “em vão procuraríamos nele [no universo em anverso] uma matéria “prima”: é o meio que faz aqui função de matéria” (a cadeira em lugar da madeira que ela é), “enquanto a forma – a ordem espiritual – é representada pelo fim”¹⁸⁷.

¹⁸⁴ SARTRE. “*Aminadab*”, p. 137.

¹⁸⁵ SARTRE. “*Aminadab*”, p. 139.

¹⁸⁶ SARTRE. “*Aminadab*”, p. 140.

¹⁸⁷ SARTRE. “*Aminadab*”, p. 139.

Mas no mundo em reverso os utensílios adquirem significados distintos. Assim, ou vejo “fins que seus próprios meios relegam e que tentam em vão atravessar enormes espessuras de matéria”, ou “objetos que manifestam por si mesmos sua instrumentalidade¹⁸⁸, mas com um poder de indisciplina e de desordem, com uma espécie de independência pastosa que subitamente nos rouba seu fim quando pensamos agarrá-lo”¹⁸⁹. Neste sentido, o objeto pode ou mascarar o seu fim ou afirmar-se “ruidosamente” como meio (como as escadas e corredores intermináveis de Kafka, que não levam a lugar algum, ou as janelas que se repetem obstinadamente contra um muro). Ou ainda, remeter indefinidamente a outros meios “sem que possamos descobrir o fim supremo”¹⁹⁰ (como opera em muitos casos a lei em Kafka). Este universo é movediço, inquieto, dotado de extrema mobilidade, cansativo, pois “nesse mundo não posso me deter por um só instante: todo meio me remete sem descanso ao fim fantasmagórico que o assombra e todo fim me reenvia ao meio fantasmagórico pelo qual eu poderia realizá-lo”¹⁹¹. Assim, a função destes utensílios é subvertida – “esses utensílios, já vimos, não têm a missão de servi-los [às personagens], mas de manifestar sem descanso uma finalidade fugidia e insólita: daí esse labirinto de corredores, de portas, de escadas que não levam a nada, daí essas tabuletas sinalizadoras que nada indicam, esses inumeráveis signos que pontuam os itinerários e nada significam”¹⁹².

Estas duas características, o fato de *o fantástico ser um universo completo à sua maneira e a inversão dos meios e dos fins como conduta lógica deste universo*, podem ser encontradas em toda a história do fantástico, porém, como notamos, de maneira particular em cada autor, principalmente quando referidas aos autores contemporâneos. No caso de Blanchot e Kafka, Sartre pode dizer que ambos expulsam de suas narrativas o homem natural e isolado, ou seja, o indivíduo (Sarte diz como Celine o “homem sem importância coletiva”). Em seu lugar, colocam homens-instrumentos e a estrutura burocrática, velada ou escancarada. Se o caráter racional do homem é subvertido, também a lei se desagrega no capricho (que, por seu turno, deixa entrever a lei). Por

¹⁸⁸ Diz Sartre em *Qu'est-ce que la littérature?* que o escritor do século XX “aimera entre tous les utensiles malfaçonnés, ratés ou hors d’usage, déjà à moitié repris par la nature, et qui sont comme des caricatures de l’utensilité”.

¹⁸⁹ SARTRE. “*Aminadab*”, p. 139.

¹⁹⁰ SARTRE. “*Aminadab*”, p. 140.

¹⁹¹ SARTRE. “*Aminadab*”, p. 140.

¹⁹² SARTRE. “*Aminadab*”, p. 141.

outro lado, é justamente a subversão da racionalidade que implica a reificação do homem, o que faz jus à verdade de um mundo reificado¹⁹³.

Nota sobre o absurdo – Por fim, mas não de maneira extensa, cabe distinguir o universo fantástico do conceito de absurdo. Ao contrário do fantástico, o absurdo, segundo Sartre, não se constitui como universo autônomo e distinto da razão cotidiana. Deste modo, não determina a inversão dos papéis, a subversão dos meios e dos fins, mas, dentro de um universo lógico segundo os critérios da razão clara e distinta, propõe a total ausência de um fim. O absurdo pode assim ser definido como “o objeto de um pensamento claro e distinto; ele diz respeito ao mundo “em anverso” como limite efetivo dos poderes humanos”¹⁹⁴. Mas para ver este mundo, criticamente, é necessário que se observe de fora, pois, como diz Sartre, “tenho a ambição de desvendar o segredo das coisas: gostaria de contemplar a humanidade como ela é. O artista teima ali onde o filósofo desistiu. Ele inventa ficções cômodas para nos satisfazer: Micromégas, o bom selvagem [de Voltaire]; o cão Riquet [de Anatole France]; o “Estrangeiro” de Camus – olhares puros, que escapam à condição humana e podem portanto inspecioná-la. Aos olhos desses anjos o mundo humano é uma realidade *dada*: eles podem dizer que ele é isto ou aquilo e que poderia ser de outro jeito; os fins humanos são contingentes, são meros fatos que os anjos têm em conta, da mesma forma que temos em conta os fins das abelhas e das formigas; os progressos do homem são um mero patinhar, já que ele não pode sair deste mundo finito e ilimitado, assim como a formiga não pode escapar ao seu universo de formiga. Só que ao forçar o leitor a se identificar com um herói inumano nós o fazemos sobrevoar a condição humana; ele se evade e perde de vista essa necessidade primeira do universo que contempla: é que o homem está dentro. Como fazê-lo ver *de fora* essa obrigação de estar *dentro*?”¹⁹⁵.

¹⁹³ Günter Anders compara Kafka aos fabuladores antigos (*Kafka: pró e contra*, pp.18-19): “A substituição clássica de homem por animal, usada com fins didáticos, teve, porém, uma singular aptidão moral para a Europa cristã. Não é absolutamente por acaso que o animal continuou sendo *fabulae persona* até La Fontaine, Lessing e Goethe: se na fábula os bichos agem e falam como os homens, isto significa a inversão: os homens são bichos. Ora, a frase “os homens são bichos” é o fundamento da antropologia e da moral cristãs. Kant ainda fala da “bestialidade” no homem. Mas essa equação cristã, hoje em dia, não ocupa mais o primeiro plano. Se o homem nos parece, hoje, “desumano”, não é porque tenha uma natureza “animalesca”, mas porque está rebaixado a *funções de coisa*. É por isso que o fabulador dos nossos dias, para denunciar o escândalo de que “os homens são coisas”, tem que inventar fábulas nas quais as coisas aparecem como seres vivos.”

¹⁹⁴ SARTRE. “*Aminadab*”, p. 140.

¹⁹⁵ SARTRE. “*Aminadab*”, p. 145.

O que fazem Kafka e Blanchot é mergulhar o homem em sua condição. Deste modo, é de dentro do sistema que a condição humana pode ser visada, numa espécie de transcendência caída na rua, muito semelhante ao que Sartre define como metafísica: “a metafísica não é uma discussão estéril sobre noções abstratas que escapam à experiência, mas um esforço vivo para abranger, a partir de dentro, a condição humana em sua totalidade”¹⁹⁶. Por isso, Sartre pode dizer que Kafka e Blanchot não apelam aos anjos, e que “no seio dessa imanência deixaram flutuar como que um fantasma de transcendência”¹⁹⁷.

“Tribulação de um pai de família” é conciso como uma parábola que, para ser eficaz, lembrando Walter Benjamin¹⁹⁸, deve caber na palma da mão. No entanto, dolorosa é a lição que o pai de família tira deste punhado de sabedoria, pois a escrita econômica é inversamente proporcional à inflação de questionamentos que ela suscita e Sartre associa esta característica dos contos de Kafka à polidez dos pesadelos.

