

## A literatura como escolha filosófica

André Barata  
Univ. Beira Interior

A propósito de *O Som e a Fúria* de William Faulkner, Jean-Paul Sartre escreveu: «uma técnica romanesca leva-nos sempre à metafísica do romancista». E logo acrescenta: «A tarefa do crítico consiste em descobrir esta antes de apreciar aquela»<sup>1</sup>. A tese é formulada em termos universais e prescritivos; portanto, forçosamente discutíveis.

Pondo de parte confrontos com a questão sobre o que é a literatura, mesmo sobre o que é a filosofia, e, sobretudo, com generalizações improváveis, procuraremos sustentar esta *crítica metafísica* da técnica romanesca como uma escolha filosófica de Sartre – de acordo com este ponto de vista é, pois, como crítico metafísico, entenda-se filósofo, que Sartre discute a metafísica do tempo em *O Som e a Fúria* ou a metafísica do absurdo em *O Estrangeiro* de Camus.

Mas a escolha não é arbitrária – na verdade, seguindo o pensamento de Sartre, nem é da ordem do arbítrio –, pelo que importaria, por aqui, trazer alguma luz sobre a maneira como Sartre pratica a relação entre literatura e filosofia, mesmo entre a sua literatura e a sua filosofia. A literatura servirá de ilustração à filosofia? Quererá isto dizer que há ilustrações adequadas e que as há também inadequadas? E que há uma veracidade e uma função persuasiva nessas ilustrações? Ou, no essencial, tratar-se-á de pedir mais à literatura: que constitua evidência e seja força coactiva para a filosofia? Parece que *A Náusea* vai pensando *O Ser e o Nada* e que Proust e Faulkner fracassam metafísicas aos olhos do crítico Sartre; em todo o caso, tem-se a literatura a dar realidade à filosofia, mesmo de dentro da filosofia se se recordar as descrições literárias de angústia ou má-fé em *O Ser e o Nada*, como se fosse precisamente a ficção que instalasse o realismo na filosofia, um outro com que se confronta, como sua realidade.

Para enfrentar estas questões, propomos um itinerário possível de discussão. Em primeiro lugar, procurar-se-á divorciar esta escolha da litera-

---

<sup>1</sup> Sartre, J.-P., 1968. *Situações I*. Lisboa: Europa-America, p. 63.

tura como escolha filosófica, bem patente na obra de Sartre anterior ao pós-guerra, dos posicionamentos ulteriores de Sartre em *O que é a Literatura?*. Com efeito, e independentemente da relevância deste influente texto, é nossa pretensão mostrar que Sartre não começou por ler nem por escrever literatura privilegiando o *compromisso*. Mais em particular, procurar-se-á mostrar que alguns dos pressupostos em que Sartre faz assentar a ideia de compromisso literário divergem claramente dos pressupostos que lhe permitiram escolher filosoficamente a literatura. Dito isso, evidenciar-se-á esta escolha filosófica da literatura em vários registos da produção de Sartre: o seu trabalho de recepção crítica a duas obras – *O Som e a Fúria* e *O Estrangeiro* –; a sua novela *A Náusea*; e, por fim, numa breve referência, as suas descrições dos fenómenos como a angústia e a má-fé em *O Ser e o Nada*.

### 1. A palavra literária e o real

Se quisermos resumir a ideia motriz da filosofia de Sartre a uma frase, um seu enunciado possível seria: a consciência é sempre consciência de alguma coisa *que não ela* própria. Neste que “não ela própria” captamos a origem da metafísica de *O Ser e o Nada*. Com efeito, de acordo com o que ficou dito, a consciência, em si mesma, não é nada; ela só é, *para si* mesma, ou seja, só se reconhece como consciência, no *não ser* as “coisas” de que vai sendo consciência. Por isso, Sartre distingue o *pour-soi* do *en-soi*, sendo aquele o ser da consciência e este o das coisas. E também por isso afirma que a consciência nasce sustida sobre um ser que não ela mesma – e, portanto, na sua permanente dependência. Desta ideia motriz, seguem-se duas consequências que enuncio de uma forma bastante esquemática. Primeiramente, tem-se que a consciência não dispõe de nenhum conteúdo – sendo nada, todo o conteúdo a transcende, mesmo o Eu; daí a ideia de uma *transcendência* do *Ego*, entenda-se, transcendência relativa à consciência; daí a recusa de uma filosofia “alimentar” que assimilasse, qual digestão, o estranho em próprio; além disto, sendo nada, nada a pode determinar; daí consciência e liberdade valerem, na filosofia de Sartre, como dois equivalentes, ambos ontológicos, ambos, porém, desprovidos de qualquer substancialidade. Em segundo lugar, tem-se que quaisquer processos de identificação, seja com o seu próprio passado, ou o seu próprio futuro, seja com o seu próprio corpo ou com o corpo de outrem, seja com a consciência de outrem ou com um putativo outrem de si que seria o inconsciente, são apenas formas de iludir a consciência angustiada da falta de ser da própria consciência. Genericamente, à estrutura desta ilusão, sempre votada ao fracasso, Sartre chama má-fé.

