

Caio Sarack de Mello

REBELIÃO E EXPRESSÃO
O itinerário de Ernesto Sábato

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. Márcio Suzuki.

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Bm SARACK, Caio;
Rebelião e expressão: o itinerário de Ernesto Sábato /
Caio Sarack de Mello; orientador Márcio Suzuki. - São
Paulo, 2018.
180 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Filosofia. Área de
concentração: Filosofia.

1. Literatura e Filosofia. 2. Ernesto
Sábato. I. Suzuki, Márcio, orient. II. Título.

SARACK, Caio. *Rebelião e expressão: o itinerário de Ernesto Sábato*. 2018. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para meu irmão mais novo

Agradecimentos

Agradeço às desconfianças e à tranquilidade de meu orientador, Márcio Suzuki. Seus comentários preciosos me deram fôlego quando mergulhado em receios e descaminhos. Agradeço aos professores Anderson Gonçalves, Ricardo Fabbrini e Hélio Salles Gentil por comporem a banca com tanta receptividade e ânimo.

Por me aliviar o pesado maxilar inferior dos meus mortos, agradeço à minha preciosa Kaline de Souza. Pelas risadas e companhias sem as quais sequer a vida poderia dar jogo: para Gabriel Bichir, Augusto Salmon e Eliezer Freitas meu mais grato gesto

Agradeço ao meu pai e à minha mãe, antes desconfiados, hoje olham para mim com um orgulho que ainda merecerei. Aos amigos e profissionais imprescindíveis: Márcio Nosedá, Pablo Reimers, Gilberto Rodrigues e Michael Filardi. Ao Claudio R. Duarte, meu agradecimento especial, pelas longas horas que falamos sobre a Literatura e Filosofia. Agradeço à Jô Fortarel por me lembrar constantemente do meu audacioso e claramente desmedido sonho.

Agradeço a CAPES, pois sem seu apoio essa pesquisa seria um impulso disperso e aos funcionários e funcionárias do departamento cuja celeridade me salvou em muitas ocasiões.

SARACK, Caio. *Rebelião e expressão: o itinerário de Ernesto Sábato*. 2018. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Resumo: A partir dos rastros de leitura do escritor Ernesto Sábato, este trabalho tem a intenção de produzir uma imagem mais nítida do caminho crítico do autor argentino. Suas influências filosóficas (Sartre e Camus mais especificamente) e literárias (Borges como figura paradigmática) formam o tecido mesclado de seus ensaios e ficções de modo que, à luz de suas apropriações, esperamos ter deixado algumas orientações para o leitor que queira acessar aos temas fulcrais de Sábato. Temas como existência e transcendência, a alteridade e a solidão tomam forma e corpo nas suas novelas e nos seus ensaios, e os enfrentamos em três passos: o embate estético com o conterrâneo Jorge Luis Borges, no primeiro capítulo; as aderências e distorções que faz Sábato da obra de Jean-Paul Sartre e de Albert Camus, no segundo; e, finalmente, uma leitura bem próxima da primeira novela *O Túnel*. O confronto entre Borges e Sábato visa explorar os desafios destes escritores de se colocarem na cena literária nacional e seu papel de relevância ou não no cânone, bem como o enfrentamento ético da produção artística, sua relação com a história sócio-cultural nacional e até mesmo com os dilemas ideológicos que marcaram o breve século XX. Sartre e Camus surgem como parceiros de guerra, a filosofia existencial que coloca o homem no centro de suas atividades e fundando sua convivência com outros tantos homens são faces de uma filosofia que, ao encontrar a particularidade da América Latina, reconhece suas novas tensões e Sábato atravessa de contradições as premissas dessa mesma filosofia. Ao fim, encontramos-nos num experimento de leitura: *O Túnel*, primeira publicação de ficção do autor, aparece como objeto-modelo de um modo de fazer literatura que se estenderá por toda a vida literária e crítica do autor. Desta maneira, acreditamos ser possível expressar a rebelião estética (e política) do itinerário crítico de Sábato.

Palavras-chave: literatura, filosofia, América Latina, existência, expressão, narrativa.