O conto é formado por cinco parágrafos, que, em linhas gerais, traçam o relato do pai de família sobre uma pequenina e estranha coisa, animal, ou sabe-se-lá-o-quê, que aparentemente sem motivo surge de tempos em tempos em sua casa, ora aqui, ora acolá. O pai de família pretende dar conta da descrição “disto”, com o intuito tácito de, ao cabo de sua explanação, encontrar alguma explicação plausível para a existência desta atrevida absurdidade.

A PALAVRA DESLOCADA

No primeiro parágrafo o pai (segundo Roberto Schwarz, a figura do homem de bom-senso com a qual o leitor se identifica por pertencer à mesma comunidade) procura a origem do nome “odradeck”. Na tradução de Schwarz, no início do conto, a palavra odradeck pode ser tanto adjetivo como substantivo comum, na de Carone, ela já surge como nome próprio. No texto original, ela é iniciada por letra

¹⁹⁶ SARTRE. *SN*, p. 164.

¹⁹⁷ SARTRE. “*Aminadab*”, p. 145.

¹⁹⁸ BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”, p. 137.

maiúscula, podendo ser tanto substantivo comum como próprio, como exige a língua alemã, mas não como adjetivo. Poderia haver assim uma ambigüidade presente no original, mas esta é dissipada pelo uso, como aponta Schwarz, do pronome “es”, correspondente ao inglês “it”, usado exclusivamente para coisas e animais. Neste primeiro parágrafo, portanto, odradeck é um nome que pode ser associado a princípio a uma coisa ou animal.

No entanto, não se tira nenhuma conclusão da pesquisa da origem do nome no que se refere ao seu desenvolvimento a partir de uma língua mãe. Há, parece, certa disputa erudita e vazia (a escola eslava e a alemã discordam sobre a origem da palavra). Mas ainda não se sabe se a ela corresponde algo ou se é apenas um signo que “aponta no vazio”¹⁹⁹ (absolutamente). Não se sabe se se trataria de uma palavra inventada ou uma onomatopéia. Em suma, não se chega a qualquer conclusão se o signo for analisado por si mesmo:

“Dizem alguns que a palavra odradeck provém do eslavo, e procuram determinar a formação da palavra com base nesta afirmação. Já outros acreditam que ela provenha do alemão, do eslavo ela teria apenas a influência. A incerteza das duas interpretações autoriza entretanto a supor que nenhuma delas acerta, mormente porque nenhuma nos leva a encontrar um sentido para a palavra.” (R. Schwarz)²⁰⁰

Existe um abismo entre a palavra e seu sentido – abismo que Sartre considera próprio da linguagem, assim como Blanchot, mas que se apresenta no exemplo de odradeck em seu caso extremo. Pois não se trata de, como é próprio à arbitrariedade do signo lingüístico, presentificar uma ausência, pois a presença da palavra odradeck não circunscreve o vazio deixado pelo objeto que ela visa, mas que, no entanto, não se encontra ali. Neste caso, não há correspondência possível, não há, digamos assim, o

¹⁹⁹ “Com esses meros signos, as palavras, que *apontam* no vazio, como produzir um mundo que se sustente?” (SARTRE. “François Mauriac e a liberdade”, in *Situações I*, p. 61).

²⁰⁰ “*Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann.*” “Alguns dizem que a palavra Odradeck deriva do eslavo e com base nisso procuram demonstrar a formação dela. Outros por sua vez entendem que deriva do alemão, tendo sido apenas influenciada pelo eslavo. Mas a incerteza das duas interpretações permite concluir, sem dúvida com justiça, que nenhuma delas procede, sobretudo porque não se pode descobrir através de nenhuma um sentido para a palavra.” (M. Carone)

“outro lado” - o da existência do objeto. A relação não sugere a ausência deste, seja se a considerarmos como imagem ou como signo. O vazio absoluto da comunicação amplifica-se ainda mais pois surge como ignorância de uma comunidade e, o que é ainda pior, de uma comunidade de homens cultos.

A COISA OU TRASTE ODRADECK

No segundo parágrafo, o leitor toma conhecimento do que há do outro lado da linha, pois efetivamente existe algo que se chama odradeck (e agora sim podemos dizer que odradeck existe enquanto signo e realidade, o signo revestiu-se de sua característica de signo lingüístico – a ele corresponde um objeto e uma ausência). Naturalmente ele deve existir, diz o pai de família, ou cairíamos numa discussão sem qualquer objetivo sobre uma fantasia oca. Assim, o pai afasta a primeira objeção que um homem de bom-senso faria à sua pesquisa e que aparece aqui nas entrelinhas: a inutilidade de se questionar um nome ao qual não corresponderia algo do mundo real. E, ao mesmo tempo, cria um grau de identificação com este homem e conquista a sua simpatia (o que não escapa à interpretação de Schwarz): não estamos falando de nuvens como alguns eruditos, há uma intenção prática no nosso questionamento. A coisa odradeck pode ser, então, a partir da constatação da sua existência corpórea, minuciosamente descrita em seu aspecto externo:

“Como é natural, ninguém se ocuparia de tais estudos se não existisse realmente um ser chamado odradeck. À primeira vista, parece um carretel de linha, achatado e estreliforme, e aparenta, de fato, estar enrolado em fio; é bem verdade que os fios não serão mais do que fiapos, restos remendados ou simplesmente embaraçados de fio gasto, da mais diversa cor e espécie. Mas não se trata apenas de um carretel, pois do centro da estrela nasce uma vareta transversal, de cuja extremidade sai mais outra, em ângulo reto. Com auxílio desta segunda vareta, por um lado, e duma das pontas da estrela por outro, o todo se põe de pé, como sobre duas pernas.”²⁰¹ (R. Schwarz)

²⁰¹ “Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das Odradeck heißt. Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnpule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verfitzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein. Es ist aber nicht nur eine

Inicialmente, o pai de família adota a atitude do homem de ciência, tenta observar de fora e dissecar esta “coisa”, levanta hipóteses, descreve minuciosamente este aborto da engenharia, pois afinal ele é o ser autônomo, o adulto lúcido, correto, cuja existência aparece como clara e distinta, assim como deve ser o seu discurso. E de início, nos quatro primeiros parágrafos, este homem burguês, de mentalidade burguesa, consegue sustentar sua respeitabilidade de pai de família, representante não apenas do seu clã, mas de sua classe, dos valores analíticos e também da palavra que deve ser ouvida porque vem da experiência de quem usufrui de sua maioridade. Afinal, o que sustenta toda a estrutura da sua confiança no discurso lógico é justamente a confiança na sua liberdade ontológica original forjada, entretanto, por uma filosofia comprometida com sua classe. Deste modo, o seu discurso pode ser interpretado como cartesiano ou kantiano²⁰². Notemos que o pai de família não será nunca nomeado, tornando-se a encarnação concreta (pela sua interrogação ininterrupta) de um tipo que aparece, no entanto, derradeiramente como frustração. Assim, ao mesmo tempo que é uma abstração proposta pela ausência do nome próprio, é, por outro lado, um concreto, uma interrogação que estilhaça este ser supostamente bem constituído²⁰³. Ao contrário, Odradeck, um ser aparentemente composto de estilhaços, adquire um nome próprio e uma plenitude de ser aos olhos do pai de família, plenitude esta que o aterroriza.

Mas há ainda o que pensar sobre aquela descrição. Em primeiro lugar, odradeck aparece agora como um objeto, como coisa, formada por remendos descartados do âmbito doméstico. Ele se assemelha a um carretel, mas formado por linhas rompidas,

Spule, sondern aus der Mitte des Sterbes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel nach eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen.” “Naturalmente ninguém se ocuparia de estudos como esses se de fato não existisse um ser que se chama Odradeck. À primeira vista ele tem o aspecto de um carretel de linha achatado e em forma de estrela, e com efeito parece também revestido de fios; de qualquer modo devem ser só pedaços de linha arrebatados, velhos, atados uns aos outros, além de emaranhados e de tipo e cor os mais diversos. Não é contudo apenas um carretel, pois do centro da estrela sai uma varelinha e nela se encaixa depois uma outra, em ângulo reto. Com a ajuda desta última vareta de um lado e de um dos raios da estrela do outro, o conjunto é capaz de permanecer em pé como se estivesse sobre duas pernas.” (M. Carone)

²⁰² Lembramos aqui da noção de maioridade kantiana do homem ilustrado (in KANT, Immanuel. “Resposta à pergunta: que é *Esclarecimento?*”, p. 100): “*Esclarecimento* é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo.”