Como ficou dito, a liberdade de que Sartre fala decorre da sua própria ontologia da consciência. Daí não podermos, conscientemente, não ser livres. Não somos livres de não escolher – não escolher é já escolher. Por isso, a liberdade, mais do que uma prerrogativa, é, para Sartre, uma condenação; liberdade menos abstracta e mais sentida, por vezes ressentida, cuja consciência é dada não na felicidade, nem no poder de nos guiarmos em direcção a ela, mas na angústia.

Ora, é com base nestas teses que Sartre compromete, e chama à responsabilidade, qualquer agente que julgue poder, conscientemente, se abster de tomar posição. Do mesmo modo que uma não escolha é ainda uma escolha, também uma literatura não comprometida é ainda expressão de um compromisso. Assim, assumir o compromisso que decorre *espontaneamente* da própria existência do escritor no mundo, eis o que Sartre reivindica.<sup>2</sup>

A dificuldade deste posicionamento de Sartre, bem como de outros que subordinem a literatura, ou certas formas desta, a uma função extraliterária *transparente*, em particular uma função social transparente, reside no entendimento, por demais discutível, da palavra literária como instrumento, signo de qualquer coisa para além dela, perdendo de vista o que apelidaremos, aqui, de seu *valor de realidade*. Naturalmente, a literatura militante ou o compromisso social da literatura podem ser valorizáveis, mas sê-lo-ão não literariamente mas socialmente. Mesmo pensada como instituição social, a literatura não é necessariamente valorizada em função do seu compromisso.

Que se pode entender por valor de realidade? Um exemplo simples, quase didáctico, pode ajudar a responder a esta questão. São conhecidas as dificuldades inerentes ao ensino de valores. Sejam os valores éticos. Conhecer bem um, dois ou três sistemas de ética – por exemplo, o de Aristóteles, o de Kant ou aquele que Sartre nunca terminou – não garante uma aprendizagem efectiva da ética. Um bom professor ou um bom estudante de ética não têm de ser pessoas boas. Mais genericamente, é de senso comum reconhecer que o saber teórico, ou seja, o conhecimento proposicional, não garante sabedoria prática, e que, adivinhando-se o que

---

<sup>2</sup> «On ne peint pas les significations, on ne les met pas en musique; qui oserait, dans ces conditions, réclamer du peintre ou du musicien qu'ils s'engagent? L'écrivain, au contraire, c'est aux significations qu'il a affaire.» (Sartre, J.-P., 1948. *Qu'est-ce que la Littérature?* Paris: Gallimard, p. 17) Isto, obviamente, se for uma literatura para isso capaz. De acordo com Sartre, não seria o caso da atitude poética, a qual reificaria as palavras, torná-las-ia *en soi*, como coisas, e já não signos de qualquer coisa para além delas – «Le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes.» (*Op. cit.*, p. 19)

possa garantir aquele, não parece ser claro o que possa garantir esta. Os meios aqui envolvidos indiciam uma *opacidade* indeclinável. No entanto, tal qual se diz que uma imagem pode valer mais do que mil palavras, também se pode afirmar, justamente acerca da prosa narrativa, que uma história pode valer mais do que mil palavras. Como com uma criança a quem se dá a ler uma história exemplar – difícil seria que não houvesse transmissão de valores, difícil seria que não se reconhecesse um eficaz compromisso literário. Aliás, a literatura exemplar, tão antiga como a literatura oral, é sinal inequívoco dessa eficácia. Mas se tal é assinalável, sem dúvida que nessa eficácia o que está em causa é o facto de as histórias serem feitas com palavras, mas não com palavras *explicadoras*. Entretanto, o ponto já está dado: a literatura, a palavra literária, não é simplesmente signo, instrumento de qualquer coisa que não ela. Não está pela realidade simplesmente como um representante na ausência de um representado. Antes substitui o real na qualidade de ela mesma ser realidade a ser representada, opacidade a ser objecto da transparência instrumental das tais mil palavras explicadoras que podem não a valer. Ora, é neste sentido que dizemos, aqui, que a literatura tem valor de realidade.<sup>3</sup>

A esta luz, faria tão pouco sentido afirmar que a literatura tem uma função social transparente como afirmar que a própria realidade fosse transparente. Ou ainda, de outro modo, que o nosso conhecimento proposicional acerca de Paris – como sendo a capital de França, a cidade onde viveu Sartre, etc. – pudesse contar de alguma forma como *conhecer Paris*. De forma homóloga, o conhecimento da literatura, antes de todas as proposições conhecíveis acerca dela, é conhecimento por contacto, experiencial, tal qual conhecemos Paris ou conhecemos Sartre, independentemente do que possamos saber acerca de Paris ou de Sartre.