SARACK, Caio. *Rebellion and expression: Ernesto Sabato's itinerary*. 2018. Thesis (Master degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Abstract: Following the traces of Ernesto Sabato writings, this work aims to produce a clearer image of the Argentinean author critical path. Ernesto Sabato's main philosophical, as Sartre and Camus, and literary influences, such preeminent as Borges, manufacture the heterogeneous thread of his essays and fiction. Hereby, from Sabato's interpretation of his influences we intend to provide a display of the author's crucial questions. Existence and Transcendence, Otherness and Solitude embody his novels and essays. These concepts will lead us towards three steps, aesthetics debate with his compatriot Jorge Luis Borges, incorporation and distortions of the philosophical work of Jean Paul Sartre and Albert Camus and finally a close-reading of the novel *The Tunnel*. The controversy between Sabato and Borges targets to explore their challenge of placing themselves in the national literary scene and their relevance in the canon, as well as the discussion about the ethical approach of the artistic production. In addition to that, we desire to enquiry the relationship of the Argentineans with his social, cultural and national history likewise their thought on the ideological dilemmas of the 20th century. Sartre and Camus appear as allies for the existentialist view of man in the center of their actions and creating relation with other man. This is the face of a philosophy that meets Latin America and assumes a new character, Sabato deals with the contradictions and tensions of his on cosmology. Ultimately, the close reading of Sabato's first novel *The Tunnel* presents a model of a new manner of writing and especially an original literature wich will last his entire life and work. Therefore, we will express the aesthetic (and politic) rebellion of Ernesto Sabatos critical itinerary

Keywords: literature, philosophy, Latin America, existence, expression, narrative.

ÍNDICE

Introdução – O percurso e seus rastros	9
- Rubrica; A biografia do autor como concretude; O corpo a corpo da contradição; O papel das palavras e o mise-en-scène das emoções; Ênfases e omissões.	
Capítulo I – Ubicación Borges/Sábato	20
- Para começo de <i>Discusión</i> ; Place Pascal; Place Valéry; Calle Borges con Calle Sábato; Conclusão destas <i>inquisiciones</i> .	
Capítulo II – Minotauro e seus labirintos	59
- A entrada do labirinto; O céu e as paredes: linguagem e finitude; No labirinto, o encontro de Teseu com Sísifo; O Minotauro em sua pátria; O labirinto sendo visto (1. Sua construção e 2. O caminho pelo labirinto); Minotauro diante de Teseu e Sísifo; O Minotauro diante de si.	
Capítulo III – A narrativa da crise: uma leitura d’<i>O Túnel</i>	122
- Discurso sobre a partida; Parte I – A planta do castelo de Juan Pablo; Parte II – O castelo fortificado nos aponta seus túneis subterrâneos – autoria, ficção e verdade; Parte III – História e motivo ficcionais – aparição e aparência; Parte IV – O Túnel visto de dentro-fora; Parte V – O fracasso da comunicação e sua abertura; Parte VI – Excurso: um sentido difuso de redenção.	
Referências bibliográficas.....	175

INTRODUÇÃO – O PERCURSO E SEUS RASTROS

“C’est chaque fois triste,
mais pas tragique, l’hiver, la vie,
l’injustice. L’horreur absolue un
certain matin.

C’est seulement ça, triste.
Avec le temps on ne s’habitue pas.”

Marguerite Duras

Rubrica

O que significa dizer que o artista é um representante? Quais os aspectos que nele existem e remontam tudo aquilo que ele representa? Mas o autor não é uma imagem. Aliás, sua condição é trazer consigo inequivocamente sua particularidade, seu *talento individual* é como o bote de um naufrago meio ao amplo e repleto mar de sua tradição; portanto, representante de um desgarramento. O que significa pensar este escritor que nomeamos já no título deste trabalho? Sábato tematiza seu naufrágio. Mas este itinerário não nos justifica ou reconhece, é preciso entender de que modo este autor incorpora seu tema na forma de seus textos; pensar Sábato como um literato interessante é assumir um desafio sombrio, é – em última medida – optar por um caminho ao mesmo tempo de aparente filiação e de essencial postura crítica; o intelectual público confunde-se com o literato porque Sábato engaja-se na imagem unitária de sua *carne y huesos* e, para tanto, compreendê-lo como representante é já de antemão lidar com uma imagem incompleta e insuficiente, mas que em sua equivocabilidade traz o destino de toda a humanidade. No entanto, esclarecer que essa confusão entre o campo ético do intelectual público e o estético do artista autônomo na figura de Ernesto Sábato levar-nos-á à interface problemática da produção intelectual como um todo do Ocidente no século XX. O que fecha um pouco mais o escopo da primeira pergunta: *o que significa dizer que Sábato é um representante?* Buscar este ou aquele argumento mostrar-se-ia o atestado do caráter inócuo e arbitrário de nossa escolha para o trabalho que se apresentará, é preciso que o leitor, como um jogador sem recursos, aposte com medo e esperança.