²⁰³ Deleuze-Guattari fazem uma observação sobre as iniciais em Kafka (uma espécie de anonimato ou a ramificação de uma situação): “a letra K não designa mais um narrador nem um personagem, mas um agenciamento tanto mais maquínico, um agente tanto mais coletivo na medida em que um indivíduo aí se encontra ramificado em sua solidão (é apenas em relação a um sujeito que o individual seria separável do coletivo e conduziria seu próprio caso)” (DELEUZE-GUATTARI, *Kafka: por uma literatura menor*, p. 28).

gastas, lixo de linha. Entretanto, é interessante notar que a semelhança com o carretel remete a dois universos: o doméstico, da mulher que costura e borda, aludindo assim indiretamente ao lugar do feminino na ordem burguesa, e o da fabricação têxtil, que pode indicar também sutilmente a época da formação do capitalismo. A alusão ao sistema capitalista foi notada por Schwarz, quando ele afirma que odradeck é composto por resíduos descartados, ou seja, por lixo. Por outro lado, a metáfora da ação de tecer remete à memória, ao trabalho de Penélope, e também pode ser metáfora da tradição arcaica, ou seja, do mundo pré-capitalista. Neste sentido, odradeck pode começar a ser interpretado não como uma espécie de lixo, mas como uma das formas do esquecimento, posto que se compõe de fragmentos heteróclitos, pequeno frankstein da cultura. Isto foi observado por Walter Benjamin:

“Odradeck é o aspecto assumido pelas coisas em estado de esquecimento. Elas são deformadas. Deformada é a “preocupação do pai de família”, que ninguém sabe em que consiste (...).”²⁰⁴

Para finalizar, a forma da estrela pode remeter a outros dois aspectos: ao brinquedo, à ludicidade do infantil ou a uma espécie de sublime, de espiritualidade, se pensarmos no mundo celeste (obviamente decaído ou deslocado, diríamos uma transcendência encerrada no miúdo, mas que mesmo assim está fora do alcance do humano e cuja função, como interpreta Sartre, é “nos fazer sentir mais cruelmente o desamparo do homem no seio do humano”²⁰⁵). De qualquer lado que se puxe a linha, no entanto, odradeck não deixa de remeter aos mundos periféricos da produção capitalista, aos lugares da minoridade e de quem não detém o poder – lugar da mulher e da criança; aos lugares do passado arcaico - da tradição esquecida, cuja sobra remete a uma lei ou código desconhecidos ou a um fantasma de transcendência; aos da improdutividade – o lixo. Ele é, portanto, uma figura que se opõe à ordenação burguesa proposta pelo pai de família. Mas como lixo ou ser à margem, há dois aspectos fortes que retiramos desta descrição.

Em primeiro lugar, sendo a negação de um nome vazio, odradeck, neste segundo parágrafo, passa a impressão de ser uma coisa. A coisa pode, por sua vez, ser útil (como mercadoria ou utensílio) ou inútil (lixo). Mas, em seu aspecto de coisa simplesmente,

²⁰⁴ BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”, p. 158.

²⁰⁵ SARTRE. “*Aminadab*”, p. 138.

odradeck deve obedecer a certas leis. Nas palavras de Sartre: “esta forma inerte, que está aquém de todas as espontaneidades conscientes, que devemos observar, conhecer pouco a pouco, é o que chamamos uma coisa. Em hipótese alguma minha consciência seria capaz de ser uma coisa, porque seu modo de ser em si é precisamente um *ser para si*. Existir, para ela, é ter consciência de sua existência. Ela aparece como uma pura espontaneidade em face do mundo das coisas que é pura inércia.”²⁰⁶ Ou seja, se realmente odradeck participa do mundo das coisas, ele ainda é menos do que mulher e criança (no sentido ontológico) pois seria dotado do caráter de inércia que qualifica a existência das coisas. Como coisa, odradeck está no mundo para ganhar um significado ou uso através do sentido que minha consciência, ou melhor, a consciência do homem que tem consciência de si, cujo exemplo é o pai de família (no sentido extremo do utilitarismo) lhe confere. Ou seja, odradeck é um esquema, neste aspecto, da ordenação de um mundo segundo meios e fins. E, como coisa, não deve se confundir com a consciência que lhe confere sentido, ou seja, deve ocupar o lugar do extremo oposto do ser que tem consciência de sua existência.

Segundo o ser que a analisa, esta coisa, por sua vez, deve ter alguma finalidade para que sua existência seja justificada. Mesmo que a finalidade seja a morte (para este outro que a observa, já que a coisa não pode definir seu próprio projeto de ser) dentro de determinado sistema (ou seja, que seja sua face negativa). Assim, se odradeck surgisse como algo que tivera um uso, mas que o perdeu e virou uma coisa quebrada, ele teria ainda um caráter de utensílio e preencheria alguns requisitos do posto de utensílio. Lembrando aqui novamente de Sartre: a totalidade do ser se ordena à nossa volta em forma de utensílios, “fragmentando-se em complexos diferenciados que remetem uns aos outros e têm poder de *servir*”²⁰⁷. Isto ocorre, no entanto, porque o homem surge no mundo e o descobre, ordenando-o segundo suas necessidades. Assim, podemos dizer que é a interrogação do pai de família que faz surgir o ser odradeck, a princípio como utensílio quebrado (embora anteriormente sua conduta não indicasse ainda um ser, mas uma passagem vazia – o signo de coisa nenhuma).

²⁰⁶SARTRE. *A Imaginação*, p. 5.

²⁰⁷ SARTRE. *SN*, p. 67.

Esta tese, no entanto, é logo descartada, porque como seu aspecto exterior apresenta-se tão absurdo (lembremos que o pai de família procura usar sua razão *como se* estivesse de fora), o questionamento no parágrafo três começa a tornar-se abstrato, pois o pai de família antecipa-se ao espanto do leitor e deve afastar a conclusão precipitada de que se trataria não de um ser singular, único, mas de qualquer outra coisa que se apresentaria naquele momento quebrada. Esta espécie de objeção velada à sua procura é de imediato afastada por ele, que, afinal de contas, não está louco.

Se odradeck, no entanto, fosse uma coisa quebrada, ou seja, se tivesse alcançado sua meta de objeto para o homem e por fim morrido como tal, ele se transformaria em outro tipo de objeto nomeado lixo, traste ou troço (ou mesmo memória encarnada conforme a carga emotiva do sentido de abandono que o traste pode apresentar). De certo modo, odradeck compartilha de alguma característica do troço, ao contrário de todas as outras hipóteses levantadas. Quer dizer, chegamos enfim a alguma determinação positiva.²⁰⁸ Como quer Walter Benjamin, odradeck seria mesmo algo que foi esquecido (“Ele freqüenta (...) os mesmos lugares que o investigador da Justiça, à procura da culpa. O sótão é o lugar dos objetos descartados e esquecidos. A obrigação de comparecer ao tribunal evoca talvez o mesmo sentimento que a obrigação de remexer arcaas antigas, deixadas no sótão durante anos. Se dependesse de nós, adiaríamos a tarefa até o fim dos nossos dias, do mesmo modo que K. acha que seu documento de defesa ‘poderá um dia ocupar sua inteligência senil, depois da aposentadoria’”²⁰⁹), o fato de uma das moradas de odradeck ser o sótão colabora para uma interpretação neste sentido. Interessante notar que odradeck, seja em sua mudez, seja na expressão em poucas palavras, como veremos, situa o pai de família como aquele pelo qual a interrogação o faz existir – e toma a forma do outro (aos poucos não mais como em-si, mas como outro para-si). Neste sentido, este pequeno ser, como os objetos esquecidos nos baús e subitamente encontrados, reorganiza o sentido da existência do pai de família.