O problema com *O que é a Literatura?*, porém, não está no significado que Sartre atribui aí ao compromisso. Acerca deste, o que o existencialista nos diz é que «...um escritor está comprometido (...) quando faz passar para ele e para os outros o compromisso da espontaneidade

---

<sup>3</sup> «Nas palavras de Ingarden, “representar” é, portanto, também “dar a conhecer” algo, mas é radicalmente distinto de “apresentar” o objecto por meio das respectivas relações objectivas”; e logo depois: “É um ‘dar a conhecer’ algo diferente do elemento representante, em que o representante ‘imita’ o representado, oculta-se a si mesmo como representante para se mostrar ao mesmo tempo como o pretensamente representado e assim trazer, por assim dizer, da distância o outro que de facto apenas representa e deixá-lo a ele mesmo falar na sua própria figura. É uma ‘apresentação’ em que o apresentante é inautenticamente o apresentado e simula ao mesmo tempo a autenticidade do ‘ser original’». (Ingarden, R., 1973. *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: F.C.G., p. 267 in Reis, C., 2001. *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina, p. 82)

imediate ao reflectido»<sup>4</sup>. Tal passagem do compromisso espontâneo à reflexão significa tão-só um esforço de conhecimento da parte do autor, e também dos seus leitores, da sua própria situação, como quem explicita o que permanecia implícito ou torna patente o que não seria mais do que uma latência. Naturalmente, daqui também se segue um compromisso relativo à situação social, à vida política, ao mundo circundante, mas não um compromisso *transparente*, cuja interpretação seja unívoca, nem um compromisso que *justifique*, por si só, a Literatura. Especificar o compromisso de uma forma tal que a Literatura tivesse ou devesse estar ao serviço de uma causa, uma militância política ou uma ideologia redundante na sua instrumentalização. Ora, é justamente o contrário desta literatura-instrumento – a Literatura com valor e pretensão de realidade – que alcança força interventora no mundo humano. Eduardo Prado Coelho expressa bem este ponto no seu *Universos da Crítica*, quando reconhece que a atitude estética tende «a aproximar-se da obra literária como se ela fosse um objecto real – é isto que permite que a literatura tenha uma força de sugestão e de intervenção no mundo. Acreditamos sem acreditar; consideramos que é real, mas não tomamos *a sério* este real; aceitamos que é verdadeiro, mas reconhecendo que se trata de uma verdade de fantasia.»<sup>5</sup>

Onde vai buscar a literatura o seu valor de realidade? Do mesmo modo que no cinema, onde o movimento não é menos real – por exemplo, o movimento de um gesto ou de um beijo –, e isto apesar de apenas se ter imagens projectadas numa tela, na literatura não são menos reais uma crença ou uma suspeita, uma ambição ou uma ânsia suscitadas na narrativa pela próprio processo narrativo. O ponto importante a ter em atenção aqui, e pensando a literatura como simulação, é o de que uma coisa é simular um resultado, outra, bem diferente, é simular o processo que culmina nesse resultado. Esta segunda simulação, instanciada no processo narrativo, não obtém apenas uma simulação do resultado, pode obter o resultado ele mesmo.<sup>6</sup> Veremos adiante exemplos que Sartre nos fornece desta simulação de processos e não de resultados, evidenciando que mais do que o que se diz importa como se o diz.

---

<sup>4</sup> «Je dirai qu'un écrivain est engagé (...) lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi.» (Sartre, J.-P., 1947. *Situations II*. Paris: Gallimard, pp. 123-4)

<sup>5</sup> Prado Celho, E., 1987. *Os Universos da Crítica*. Lisboa: Edições 70, p. 399.

<sup>6</sup> Nestes termos, o realismo social, o naturalismo são possibilidades literárias sob um fundo de realismo necessário no que respeita ao que na fenomenologia se denomina *vivências intencionais*. Esse será, pois, o limite à inverosimilhança, para lá do qual não se tem senão a ausência de sentido, a não confundir com o absurdo como tema literário.

a realidade, não é tanto a visão de mundo expressa, mas a técnica empregue na sua expressão, ou seja, o processo que a realiza.

### 2.1. A análise de *O Som e a Fúria*

Mais do que em qualquer aspecto de conteúdo ligado à intriga, é no modo como a narrativa é construída que Sartre identifica o que toma por uma metafísica faulkneriana do tempo em *O Som e a Fúria*. Sinteticamente, são pelo menos quatro os aspectos na técnica romanesca de Faulkner que Sartre interpreta de forma metafísica:

- i) Em primeiro lugar, não há um tempo linear, através do qual se desenrole a narrativa. Diz, a propósito, Sartre: «nada sucede, a história não se desenrola». O que subjaz a esta peculiar técnica romanesca de Faulkner é a sua convicção metafísica de que a temporalidade viva não é cronológica, que aquela não é medida por relógios e pêndulos, que estes, na verdade, não deixam o tempo viver. «É só quando o pêndulo pára que o tempo torna a viver» – Lê-se em *O Som e a Fúria*. A contrapartida à sucessividade do tempo dos relógios, é uma interligação afectiva de acontecimentos que ressoam uns nos outros como se fossem, a expressão é de Sartre, “constelações afectivas”. O que une, pois, o tempo é o afecto. E se o afecto não respeita a ordem cronológica, é então o próprio tempo vivo que não a respeita.
- ii) Em segundo lugar, observa Sartre: «O passado menciona-se, conta-se... Já tínhamos reparado, a propósito de *Sartoris*, que Faulkner mostrava sempre os acontecimentos depois de se terem realizado. Em *O Som e a Fúria* tudo se passa nos bastidores: nada acontece, tudo aconteceu.»<sup>11</sup> Desta feita, Sartre analisa a técnica de Faulkner como tendo por base psicológica uma obsessão pelo passado.
- iii) Em terceiro lugar, a contrapartida a este passado que se substitui ao presente – «Eu não sou, era» afirma um dos protagonistas – é um acontecer sem qualquer mediação, acontecimento de natureza catastrófica. «O presente não existe, faz-se; tudo *era*»<sup>12</sup> Ainda se pode ler, a respeito do Faulkner de *O Som e a Fúria*, que, «por vezes, sente uma obsessão tão forte pela ocultação do presente, que estes caminha na sombra, como um rio subterrâneo, e só reaparece quando está transformado em passado.»<sup>13</sup> É o passado,