Se Valéry está correto e, então, *o homem não se confunde com o autor*¹, podemos assumir duas posturas esquemáticas diante deste diagnóstico: primeira, tentarmos encontrar esse *autor* e, a partir de seus próprios critérios e regras reconhecidos, construirmos um limite que nos faça defini-lo; ou, segundo e ainda a partir dos mesmos critérios, entendê-lo como intimamente ligado com essa espécie de plataforma extremamente contingente que é o *homem*. Neste trabalho, por conta de nossa decisão, teremos de descrever nosso método; levando em conta, no entanto, a natureza do objeto de estudo, propor-se-á dizer sobre ele comparativamente e sempre colocando-o em perspectivas contrastantes. Assim, pensamos, o conteúdo que será descrito pode deixar à mostra o vínculo que existe entre homem e autor, indivíduo e espírito.

Quais são os pontos que nos aproximam todos de todos os homens? O trabalho do homem que age sobre a natureza? – nós já criamos os artificios para libertarmo-nos. Se a inteligência pode responder todas as demandas que surgem e que nos impedem de prosseguir, ou melhor, progredir, existe ainda algo que não se identifica com esse processo progressivo: somos capazes de decidir entre a *Iliada* ou *Monalisa* assim como é possível decidir, hoje, entre a manufatura e a nanotecnologia? Se o transcurso da arte não se confunde com o discurso das técnicas, precisamos compreender que relação existe entre elas, ainda que estas técnicas são as plataformas para a instauração do artístico. Para que o nosso trabalho não soe abstrato, é necessário co-implicarmos todos nossos pressupostos e deixá-los dispostos à leitura.

A biografia do autor como concretude

Nascido em 1911, Ernesto Sábato nunca compreendeu a cisão estratégica que lembramos nas primeiras frases desta introdução: o autor não pode prescindir do homem, porque há só a concretude deste homem e sua metafísica correspondente. Físico reconhecido, Sábato durante toda sua vida - se acreditarmos *no homem* - ficou cindido entre a expressividade artística e a ordem científica. Dois estereótipos que há muito tempo não nos servem muito, mas que objetivamente foram o sinal de uma cisão *típica* que moveu a vida do escritor argentino em seus ensaios e ficção.

Na França da década de 30, segundo seus diários, intercalava seus trabalhos de físico no Laboratório Curie com seus trabalhos étlicos nos cafés e seus amigos surrealistas. A tensão entre ciência e arte que o expediente modernista tinha assumido havia quase trinta anos ainda organizava a produção intelectual daquela época. Sábato publica seu primeiro livro de

¹ VALÉRY, Paul. *Nota e Digressão*. in: Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci. São Paulo: Editora 34, 2003.

ficção em 48: *O Túnel* é um livro elogiadíssimo por seus colegas estrangeiros, mas muito mal recebido na Argentina de Borges e Bioy Casares. O ressentimento e a raiva serão os aditivos para a produção literária e ensaística de Sábato, assim como a paixão e a solidariedade². O movimento sintético (tese-antítese), portanto, acaba assumindo um conteúdo programático do homem-autor; ele precisará assumir posições que, sem nuances, podem reduzi-lo ao militantismo e à ideologia, mas notaremos como esse recurso assume, no seu projeto e, claro, visto nesse contraste, uma força que pode se apresentar como um movimento comum da produção de seu tempo.

É importante, portanto, retomarmos esse método partindo de uma descrição de suas implicações. Pensar o itinerário crítico de Sábato sem sua biografia é inviável, de seus “prólogos e justificativas” até mesmo às narrativas que erige em seus textos ensaísticos e ficcionais, o autor como que agarra o homem concreto, suas virtudes e vícios, a fim de que nele encontre o signo da humanidade.

Desde la altura volví a asombrarme de la palpable pequeñez del hombre tanto como de su desafío. Microscópico, el avión parecía moverse en un océano inconmensurable, mientras los enormes edificios, las arboledas y los monumentos iban adquiriendo proporciones más modestas, imprecisos puntos en fuga. Enseguida no se distinguieron los barrios de Buenos Aires, ni el trazado de sus calles, ni el legendario puerto del que me hablaba mi padre. Pronto nada se vio salvo la plenitud azul del océano y del cielo. Pero imborrables como una llama delante de mis ojos quedaron las imágenes desgarradoras del aeropuerto; abrazos al borde del exilio.