²⁰⁸ Lembremos sob este sentido a passagem do poema de Carlos Drummond de Andrade, “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” – “... cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam”, in *Antologia Poética*, p. 106.

²⁰⁹ BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”, p. 158.

“Ele vive alternadamente no sótão, na escadaria, nos corredores, no vestíbulo. Às vezes desaparece por semanas inteiras; provavelmente se muda para outras casas, mas é certo que acaba voltando à nossa.”²¹⁰ (R. Schwarz)

Porém, diz o pai que ainda não se trata disto, pois Odradeck (enfim a maiúscula à frente de seu nome²¹¹) é um ser “completo à sua maneira”, nada lhe falta, nada lhe sobra, veio assim mesmo ao mundo, não está quebrado. E mais: não se trata de coisa, utensílio ou troço, mas de algo que tem vida (saúde e jovialidade), pois “é extraordinariamente móvel e não se deixa capturar”. Neste momento, Odradeck pode ser nomeado por um substantivo próprio: ele não é coisa, posto que tem certa mobilidade que deixa entrever uma vontade e intencionalidade que subitamente contrapõe-se à inércia da coisa, provocando assim o choque: de súbito, Odradeck aparece como algo que pode ter alguma consciência, embora ainda não a vislumbremos como consciência de si.

“Seria o caso de se acreditar que este objeto, outrora, tenha tido alguma finalidade, que agora esteja apenas quebrado. Mas ao que parece, não é o que se dá; ao menos não há sinal disso; não se vê marca alguma de inserção ou de ruptura, que indicasse uma coisa destas; embora sem sentido, o todo parece completo à sua maneira. Aliás, não há como dizer coisa mais exata a respeito, pois Odradeck é extraordinariamente móvel e impossível de ser pego.”²¹² (R. Schwarz)

²¹⁰ *“Er hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf. Manchmal ist er monatelang nicht zu sehen; da ist er wohl in andere Häuser übersiedelt; doch kehrt er dann unweigerlich wieder in unser Haus zurück.”* “Ele se detém alternadamente no sótão, na escadaria, nos corredores, no vestíbulo. Às vezes fica meses sem ser visto; com certeza mudou-se então para outras casas; depois porém volta infalivelmente à nossa casa.” (M. Carone)

²¹¹ “Paralelamente [à descoberta da tribulação subjetiva do pai de família], o pai de família reconhece a “pessoa” de Odradeck: trata-o pelo pronome pessoal (er, ele), e não mais pelo indefinido (es, it), como a princípio”, in SCHWARZ, Roberto. “Tribulação de um pai de família”, p. 23.

²¹² *“Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradeck außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.”* “Alguém poderia ficar tentado a acreditar que essa construção teria sido anteriormente alguma forma útil e que agora ela está apenas quebrada. Mas não parece ser este o caso; pelo menos não se encontra nenhum indício nesse sentido; em parte alguma podem ser vistas emendas ou rupturas assinalando algo dessa natureza; o todo na verdade se apresenta sem sentido, mas completo à sua maneira. Aliás não é possível dizer nada mais preciso a esse respeito, já que Odradeck é extraordinariamente móvel e não se deixa capturar.” (M. Carone)

Esta última afirmação indica: Odradeck é de certa forma livre e escapa à tentativa de aprisionamento, o que quer dizer que a finalidade de Odradeck não se organiza pelo olhar de fora, mas por sua própria vontade. Para além da constatação do pai, Odradeck agora é tratado por nome próprio, porque irrompeu como um vestígio de liberdade e descartou a hipótese da utilidade.

O SER ODRADECK

Como se trata de um ser singular, após descrever seu hábitat, o pai de família vai situá-lo na ordem dos seres. Odradeck não é coisa, no entanto, pode ser confundido com algum tipo de animal, inseto etc. Aqui, reconhecemos esboçada certa hierarquia ontológica, cujo topo é ocupado por aquele que observa: o pai, supostamente a única consciência de si presente.

“Cruzando a soleira, se ele está encostado no corrimão, lá embaixo, às vezes dá vontade de lhe falar. Não se fazem naturalmente perguntas difíceis, ele é tratado – já o seu tamanhinho nos induz – como uma criança. Pergunta-se “qual é o teu nome?” Ele responde, “Odradeck”. “E onde você mora?” Ele responde, “residência indeterminada”, e ri; mas é uma risada, como só sem pulmões se produz. Soa, quem sabe, como o cochicho de folhas caídas. De hábito, este é o fim da conversa. Mesmo estas respostas, aliás, não é sempre que se obtém; com frequência ele fica mudo, por longo tempo, como a madeira que aparenta ser.”²¹³ (R. Schwarz)

²¹³ “*Manchmal, wenn man aus Tür tritt und er lehnt gerade unten am Treppengeländer, hat man Lust, ihn anzusprechen. Natürlich stellt man an ihn keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn – schon seine Winzigkeit verführt dazu – wie ein Kind. “Wie heißt du denn?” fragt man ihn. “Odradeck”, sagt er. “Und wo wohnst du?” “Unbestimmter Wohnsitz”, sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallen Blättern. Damit ist die Unterhaltung meist zu Ende. Übrigens sind selbst diese Antworten nicht immer zu erhalten; oft ist er lange stumm, wie das Holz, das er zu sein scheint.*” “Às vezes, quando se sai pela porta e ele está inclinado sobre o corrimão logo embaixo, tem-se vontade de interpelá-lo. É natural que não se façam perguntas difíceis, mas sim que ele seja tratado – já o seu minúsculo tamanho induz a isso – como uma criança. “Como você se chama?”, pergunta-se a ele. “Odradeck”, ele responde. “E onde você mora?” “Domicílio incerto”, diz e ri; mas é um riso como só se pode emitir sem pulmões. Soa talvez como o farfalhar de folhas caídas. Em geral com isso a conversa termina. Aliás mesmo essas respostas nem sempre podem ser obtidas; muitas vezes ele se conserva mudo por muito tempo como a madeira que parece ser.” (M. Carone)

Neste momento, o leitor recebe o segundo choque, pois Odradeck fala, ou seja, compartilha com a comunidade dos homens justamente o que faz com que esta se distinga dos outros modos de ser (e em si mesma enquanto diversidade de culturas) – a comunicação pela linguagem dos signos, pela língua que de início quase o exclui como nome. Odradeck, então, não pode ser confundido com algum tipo de animal, pois neste momento à sua vontade, que antes poderia ser interpretada como meramente instintiva, é atribuído o estatuto de liberdade. Entretanto, se ele fala, assemelha-se antes a uma criança do que ao adulto cultivado. O pai o compara a uma criança, cujo universo a sua forma de estrela, espécie de brinquedo partido, já poderia ser vista retroativamente como uma alusão. A criança é figura diametralmente oposta à do adulto, cuja maioridade kantiana é representada pelo pai de família, algo notado por Schwarz quando assinala que o pai, como vimos anteriormente, é a figura do homem branco, culto e burguês.