---

<sup>11</sup> Sartre, *Situações I*, pp. 64-65.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 65.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, *ibidem*.

subjectivamente vivido, afectivo e traumático que apresenta os acontecimentos sem que estes cheguem a poder realmente acontecer.

- iv) Por último, a par da *obsessão* pelo passado e da *ocultação* do presente, Faulkner, de acordo com a leitura de Sartre, realiza uma pura e simples *anulação* do futuro. Anular o futuro é anular a possibilidade da possibilidade. A propósito do eventual suicídio de Quentin Compson, escreve Sartre – «O suicídio futuro que lança a sua sombra espessa sobre o último dia de Quentin não é uma possibilidade humana; em nenhum instante Quentin encara a hipótese de *não* se matar.»<sup>14</sup> Mas, sublinhe-se, é do ponto de vista de uma técnica romanesca que Sartre procura fazer o seu ponto. E, por isso, diz-nos: «Isto não é um *empreendimento*, é uma fatalidade; ao perder o carácter de possível, deixa de existir no futuro: está já presente, e toda a arte de Faulkner pretende sugerir-nos que os monólogos de Quentin e o seu último passeio são já o suicídio de Quentin. Assim se explica, penso eu, este curioso paradoxo: Quentin pensa o seu último dia como passado, como alguém que se recorda.»<sup>15</sup>

Mas eis que chega o juízo do crítico metafísico. Sartre começa por perguntar: «Poderá o tempo do homem existir sem o futuro?» E responde que não por razões manifestamente filosóficas – «a natureza da consciência implica (...) que se lance para a frente de si mesma no futuro; não se pode compreender o que ela é senão pelo que será; determina-se no seu ser actual pelas próprias possibilidades: é aquilo a que Heidegger chama “a força silenciosa do possível”»<sup>16</sup>. Esta crítica metafísica de Sartre não o impede de apreciar a arte de Faulkner, ainda que não crendo na sua metafísica – «Aprecio a sua arte, mas não creio na sua metafísica; um futuro vedado é ainda um futuro»<sup>17</sup>. Menos que a discussão metafísica, resultam aqui problemáticas quais seriam, então, as condições para o apreço estético? Se não estão na dependência da metafísica que determinaria, segundo Sartre, a técnica romanesca, se a compreensão desta, em

---

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 68.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 69.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 70.

<sup>17</sup> Citando *Sein und Zeit* de Heidegger, reconhece-se, a este propósito, quase um tom de censura dirigido à parcialidade metafísica de Faulkner – «Mesmo que a realidade humana já não tenha nada à sua “frente”, mesmo que tenha “liquidado a sua conta”, a sua existência é ainda determinada por essa “antecipação de si mesma”. A perda total de esperança, por exemplo, não arranca a realidade humana das suas possibilidades; é apenas “uma maneira de ser em relação a essas possibilidades”» Sartre, *op. cit.*, p.71.

consequência, não influi o juízo estético, então, que compreensão se pode obter de um tal juízo. E sobre isto Sartre nada diz.

## 2.2. A Análise de *O Estrangeiro*

No romance de Albert Camus o aspecto que Sartre mais releva é o emprego de uma certa técnica romanesca parcimoniosa, pedida de empréstimo aos autores do neo-realismo americano, designadamente Hemingway. Trata-se de uma técnica assente, diz-nos Sartre, «em frases curtas». E logo em seguida acrescenta: «cada uma delas se recusa a aproveitar o impulso adquirido pelas precedentes, cada uma é um recomeço. Cada uma é um apontamento de um gesto, de um objecto. A cada novo gesto, a cada novo objecto, corresponde uma frase nova.»<sup>18</sup> Adiante afirma ainda: «uma frase de *O Estrangeiro* é uma ilha»<sup>19</sup>. Como interpreta Sartre esta técnica, esta solidão das frases, que sentido metafísico extrai disto? Exactamente uma transposição mimética para a linguagem literária de uma seca e inerte exterioridade, já não das frases no seu encadeamento, mas dos próprios factos da realidade. Sem relação íntima, mas apenas exterior, como o tempo dos factos se transforma numa mera «sucessão de presentes», também o tempo narrativo se torna descontínuo, sucessão de ilhas sem pontes que as liguem, acumulando-se simplesmente por adição, estranhas umas às outras, ilhas-frases – «Todas as frases do seu livro [reitera Sartre] são equivalentes, como são equivalentes todas as experiências do homem absurdo; cada uma se apresenta por si mesma e deixa as outras no nada»<sup>20</sup>. Que homem absurdo é este? Justamente aquele que *O Estrangeiro* não diz, mas mostra. E fora do âmbito da demonstração. Diz Sartre: «*O Estrangeiro* não é um livro que explica: o homem absurdo não explica, descreve»<sup>21</sup>. *Descrever* talvez nem seja a acção mais adequada para dar conta do que está aqui em causa; o próprio Sartre o reconhece quando, mais adiante, diz que Camus «em *O Estrangeiro* resolveu *calar-se*»<sup>22</sup>. O laconismo, o mutismo possível num romance, põe as próprias palavras no lado de lá do sentido, no lado do absurdo. Em mais uma citação de *O Mito de Sísifo*, o livro que daria a noção do absurdo (como contrapartida do sentimento do absurdo dado em *O Estrangeiro*), Sartre coloca Camus a explicar-se – «Um homem fala ao telefone através de um tabique de vidro; não o ouvimos, mas vemos a sua mímica sem sentido: dá vontade de perguntar porque é que ele