Na seqüência, o riso de Odradeck é descrito como “um riso como só se pode emitir sem pulmões”, sentença nuclear do conto pois faz a transição entre a descrição exterior de Odradeck para o sentido interno do seu corpo. Esta sentença aproxima fisicamente o corpo de Odradeck ao do pai de família e, de maneira secundária, ao do leitor. O riso é então comparado a folhas caídas, figuras do reino vegetal. Em seguida, ao considerar que muitas vezes Odradeck permanece mudo, ele é comparado à madeira, portanto a uma matéria inerte. Assim, a descrição do pai de família toma o caminho de uma regressão ontológica, se pensarmos que o humano adulto, na cadeia dos seres, é o ser que está no topo, seguido por aqueles que não gozam dos privilégios da maioridade (mulher, criança), depois dos animais (que não aparecem diretamente na gradação), dos vegetais e por fim dos minerais e coisas inertes (pedaço de madeira). Um exemplo deste tipo de anticlímax ontológico é encontrado em Machado de Assis, no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no momento derradeiro do conhecido defunto autor: “a vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e cousa nenhuma”²¹⁴, embora neste trecho reconheçamos que há uma deterioração física, temporalizada, em direção à morte (o último estágio da cadeia não corresponde a um ser, mas ao não-ser, a cousa nenhuma, dito de outro modo, ao nada). Neste trecho, a deterioração moral e física é comparada ao rebaixamento ontológico, de

²¹⁴ ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 512.

ser humano a vegetal, de vegetal a mineral, de mineral a matéria inerte e confusa, por fim, a nada. Odradeck é incrivelmente móvel também neste sentido, pois ora surge como criança, ora como coisa bruta. O que o pai de família não está querendo e nem pode reconhecer é que Odradeck pertença à mesma categoria à qual ele pertence, apesar de Odradeck participar dos seres que se comunicam por uma linguagem. Odradeck por vezes quase se assemelha a nada. Mas este “quase” não salva ninguém, pelo contrário, é o que faz com que a existência de Odradeck surja como elemento maior de inquietação para o pai de família. No entanto, apesar dos esforços do pai, Odradeck nega ser nada, ele existe de modo pleno, completo à sua maneira, mesmo quando se tenta reduzi-lo ao mínimo. Esta é a inversão nuclear deste conto fantástico.

Ao contrário do mínimo, Odradeck é um ser autônomo, ele dá a si suas próprias leis e tem consciência disso – sabemos que ele tem consciência de si pois conhece seu nome, e isto se aprofunda, pois ele pode fazer afirmações sobre si – “domicílio incerto”: informação que somada à risada ganha sentido de ironia, pois Odradeck parece neste trecho zombar do pai. Além de ser vítima de zombaria, neste conto de Kafka não é o pai quem condena, como se vê em vários momentos desta obra (*Carta ao pai, O veredito...*). Há aqui uma segunda inversão (da própria obra de Kafka, que já é inversão): é a criatura quem condena o pai. “Nas estranhas famílias de Kafka, o pai sobrevive às custas do filho, sugando-o como um imenso parasita. Não consome apenas suas forças, consome também seu direito de existir”²¹⁵, diz Benjamin. Neste conto, quem consome pouco a pouco o direito de existir do pai é Odradeck. Enfim, isto conduz a uma terceira inversão, a do papel do pai, de ser que aliena os demais a ser que é alienado e passivo. Assim, “Tribulação de um pai de família” anuncia a falência deste sujeito. A mesma inversão se opera em Odradeck: de nada de ser, coisa quebrada, passa à categoria de sujeito de si mesmo, indivíduo, modo de ser completo à sua maneira. Algo presente na interpretação de Schwarz:

“Odradeck é móvel, colorido, irresponsável, livre do sistema de compromissos que prende o pai à família. Mais radicalmente, como construção, Odradeck é o impossível da ordem burguesa. Se a produção para o mercado permeia o conjunto da vida social, como é próprio do capitalismo, as formas concretas de atividade deixam de ter em si mesmas a sua razão de ser; a sua finalidade lhes é externa, a sua forma particular é inessencial. Ora, Odradeck não tem finalidade, i. e. finalidade externa, e é

²¹⁵ BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”, p. 140.

completo à sua maneira, i.e. tem a sua finalidade em si mesmo, sem o que não há ser completo. Odradeck, portanto, é a construção lógica e estrita da negação da vida burguesa. Não que ele esteja simplesmente em relação negativa com ela: ele é o próprio esquema da sua negação, e este esquematismo é essencial à qualidade literária do conto. É ele que garante alcance, um alcance extraordinário, aos detalhes da prosa miúda e cotidiana; referidos a Odradeck, tornam-se opções diante da cultura.”²¹⁶

A INCERTEZA SOBRE A PERMANÊNCIA DE ODRADECK E A REFLEXÃO SOBRE A MORTE

Por este caminho a cadeia lógica, científica, certa, rompe-se no parágrafo cinco. Porque não se sabe o que acontecerá a esta criatura livre e móvel, porque não se pode chegar a nenhuma conclusão sobre ela, não se pode dizer que ela chegue a alguma conclusão. Odradeck não tem meta, característica de todos os seres finitos, segundo a lógica burguesa do pai de família. Ele é uma exceção ontológica, e, por isso, não se pode dizer que, como todos os outros seres, Odradeck possa morrer. Esta a grande aflição do pai de família: este negocinho incômodo, que aparece do nada nos lugares menos favorecidos, que desvia o olhar metódico do pai de família para os cantos relegados, que não deveria inspirar pavor porque é cômico e pequeno como uma criança, isto – Odradeck - pode sobreviver a ele e, pior, à sua herança. Lembremos que para o pai burguês o filho não é aquele que leva adiante o seu sangue, mas o seu patrimônio. Odradeck pode sobreviver aos filhos dos filhos, e deste modo os herdeiros também serão vítimas da dúvida, da cisão de si, seres fraturados por esta existência. Odradeck escapa a toda lógica do pai, que propõe as questões, enfim, inutilmente (pois finalmente não se chega ao conforto do fato para o seu pensamento e sua história). O risco da sobrevivência de Odradeck é a pedra de toque da aflição do pai de família, pois para ele a morte se configura agora, como para a maioria das pessoas, como, nas palavras de Sartre, “um acontecimento que surge do meio da vida, interrompendo-a sem acabar com ela”²¹⁷. Ela não deixa entrever o caráter de necessidade da vida do pai, ele não finaliza a sua vida. O “não cumprir sua meta” (e o “não ter meta”) de Odradeck induz o pai a refletir sobre o não cumprimento de sua própria meta (sequer pelos seus

²¹⁶ SCHWARZ, Roberto. “Tribulação de um pai de família”, p. 24.

²¹⁷ SARTRE. *Diário de uma guerra estranha*, p. 46.

herdeiros, do ponto de vista de um futuro imaginado). Assim, é como se Odradeck fosse não apenas o indício da inutilidade desta vida, mas de todo o testemunho²¹⁸ dela pelos seus herdeiros (e da inutilidade da vida dos herdeiros, fazendo da condenação de Odradeck uma condenação de ordem bíblica, que se estende pelos séculos dos séculos). Por outro lado, a finitude do pai não significa a do universo, e se ele se extingue e Odradeck permanece, Odradeck passa a ser indício de todo um mundo que permanece em detrimento e à revelia do pai. Lembrando Sartre: “a fórmula de Heidegger para definir a morte – ‘deixar de realizar sua presença no mundo’ – é correta; porque ela pressupõe a permanência do mundo”²¹⁹.

Como lemos em *O processo*, de Kafka, um dos únicos meios possíveis de escapar à condenação é o adiamento constante do julgamento, que seria o único ato dotado de positividade. Enquanto este não se realizar, não será possível dizer nada a respeito de K., pois o “ser” (da condenação) não se definiu²²⁰. Podemos dizer que o adiamento vislumbrado pelo pai de família (a sobrevivência de Odradeck) constitui, ao contrário do mecanismo de *O processo*, a condenação expressa de sua existência? Acreditamos que sim, se virmos no conto, como apontamos, algumas premissas ontológicas de Sartre, como encontradas em *Vérité et existence* e *O ser e o nada*. Neste sentido, em “Tribulação de um pai de família” é a criatura quem condena o pai, seja pelo seu próprio olhar, seja pelo olhar possível de seus herdeiros-testemunhas.

“Inutilmente eu me pergunto, - dele, o que será? É possível que ele morra? Tudo o que morre terá tido, anteriormente, uma espécie de finalidade, uma espécie de atividade, na qual se desgastou; não é o que se passa com Odradeck. Será então que no futuro, quem sabe se diante dos pés de meus filhos, e filhos de meus filhos, ele ainda rolará pelas escadas, arrastando os seus fiapos? Evidentemente ele não faz mal a ninguém; mas a idéia de que além de tudo ele me sobreviva, para mim é quase dolorosa.”²²¹ (R. Schwarz)

²¹⁸ Lembramos de Sartre em seu *Diário de uma guerra estranha*, p. 106: “Se a morte de todos os homens ocorresse no mesmo instante da minha, isso seria como morrer duas vezes.”

²¹⁹ SARTRE. *Diário de uma guerra estranha*, p. 126.

²²⁰ Cf. nota 133, p. 71.

²²¹ “*Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradeck*

A análise científica procura abrir caminhos para chegar a uma positividade que seria a confirmação ou fixação de uma verdade. O pai de família usa este método, mas está preso à negatividade, pois as hipóteses abrem caminhos que terminam em becos e o final da análise não corresponde à resposta positiva, verdade ou confirmação, somente ao negativo e à oscilação inquietante.

Entretanto, suas questões são de fato propostas inutilmente? Não para Odradeck, pois é pelo questionamento do pai que sua existência e seu sentido (?) vêm à tona. É o direcionamento do olhar do pai que reconhece o outro que efetiva a sua existência. Sua análise vai descambar, no entanto, como vimos, numa inquietação veladamente desesperada indicada no início do último parágrafo. “Inutilmente” - assim ele encerra a parte, digamos, axiomática ou analítica do conto, quando deixa de olhar Odradeck e passa a ser visto por ele. Odradeck vem ao mundo por meio do olhar do pai de família, mas é justamente esta presença do outro que opera a cisão do pai – Odradeck passa a ser o outro que o aliena, tomando o lugar de uma pequena esfinge, talvez um porteiro disfarçado de Kafka. Ele mergulha o pai no seu próprio corpo e na ordem da contingência, pois, como afirma Sartre, “a aparição do outro faz surgir na situação um aspecto não desejado por mim, do qual não sou dono e que me escapa por princípio, posto que é *para o outro*. (...) É o avesso imprevisível, mas real”²²². O fato de a sobrevivência de Odradeck ser “quase” dolorosa significa algo pior que a dor expressa. Lembremos aqui de Camus: “um ator imprime ainda maior força a um personagem trágico se se abstém de exagerá-lo. Se ele é comedido, o horror que suscita será descomedido”²²³. É o mesmo procedimento usado quando se diz sobre Gregor Samsa que a metamorfose lhe causou “uma leve chateação”. Estes momentos, no entanto, como vimos anteriormente, mergulham o leitor no universo fantástico (e contingente) mais do que qualquer descrição surrealista ou realista.

nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinde mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.” “Inutilmente eu me pergunto o que vai acontecer com ele. Será que pode morrer? Tudo o que morre teve antes uma espécie de meta, um tipo de atividade e nela se desgastou; não é assim com Odradeck. Será então que a seu tempo ele ainda irá rolar escada abaixo diante dos pés de meus filhos e dos filhos dos meus filhos, arrastando atrás de si os fios do carretel? Evidentemente ele não prejudica ninguém, mas a idéia de que ainda por cima ele deva me sobreviver me é quase dolorosa.” (M. Carone)

²²² SARTRE. *SN*, p. 341.

²²³ CAMUS. *O mito de sísifo*, p. 156.

Assim se esboça a trajetória do conto: do questionamento do nome que de início ainda não indicava um ser, mas um nada (palavra que não presentificava a coisa) ao questionamento metafísico da morte deste ser que subitamente situa o Outro, o diametralmente oposto, na sua existência finita e cindida. Mas subitamente a palavra deixa entrever um outro aspecto da ausência: ela não presentifica o ser Odradeck, mas se configura como negação do pai de família e sua ignorância.

Acreditamos que “Tribulação de um pai de família” demonstra o tipo de realismo que a ficção de Kafka opera. Este realismo indireto, segundo Sartre, aproxima Kafka dos escritores norte-americanos e desvenda a condição humana em seus aspectos existenciais e políticos de maneira mais adequada do que as propostas conduzidas pelas vertentes de um “realismo direto”. Neste sentido, é esclarecedora esta passagem que encontramos no texto “Narrativa e resistência”, de Alfredo Bosi:

“Nos mesmos anos em que Pirandello desnudava o conflito entre a *persona* e o fluxo subjetivo, Émile Durkheim e toda a cultura positivista do Ocidente afirmavam que o Sistema Social tinha a consistência dura das coisas, e que esta sua objetividade era sinônimo perfeito do termo “realidade”. Caberia ao romance e ao teatro de Pirandello e à narrativa de Proust, de Joyce e de Kafka o papel revolucionário de dizer que a escrita pode cavar um vazio nessa espessa materialidade. O vazio, negatividade grávida de um novo estado do ser é a *consciência* jamais preenchida pelo discurso especular das convenções ditas realistas.”²²⁴

O realismo indireto, que tem como modo de conhecer o processo de desvendamento, não discursa sobre o que se apresenta de imediato ao olhar, mas relaciona-se pela mediação do vazio e da ausência com o que não se afigura como “digno” de determinada realidade. São justamente estas formas desprezadas e escondidas da existência que o verdadeiro realismo deve trazer à tona, como revelação de um ser. Estranhamente, são estas formas que indicam, no entanto, a verdade. E se seguirmos Alfredo Bosi, a literatura (prosa) é modelo privilegiado de experimentação da realidade (via desvendamento):

²²⁴ BOSI, Alfredo. “Narrativa e resistência”, p. 134.

“É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente”²²⁵. É ali onde a verdade poderia aparecer mais velada – na narrativa fantástica – que vislumbramos o advento da “vida verdadeira”. Por isso pode-se dizer de Kafka, com Sartre, que “seu universo é ao mesmo tempo fantástico e rigorosamente verdadeiro”²²⁶.

Nota sobre o leitor – Gostaríamos de encerrar esta parte do nosso trabalho com uma interrogação. Se o modo de narrar de Kafka constitui uma maneira privilegiada de conhecimento da realidade, se isto ocorre em parte quando o leitor se identifica com os heróis kafkianos, quem é o herói em “Tribulação de um pai de família”? Segundo Schwarz, o leitor se identifica com o pai. Mas se pensarmos nesta passagem de “*Aminadab*”, e se considerarmos que estamos diante de uma narrativa fantástica (e não absurda), seria possível creditar a Odradek o título de herói e ao leitor a possibilidade de identificar-se com ele?: “o fantástico oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o lugar do corpo e o corpo da alma. E para pensar essa imagem não podemos usar idéias claras e distintas; precisamos recorrer a pensamentos embaçados, eles mesmos fantásticos, deixar-nos levar em plena vigília, em plena maturidade, em plena civilização à “mentalidade” mágica do sonhador, do primitivo, da criança”²²⁷. Então retiraríamos, desta última inversão, o exemplo de como a narrativa funcionaria não apenas como a experimentação da realidade mais verdadeira, por meio da inversão do olhar do leitor, mas também através do deslocamento de seu próprio modelo de pensamento.

²²⁵ BOSI, Alfredo. “Narrativa e resistência”, p. 135.

²²⁶ SARTRE. “*Aminadab*”, p. 147.