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 99.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 103.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 105.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 92.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 98.



vive.»<sup>23</sup> Prende-se, pois, o absurdo com haver o que há, apesar da ausência de uma justificação, ou ainda, numa palavra, *gratuidade*, a mesma com que as frases se sucedem em *O Estrangeiro*, sem princípio de equivalência e, por isso mesmo, todas equivalentes. Em síntese, a técnica romanesca de Camus estaria, em *O Estrangeiro*, ao serviço de um esforço – produzir o sentimento ou consciência de absurdo, por uma simulação do processo que o determina, simulação efectuada no processo narrativo, através da opção por uma certa técnica romanesca.

### 3. Literatura e Fenomenologia

O que no trabalho de crítica aparece como máximas, até pela natureza mais abreviada dos textos, resulta bem menos evidente quando é o próprio Sartre a produzir obras literárias e ensaios de filosofia. Faremos duas breves incursões: uma pela novela mais célebre de Sartre, *A Náusea*, que consideraremos, aqui, uma obra de *literatura fenomenológica*; e uma outra incursão por algumas não menos célebres descrições fenomenológicas patentes em *O Ser e o Nada*, que tomaremos a título de exercícios de *fenomenologia literária*. Talvez esta distinção entre literatura fenomenológica e fenomenologia literária pareça artificiosa, mas, com ela, o nosso intuito é realmente menos separar do que aproximar, procurando destacar um terreno, digamos assim, de indistinção entre Fenomenologia e Literatura. É esta, aliás, uma via de declinar uma dupla acusação um pouco desonesta mas frequentes vezes endereçada a Sartre – que *A Náusea* não é realmente literatura, mas filosofia e que *O Ser e o Nada* não é realmente filosofia, mas literatura.

#### 3.1. A Náusea

Começamos por prestar atenção a *A Náusea* a partir das críticas que a novela mereceu por ocasião da sua publicação em 1938. Trocar assim a posição de Sartre na relação autor/critico é uma maneira de o pôr sob o olhar que ele próprio esperaria de um crítico metafísico, isto é, de alguém que se detivesse na sua própria técnica romanesca. E as dificuldades são, ou foram, enormes, ao ponto de se hesitar sobre qual o género literário que melhor se ajustaria à novela de Sartre. Com efeito, fazendo proveito do *Dossier de Presse* recolhido por Michel Contat e Michel Rybalka para a edição Plêiade, tal hesitação vai desde uma sugestão de que *A Náusea* seja mais um poema do que um romance (André Perrin), ou desde a pergunta se não será antes um ensaio ou uma meditação filosófica (Marcel

---

<sup>23</sup> Camus, *O Mito de Sísifo*, p. 29 citado em Sartre, *Op. cit.*, p. 101.

Arland), até à ideia de que se trata de um *surroman*, entendendo-se por isto um romance investido de uma significação que transcende a origem romanesca (Claude-Emmanuel Magny), ou ainda, uma simples e descomprometida, mas extremamente sintomática, classificação de *A Náusea* como “documento” (Emmanuel Buenzod) – com efeito, trata-se de um diário, ficcionado, mas diário... e os diários, antes de serem literatura ou filosofia, são precisamente documentos, com maior ou menor interesse, e interesses de natureza diversa, por exemplo filosófica ou literária. Edmond Jaloux arriscou mais: «Dir-se-á, talvez, que não é um romance; mas que é um romance senão, antes de tudo, uma forma de ficção contendo uma vasta experiência?»<sup>24</sup>. Sartre agradece esta crítica com uma carta onde diz que Edmond Jaloux foi o único crítico que apresentou *A Náusea* como uma *experiência fenomenológica*.<sup>25</sup>

Ora, é justamente esta afirmação de que o que está em jogo em *A Náusea* é uma experiência fenomenológica, que nos conduz a interrogar sobre qual será a técnica romanesca adequada à sua expressão? Mais não fazemos, ao pôr a questão, do que aplicar o preceito do Sartre-crítico ao Sartre-novelistas. Em particular, sabendo que *A Náusea* é um diário, que terá, então, determinado a opção por esta forma?