²²⁷ SARTRE. “*Aminadab*”, p. 143.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, destacamos alguns significados da ausência para Sartre. Assim, vemos que ela poderia ser interpretada como um momento da operação de desvendamento, conceito que deveria tomar o lugar do conhecimento como abordado pelas filosofias digestivas. A ausência possui, assim, dois significados fundamentais: ela pode ser tomada como esvaziamento de ser (funcionando como um esquema operatório) ou como retirada do ser, para que ele possa, indiretamente, ser visado de maneira mais verdadeira pela consciência que o interroga. Assim, a ausência aparece como o núcleo de algumas noções centrais da filosofia sartriana, como imagem, futuro, identidade, esquecimento, signo etc.

Na linguagem, o signo assume o papel de ser de empréstimo, a outra face da ausência do objeto, retirado por esta ação para ser melhor problematizado (cap. 3). Para o conhecimento, a ausência é instaurada pelo modo operatório do erro e por um dos modos de se conceber a ignorância (como sombra necessária da verdade, cap. 2). Para a ontologia, o Para-si já se constitui como ausência (de conteúdo e identidade) e seu núcleo é a intencionalidade (cap. 1). Na temporalidade, o esquema da ausência aparece no sentido da antecipação e do projeto (cap. 1). Para a ação, a ausência como esquecimento é fundamental para a sua possibilidade. Na História, ela aparece como a nadificação do dado e sua ultrapassagem para a construção do futuro. Neste campo, ela merece uma atenção especial, pois pode surgir como o conceito deslocado de utopia.

Vimos também que, por um lado, a ação histórica pode perpetuar o erro, o que Sartre definiu como catástrofe, no sentido em que se coloca o projeto da má-fé (ignorância como escolha). Por outro, pode engendrar um projeto de resistência e engajamento (comprometido com um comportamento livre).

Neste segundo sentido, em *Qu'est-ce que la littérature?*, assim como na entrevista “Les écrivains en personne”, Sartre indica o momento em que no limite não haverá mais escritores “profissionais”, em que o público real e virtual do escritor se confundiriam. Em *Qu'est-ce que la littérature?*, este momento seria o de uma sociedade sem classes e democrática. Em “Les écrivains en personne”, em que Sartre elabora uma

visão mais cética do caráter de mudança proporcionada pela prosa, seria o momento em que cada um pudesse levar a cabo a sua própria necessidade de escrever, que seria a forma mais elevada do desejo de comunicar. Tanto no primeiro caso como no segundo, Sartre denomina este momento de “utopia”. O sentido de se falar em “utopia” na perspectiva da ação presente e urgente não se refere a um “sonho” (possivelmente malgrado), mas sim ao redimensionamento do campo de ação da atividade presente e da temporalidade. A utopia seria uma espécie de “horizonte de ambição”, ampliação da vontade de comunicação e criação presentes e, conseqüentemente, da comunicação e criação propriamente ditas para que, neste processo, se construa um campo futuro comum das liberdades – sempre relacionado à concretude histórica. Daí o sentido maior da criação generosa, resposta aos apelos do escritor (como a obra que precisa ser lida) e do leitor (como a obra que precisa ser escrita, mas que num primeiro momento deve ser produzida por outro). Deste processo, o futuro pode surgir como “nada” (ausência absoluta) ou como cura²²⁸, e neste sentido a ação se define como superação do dado enquanto obstáculo, pois “le monde réel ne se révèle qu’à l’action, comme on ne peut s’y sentir qu’en le dépassant pour le changer, l’univers du romancier manquerait d’épaisseur si on ne le découvrait dans un mouvement pour le transcender”²²⁹. Assim, a utopia opera, como o romance, um exercício de se pensar o ausente, no sentido da negação do dado e de sua superação.

Deste modo, a idéia de utopia contrapõe-se radicalmente à realidade do horror, porquanto “o horrível não é apenas o estado atual da coisa, é ameaça quanto ao futuro, estende-se por todo o porvir e o obscurece, é revelação sobre o sentido do mundo”²³⁰, e da catástrofe (a perpetuação do erro e da má-fé enquanto projeto). Por isso, a realidade presente exige do escritor ético a escolha pela resistência²³¹ como tema de escrita e,

²²⁸ Como lemos na tese de MENDONÇA, Cristina Diniz. *O mito da resistência*.

²²⁹ SARTRE. *QL*, p. 49.

²³⁰ SARTRE. *Esboço para uma teoria das emoções*, p. 82.

²³¹ “Um futuro vedado ainda é um futuro: ‘Mesmo que a realidade humana não tenha mais nada ‘diante’ de si, mesmo que tenha ‘fechado a sua conta’, seu ser ainda é determinado por essa ‘antecipação de si mesmo’. A perda de toda esperança, por exemplo, não arranca à realidade humana as suas possibilidades: ela é simplesmente ‘uma maneira de ser em relação a essas mesmas possibilidades’ (Heidegger, *Ser e tempo*)”. (SARTRE. “Sobre *O som e a fúria*: a temporalidade em Faulkner”, in *Situações I*, p. 100.) E lemos em *Verité et existence*, p. 46: “La réalité-humaine ne peut rien recevoir passivement: il faut toujours qu’elle conquière, non en vertu de je ne sais quelle malédiction mais en vertu de sa manière d’être”.

principalmente, como processo imanente à criação. Neste sentido, o escritor crítico está mergulhado no processo de desvendamento e pratica o realismo indireto.

Agora é possível compreender o sentido geral da ação de desvendamento, pois o leitor não apenas assimila a tradução da realidade em letra, proposta pelo autor, mas passa a compartilhar do processo de criação (por isso Sartre considera a prosa como criação dirigida): uma nova forma de perceber a realidade e conhecê-la é aprendida. O modo de dirigir-se aos objetos transforma-se juntamente com a concepção que se tinha deles e um novo modelo de conhecimento crítico é possibilitado por cada leitura. Por isso, a ação de desvendamento não se esgota no conhecimento da realidade, mas instaura um novo modo de dirigir-se a ela. Neste modelo, o leitor está um passo além da observação e um mais próximo da criação, libertando-se assim da função burguesa ou burocrática de “pessoa interposta”:

“Il y a plus: comme le bourgeois n’a de rapport avec les forces naturelles que par personnes interposées, comme la réalité matérielle lui apparaît sous forme de produits manufacturés, comme il est entouré, à perte de vue, d’un monde déjà humanisé qui lui renvoi sa propre image, comme il se borne à glaner à la surface des choses les significations que d’autres hommes y ont déposées, comme sa tâche consiste essentiellement à manier des symboles abstraits, mots, chiffrés, schémas, diagrammes, pour déterminer par quelles méthodes ses salariés répartiront les biens de consommation, comme sa culture tout aussi bien que son métier le disposent à penser sur de la pensée, il s’est convaincu que l’univers était réductible à un système d’idées; il dissout en idées l’effort, la peine, les besoins, l’oppression, les guerres: il n’y a pas de mal, mais seulement un pluralisme; certaines idées vivent à l’état libre, il faut les intégrer au système. Ainsi conçoit-il le progrès humain comme un vaste mouvement d’assimilation: les idées s’assimilent entre elles et les esprits entre eux. Au terme de cet immense processus digestif, la pensée trouvera son unification et la société son intégration totale.”²³²

O leitor é figura que frustra este otimismo, pois preserva a irredutibilidade do real e o aspecto da criação livre:

“Un tel optimisme est à l’extrême opposé de la conception que l’écrivain se fait de son art: l’artiste a besoin d’une matière inassimilable parce que la beauté ne se résout

²³² SARTRE. *QL*, p. 120-121.