Para responder a esta questão – e sempre sob o suposto sartriano de que a técnica romanesca deve ser não só apreciada mas compreendida –, importa começar por apresentar brevemente a fenomenologia tal qual Sartre a conheceu. Assim, há que notar, primeiramente, que a fenomenologia não é, essencialmente, uma disciplina argumentativa, mas *descritiva*. E o que descreve, por seu turno, não é objectos (um pisa-papéis por exemplo), mas *fenómenos*. Daí falar-se em “fenomenologia”. Mas, note-se, em segundo lugar, que por “fenómeno” não se está a entender nem *fenómenos físicos* (como a chuva que cai hoje ou a condensação da água nos vidros das janelas) nem sequer *fenómenos psicológicos* (como o esquecimento do nome de uma certa pessoa que desejaríamos hoje recordar). Para a fenomenologia, entende-se por fenómeno o mesmo que *vivência intencional*, ou seja, não os fenómenos físicos ou psicológicos, mas o modo como são vividos. Não se trata, pois, de descrever objectos de uma consciência intencional, mas as vivências que suportam o objecto assim visado ou intencionado. Note-se, em terceiro lugar, que descrever as vivências intencionais é torná-las explícitas, temas da atenção de uma consciência, ao contrário do que sucede na *atitude natural* em que “pas-

<sup>24</sup> «On dira, peut-être, ce n'est pas un roman; mais qu'est-ce qu'un roman, sinon, avant tout, une forme de fiction contenant une vaste expérience?» (Compte rendu d'Edmond Jaloux, paru dans *Les Nouvelles Littéraires* in Contat, M., & Rybalka, M., 1991. *Sartre – Oeuvres Romanesques*, Paris: Gallimard/ Pléiade, pp. 1703-4)

<sup>25</sup> Cf. *Op.cit.*, p. 1704.

sam” de forma inapercebida. Por isso, distingue-se uma *atitude fenomenológica* de uma atitude natural. Por fim, passar desta àquela atitude é o trabalho da *reflexão* – reflectir, em sentido fenomenológico, não é o mesmo que introspecção; antes consiste em tomar um acto de consciência, um acto intencional, como tema de um outro acto de consciência que, dessa maneira, o consegue visar.

Com isto, temos que o *objecto* e o *método* da fenomenologia, enquanto disciplina que começou por ter pretensões científicas – na realidade, mesmo de ciência apodíctica –, ficam claramente identificados. O seu objecto é a vivência intencional e o seu método é não só *descritivo*, não só *explicitativo*, mas ainda *reflexivo*.

Estabelecidas estas notas gerais de apresentação da fenomenologia, importa dar conta da relevância do facto de a reflexão se fazer sobre vivências tidas, ou seja, já passadas, para se proceder a uma análise da técnica romanesca de Sartre em *A Náusea* e para justificar a escolha – a nosso ver filosófica – pelo género diarista. Com efeito, uma reflexão instantânea implicaria que a mesma consciência fosse, a um tempo, acto e tema de si mesma. Tal simultaneidade é impossível, aliás, tanto quanto procurar o olhar ver-se no seu próprio olhar. Por isso, Sartre distingue, ainda em *O Ser e o Nada*, entre uma reflexão que podemos efectuar mas que permanece sempre impura e uma reflexão pura impraticável. Praticamos aquela, com maior ou menor impureza, mas perseguindo esta, e fazemo-lo encurtando o lapso temporal entre a consciência actual que reflecte e a consciência passada reflectida, sem nunca conseguir a plena coincidência. Ora, à luz deste esforço no sentido de uma reflexão tanto menos impura quanto se conseguir, tornam-se evidentes as vantagens que Sartre alcança ao optar, em *A Náusea*, pela forma diarista. Com a sua fina marcação temporal, que chega a ser sensível à hora, as vivências intencionais de Roquentin são prontamente sujeitas ao registo, numa boa aproximação ao ideal da reflexão pura. Por outras palavras, tais explicitação e descrição não seriam com certeza tão bem sucedidas se a opção fosse pela biografia, mesmo pela autobiografia. Ainda que estas formas de expressão, tal qual o diarismo, participem todas – entendidas, ou não, literariamente – de um mesmo intuito de dar testemunho, fracassam o objectivo de uma reflexão mais pura. É claro que, em contrapartida, poderiam ser preferíveis, caso fosse outra a escolha filosófica, caso, por exemplo, a escolha fosse pela introspecção ou, então, pelo relato neutro, e não pela reflexão fenomenológica.

Por outro lado, o rigor metodológico exige que não se sobredetermine a descrição obtida reflexivamente com explicações. Estas podem naturalmente seguir-se – nenhuma fenomenologia as dispensa, ainda que com carácter avulso –, mas no respeito pelo âmbito de cada qual. Neste ponto em particular, o registo das 6 horas da tarde de uma Quarta-feira

revela bem o cuidado da técnica romanesca relativamente às suas implicações metafísicas e, em concreto, às suas implicações fenomenológicas. Trata-se do famoso passo em que Roquentin relata a experiência de náusea sofrida aquando da visão da raiz de um castanheiro. Aí, o esforço simplesmente descritivo põe subitamente a nu um facto fenomenológico até então oculto, e que, dessa forma, é explicitado.