pas en idées; même s'il est prosateur et s'il assemble des signes, il n'y aura ni grâce ni force dans son style s'il n'est sensible à la matérialité du mot et à ses résistances irrationnelles. Et s'il veut fonder l'univers dans son oeuvre et le soutenir par une inépuisable liberté, c'est précisément parce qu'il distingue radicalement les choses de la pensée; sa liberté n'est homogène à la chose qu'en ceci que toutes deux sont insondables et, s'il veut réapproprier le désert ou la forêt vierge à l'Esprit, ce n'est pas en les transformant en idées de désert et de forêt, mais en faisant éclairer l'Être en tant qu'Être, avec son opacité et son coefficient d'adversité, par la spontanéité indéfinie de l'Existence. C'est pourquoi l'oeuvre d'art ne se réduit pas à l'idée: d'abord parce qu'elle est production ou reproduction d'un *être*, c'est-à-dire de quelque chose qui ne se laisse jamais tout à fait *penser*; ensuite parce que cet être est totalement pénétré par une *existence*, c'est-à-dire par une liberté qui décide du sort même et de la valeur de la pensée. C'est pourquoi aussi l'artiste a toujours eu une compréhension particulière du Mal, qui n'est pas l'isolement provisoire et remédiable d'une idée, mais l'irréductibilité du monde et de l'homme à la Pensée.²³³

Em *Qu'est-ce que la littérature?* o autor deve escolher para quem comunicar o desvendamento. O leitor é sempre um ausente, mas há aqui distinções a fazer, porque ele pode ser vislumbrado como uma abstração ou como uma possibilidade de resposta futura. Por isso, Sartre define o seu público: é para o universal concreto que o escritor deve dirigir-se, assim como lemos em *Vérité et existence* que “de même qu'un don concret, un cadeau, n'est pas anonyme mais implique nécessairement une *adresse*, de même la Vérité en tant que don n'est pas anonyme.(...) il y a *le choix* des consciences à qui cette vérité est donnée pour qu'ils la vivent: c'est l'universel concret d'aujourd'hui et de demain”²³⁴.

²³³ SARTRE. *QL*, pp. 121-2.

²³⁴ SARTRE. *VE*, p. 31.

BIBLIOGRAFIA – OBRAS DE SARTRE:

SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943.

_____. *O ser e o nada*, Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1997.

_____. *Vérité et existence, nrf-essais*, Gallimard, Paris, 1989.

_____. *A imaginação*, L&PM, Porto Alegre, 2008.

_____. *O imaginário*, Ática, São Paulo, 1996.

_____. *A transcendência do Ego*, Edições Colibri, Lisboa, 1994.

_____. *Esboço para uma teoria das emoções*, L&PM, Porto Alegre, 2006.

_____. *Os Pensadores*, Abril Cultural, São Paulo, 1978.

_____. *Questão de método*, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1966.

_____. *Qu'est-ce que la littérature?*, Folio-Gallimard, Paris, 1948.

_____. *Que é a literatura?*, Editora Ática, 3ª edição, São Paulo, 2006.

_____. *Situations I, nrf-Gallimard*, Paris, 1947.

_____. *Situações I*, Cosac & Naif, São Paulo, 2005.

_____. *Situations II, nrf-Gallimard*, Paris, 1948.

_____. *Situations IV, nrf-Gallimard*, Paris, 1964.

_____. *Situations IX, nrf-Gallimard*, Paris, 1972.

_____. *Mallarmé – la lucidité et sa face d'ombre*, Arcades-Gallimard, Paris, 1986.

_____. *Diário de uma guerra estranha*, Nova Fronteira, 2ª edição, Rio de Janeiro, 2005.

_____. *A náusea*, Nova Fronteira, 2ª edição, Rio de Janeiro, 1983.

_____. *A idade da razão*, Nova Fronteira, 3ª edição, Rio de Janeiro, 1983.

_____. *Sursis*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2005.

_____. *Com a morte na alma*, Nova Fronteira, 3ª edição, Rio de Janeiro, 2005.

_____. *Le mur*, Folio-Gallimard, Paris, 1939.

_____. *O muro*, Civilização Brasileira, 8ª edição, Rio de Janeiro, 1974.

SARTRE, HYPPOLITE e outros. *Marxisme et existencialisme – controverse sur la dialectique*, Plon, Paris, s/d.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, in *Notas de Literatura I*, Duas Cidades / Editora 34, São Paulo, 2003.

_____. *Dialética negativa*, tradução Newton Ramos de Oliveira, Revisão – Equipe de Pesquisa “Potencial pedagógico da Teoria Crítica, UFSCar, São Carlos, s/ ed.

ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*, Perspectiva, São Paulo, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*, Record, 36ª edição, Rio de Janeiro, 1997.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte – a poesia de Manuel Bandeira*, Cia. das Letras, São Paulo, 1990.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, in *Obra completa*, Volume I, José Aguilar, Rio de Janeiro, 1962.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*, ed. Record / Altaya, Rio de Janeiro / São Paulo, 2000.

BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”, in *Magia e técnica, arte e política*, Obras Escolhidas - Volume I, Brasiliense, São Paulo, 1985.

_____. *Origem do drama barroco alemão*, Brasiliense, São Paulo, 1984.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2002.

- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1997.
- _____. *De Kafka a Kafka*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- BOSI, Alfredo. “Narrativa e resistência”, in *Literatura e resistência*, Cia das Letras, São Paulo, 2002.
- BORHEIM, G. *Sartre – metafísica e existencialismo*, Perspectiva, São Paulo, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*, São Paulo, Cia das Letras, 1993.
- CAMUS, Albert. *O mito de sísifo*, Editora Guanabara, Rio de Janeiro, 3ª edição, 1989.
- COHEN-SOLAL. *Sartre*, L&PM, Porto Alegre, 2005.
- CONTAT-RYBALKA. *Les écrits de Sartre*, nrf-Gallimard, Paris, 1970.
- CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em oitenta mundos – Tomo II*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*, Imago, Rio de Janeiro, 1977.
- GERASSI, John. *Jean-Paul Sartre – Consciência odiada de seu século*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1989.
- KAFKA, Franz. “A preocupação do pai de família”, in *Um médico rural*, tradução de Modesto Carone, Cia das Letras, São Paulo, 2007.
- _____. “Tribulação de um pai de família”, in *O pai de família e outros estudos*, tradução de Roberto Schwarz, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992.
- _____. *Sämtliche Erzählungen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Fankfurt, 1970.
- _____. *O Processo*, Cia das Letras, São Paulo, 1997.
- KANT, Immanuel. *Textos seletos*, Vozes, Petrópolis, 1974.
- LÉVY, Bernard-Henri. *O século de Sartre*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies et un poème*, Instituto Progresso Editorial S/A, São Paulo, 1947.

MENDONÇA, Cristina Diniz. *O mito da resistência*, tese de doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH/USP, São Paulo, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. *Signos*, Martins Fontes, São Paulo, 1991.

_____. *Fenomenologia da percepção*, Martins Fontes, São Paulo, 1999.

MOUTINHO, Luiz Damon. *Sartre: fenomenologia e psicologia*, Brasiliense, São Paulo, 1995.

NOUDELMANN, François. *Sartre: l'incarnation imaginaire*, L'Harmattan, Paris, 1996.

PERDIGÃO, Paulo. *Existência e liberdade – uma introdução à filosofia de Sartre*, L&PM, Porto Alegre, 1995.

PRADO JR., Bento. *Alguns ensaios – filosofia, literatura, psicanálise*, Paz e Terra, 2^a edição, São Paulo, 2000.

_____. “Sartre e o destino histórico do ensaio”, in *Situations I*, Cosac & Naif, São Paulo, 2005.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido – No caminho de Swann*, Globo, 19^a edição, São Paulo, 1998.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre – ensaios introdutórios*, UNESP, São Paulo, 2004.

SCHWARZ, Roberto. “Tribulação de um pai de família”, in *O pai de família e outros estudos*, Paz e Terra, 2^a edição, Rio de Janeiro, 1992.

SOUZA, Thana Mara de. *A literatura para Sartre: a compreensão da realidade humana*, dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia, FFLCH / USP, São Paulo, 2004.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le roman au XX^e siècle*, Pierre Belfond, Paris, 1990.