A raiz do castanheiro mergulhava na terra, mesmo por baixo do meu banco. Não me lembrava, porém, que era uma raiz. As palavras tinham-se evaporado e, com elas, a significação das coisas (...).<sup>26</sup>

Em três frases consecutivas, Sartre passa da atitude natural à fenomenológica e, depois, desta a um momento explicativo. Na primeira frase, o mergulho metafórico ainda apenas diz respeito à atitude natural, sugerindo movimento e, talvez, impregnação, talvez mesmo indefinição lá onde mergulha, entre a raiz e a terra. Já na segunda frase – construída sobre uma adversativa – dá-se conta de uma ruptura face à atitude natural. Não é obviamente um esquecimento psicológico o que está a ser notado por Roquentin, mas uma ausência do “ser uma raiz”, aliás tanto quanto do “ser o que quer que seja”. E é este o facto fenomenológico que, na medida do possível, Roquentin procura explicitar e fixar numa descrição. Com a terceira frase, Roquentin suspende o esforço fenomenológico para procurar dar dele alguma explicação. Então, a palavra deixa de realizar, passa a “falar” por assim dizer, e torna-se teórica, explicadora, em busca da transparência.

O recurso à palavra “faladora” que, em vez de mostrar, explica é algo que se torna notório no emprego que Sartre faz de palavras que chegarão, porventura, a arranhar o ouvido literariamente mais sensível, palavras como ‘categoria’, ‘abstracto’, ‘filiação’, etc. Uma outra passagem ilustra a justaposição, por vezes difícil de discernir, entre momentos explicitativos e explicativos – «A existência dera-se subitamente a conhecer. Perdera o seu carácter inofensivo de categoria abstracta: era a própria massa das coisas». <sup>27</sup> Com efeito, aqui, a novidade explicitada reside na revelação de que o contraste entre existência e essência não é apenas epistémico, sendo também, à falta de melhor adjectivo, afectivo: a existência não é, na sua crueza, *inofensiva*. Daí a náusea como experiência fenomenoló-

<sup>26</sup> «La racine du marronnier s'enfonçait dans la terre, juste au-dessous de mon banc. Je ne me rappela plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses (...)» (Sartre, J.-P., 1991. *Oeuvres Romanesques*. Paris, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, p. 150)

<sup>27</sup> «L'existence s'était soudain dévoilée. Elle avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite: c'était la pâte même des choses (...)» (Sartre, *op. cit.*, p. 151)

gica – uma ingestão forçada do que por si só já é indigesto, ou seja, um existir que sobrepuja o sentido sem que este possa alguma vez assimilar e, dessa forma dominar, aquele. Daí também – deste duplo movimento da náusea – a gratuidade da existência, injustificável, e a consciência de um “estar a mais”, “ser demais”, consciência, enfim, do absurdo.<sup>28</sup>

A descrição e a explicação nunca se dissolvem, estão uma para a outra como azeite em água – não se dissolve a existência numa essência é mesmo a indicação de que só a palavra “não faladora”, indistintamente literária ou fenomenológica no seu poder de realizar, pode dar conta do existir. É, a este propósito, interessante notar que só através do regresso à explicação Roquentin é capaz de explicar a impossibilidade de explicar a existência:

O mundo das razões e das explicações não é o da existência. Um círculo não é absurdo; explica-se muito bem pela rotação de um segmento de recta em torno de uma das suas extremidades. Mas também um círculo não existe. Aquela raiz, pelo contrário, existia na medida em que eu não podia explicá-la.<sup>29</sup>

Explica-se a inexplicabilidade por palavras teóricas, mas não se explica a existência por palavras; pode-se mostrá-la e por palavras, mas essa é uma palavra que tende a ser literária, uma literatura fenomenológica. Dar nome à existência e ao absurdo, precisamente com as palavras ‘existência’ e ‘absurdo’ nada ajuda. Não será por aí que se tornarão digeríveis. Roquentin di-lo claramente – «Por mais que eu repetisse: “É uma raiz” – o artifício não surtia efeito.»<sup>30</sup>

### 3.2. O Ser e o Nada

Esta incapacidade da linguagem, de certa linguagem que visa explicar, nomear, fixar, tornar transparente, justifica que retornemos às considerações genéricas sobre a relação entre literatura e fenomenologia. Com efeito, não é só o facto de a literatura, quando tentada fenomenologicamente, optar por uma certa técnica romanesca de testemunho de vivências intencionais recentes. Trata-se, agora, de chamar a atenção para este

<sup>28</sup> «Nous étions un tas d'existants gênés, embarrassés de nous-mêmes, nous n'avions pas la moindre raison d'être là, ni les uns ni les autres, chaque existant, confus, vaguement inquiet, se sentait de trop par rapport aux autres. De trop : c'était le seul rapport que je pusse établir entre ces arbres, ces grilles, ces cailloux.» (Sartre, *op. cit.*, p. 152)

<sup>29</sup> «Le monde des explications et des raisons n'est pas celui de l'existence. Un cercle n'est pas absurde, il s'explique très bien par la rotation d'un segment de droite autour d'une de ses extrémités. Mais aussi un cercle n'existe pas. Cette racine, au contraire, existait dans la mesure où je ne pouvais pas l'expliquer.» (Sartre, *op. cit.*, p. 153)

<sup>30</sup> «J'avais beau me répéter: “C'est une racine” – ça ne prenait plus.» (Sartre, *op. cit.*, p. 153)

outro facto – ser a fenomenologia tratada literariamente resulta numa aposta exequível se se considerar que aquela só pode ter sucesso com outra espécie de palavra que não a explicadora e abstracta e se, além disso, se considerar que essa outra espécie de palavra é oferecida pela palavra literária.

Se atentarmos à informação estritamente fenomenológica constante em *O Ser e o Nada*, se perspectivarmos aí descrições fenomenológicas que se tornaram célebres, como as relativas a exemplos de angústia ou de má-fé, em comparação com exemplos retirados de *A Náusea*, não é fácil atestar que os registos de escrita sejam distintos, designadamente que um seja filosófico e o outro literário. Entre uns e outros é mais a espécie de obra em que estão inscritos do que a escrita fenomenológica ou literária o que os distingue. Tomemos dois exemplos do *Ensaio de ontologia fenomenológica* para evidenciar o ponto.

Mas eis que lhe pegam na mão. Este acto do seu interlocutor corre o risco de mudar a situação ao solicitar uma decisão imediata: abandonar esta mão é consentir por si mesma no *flirt*, é comprometer-se. Retirá-la é romper essa harmonia dúbia e instável que engendra o fascínio da hora. Trata-se de adiar o mais possível o instante da decisão. É sabido o que então se produz: a jovem abandona a sua mão, mas não *se apercebe* de que a abandona. Não se apercebe disto porque se dá o caso de ela ser, em tal momento, pura e simplesmente espírito.<sup>31</sup>

Consideremos este empregado de café. Tem gestos vivos e firmes, um pouco precisos em demasia, um pouco rápidos em demasia, vem até junto dos clientes num passo um pouco enérgico em demasia, inclina-se com um pouco de solicitude em demasia, a sua voz, os seus olhos exprimem um interesse um pouco cheio em demasia de deferência para com a encomenda do freguês, enfim, lá vem ele de volta, tentando imitar no seu andar o rigor inflexível de ninguém sabe que autómato, ao mesmo tempo que transporta a sua bandeja com um equilíbrio perpetuamente instável e perpetuamente desfeito, que ele restabelece perpetuamente com um ligeiro movimento do braço e da mão. Toda a sua conduta nos parece um jogo. Ele esforça-se por encadear os seus movimentos como se fossem mecanismos comandados uns pelos outros, a sua mímica e até a sua voz parecem mecanismos; imbui-se da presteza e da impiedosa rapidez das coisas. Ele joga, diverte-se. Mas então a que joga ele?<sup>32</sup>

Estas duas citações, cuja extensão mais não pretende do que reforçar o nosso ponto de vista, apresentam-nos duas personagens – uma mulher e um empregado de café – não menos ficcionais que o Roquentin ou o

<sup>31</sup> Sartre, 1943/1993. *O Ser e o Nada*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 81.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 84.

Autodidacta de *A Náusea*. Dão-nos também conta de um tempo narrativo e de um narrador, ou seja, de uma narrativa. Além disso, há uma permanente focalização por iniciativa do narrador em diferentes aspectos do que se propõe descrever, como se de um quadro em movimento se tratasse, tudo isto em prol da evidenciação da estrutura de um mesmo fenómeno, a má-fé. A “materialidade”, por assim dizer, do real está dada – uma matéria ficcional, mas, ainda assim, reconhecível na experiência quotidiana. Mas nela não está imediatamente dada a realidade da má-fé. Há que a explicitar sob um esforço de destrição entre o verdadeiro e o falso, ou o evidente e o ilusório.

Como estes, muitos outros exemplos de passagens em *O Ser e o Nada* empregam a ficção como forma de elucidar a estrutura de fenómenos. Sejam a má-fé ou a angústia, sejam as condutas do sadismo ou do masoquismo, sejam quaisquer outras as vivências intencionais sujeitas ao trabalho fenomenológico, Sartre recorre sempre à ficção, como se de um laboratório experimental se tratasse, para realizar as suas experiências cruciais. Como pode a literatura cumprir este papel? Duas ideias que fomos defendendo até aqui podem dar resposta à questão: por um lado, talvez haja uma verdade da literatura que esteja na sua fenomenologia, talvez seja esta fenomenologia, em substância, o seu valor de realidade; e, por outro, talvez o regime da ficção, que a literatura romanesca oferece, possa mostrar de forma privilegiada, isto é de forma exemplar e não simplesmente exemplificadora, o que a fenomenologia, pensada teoricamente, não consegue dizer. Sob esta condição exemplar, a literatura de Sartre não se situa depois do pensamento como que a ilustrá-lo; bem pelo contrário, situa-se antes, como que a dar que pensar e, assim, a inaugurar a sua filosofia. A escolha filosófica pela literatura é, por isso, ela mesma em Sartre uma escolha literária pela filosofia.