Para serenarme, Elvira me estuvo mostrando mostrando mapas de algunas de las ciudades que visitaremos, y que ella ha traído sabiendo de mi fascinación por ellos. No porque sea una especie de etnólogo, antropólogo o cosa por el estilo. Simple y perdurable reminiscencia de mi época de niño solitario e introvertido que, absorto ante los mapas de un tal Artero, comenzaba a inclinarse por las ficciones y los lugares remotos en el tiempo y en el espacio. Vemos la geografía, leemos sus inscripciones: ¿quiénes eran sus habitantes?, ¿qué relación tendrán con aquellos vascos y gallegos de mi pueblo pampeano que jugaban en los frontones de pelota, o con aquel hombrón de boina negra y faja colorada que a la mañana nos traía leche fresca y hablaba a los gritos, en una lengua incomprensible, con un peón de nuestra casa?³

A biografia de seu autor, por outro lado, é irrelevante enquanto meio para reconstruirmos um processo criativo, seja ensaístico ou ficcional: proceder desta forma seria recair no reducionismo da causação biográfica e seus efeitos no pensamento de Sábato; muito

² Mesmo que estereotipados, percebemos na literatura e no ensaio uma tática crítica que será desenvolvida no primeiro capítulo deste trabalho.

³ SÁBATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*, p. 3.

embora o cotidiano, a vida comezinha do autor seja o campo de onde se retira o suporte de suas narrativas, não é - aliás, muito pelo contrário - a descrição de suas convicções, mas é a sua *caracterização*, seja na personagem, seja no sujeito de seus ensaios. Essa caracterização já nos propõe um método criativo: Sábato quer encontrar um texto que se escreva também, a autonomia da obra em seus mecanismos (linguagem, forma-conteúdo etc.) não é o bastante, o que há também é o processo de vida da personagem que se caracteriza e materializa nas palavras, foco narrativo e no contato com suas personagens coadjuvantes. O *modus operandi* à maneira de Edgar Allan Poe⁴ acaba - na novela em que pensa nosso autor argentino - por se sobrepor de tal maneira à dinâmica da ficção que o autor deve agora auscultar o grito abafado da personagem para que os artificios da escritura não sejam hispostasiados. Vejamos como podemos dessa descrição sobre o valor da *caracterização*, ainda em caráter introdutório, retirar um motivo crítico para todo o itinerário de Sábato.

*PALABRAS VIVIDAS “Pienso que las palabras hay que conquistarlas viviéndolas y que la aparente publicidad que ele diccionario les regala es una falsía. Que nadie se anime a escribir suburbio sin haber caminoteado largamente por sus veredas altas; sin haberlo deseado y padecido como una novia; sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta de un almacén como una generosidad” (Borges)*⁵

Na última parte do livro de ensaios mais bem desenvolvido de Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, o autor escreve consigo e com outros autores sobre a produção literária, desde a linguagem como instrumento da novela à sua relação com a concretude, impossível de ser totalmente compreendida. Na citação de Borges, o recurso da ironia, do recorte que faz do texto borgiano, tem a intenção de produzir no leitor um duplo sentido: a validade mesma do significado do parágrafo, de que realmente existe um nó entre sentido semântico e experiência humana; e a suposição de que o leitor reconheça esse nó como condição para a produção estética tão forte que mesmo um autor paradigmaticamente *geométrico e lúdico*⁶ como Borges, também está submetido à força desta condição. Esta condição é vida e obra do nosso autor e seu modo de fazer é remontá-lo diante dos fragmentos que, desde a instrumentalização da razão e da intuição deixada às traças do piegas, pode enxergar meio ao século XX.

A biografia, logo, assume uma definição mais precisa e ainda mais íntima ao nosso projeto: conhecer o espaço de discussões intelectuais é conhecer seus diálogos e desavenças

⁴ A filosofia da composição e seus mais diversos efeitos, do realismo do *nouveau roman* até os jogos narrativos de Borges aparecerão no horizonte de Sábato como signos com os quais ele deve lidar. No capítulo I e no breve excuro sobre o novo realismo de Robbe-Grillet compreenderemos melhor isso que aqui só está suscitado.

⁵ SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar, 1964, p 241.

⁶ Cf. Capítulo I - Ubicación Borges/Sábato.

com Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares; sua filiação quase militante à filosofia existencialista francesa é, queiramos ou não, a experiência de ressentimento com o tecnicismo do marxismo vulgar e do desespero frente aos holocaustos da primeira metade do século XX; desta forma, compilar se transforma em co-implicar, descrever em expressar uma experiência intelectual, um itinerário crítico de um franco-atirador a quem, sozinho, só resta ranger os dentes contra o inimigo.

Sua filiação carnal com os sistemas que lidou durante sua vida faz de Sábato um vivente intelectual em quem as teorias tomam seu cotidiano, porque é pela ansiedade em explicar o caos da vida que o escritor argentino se mune de seus rifles intelectuais.

No me averguenzo - ha dicho en El escritor y sus fantasmas, refiriéndose a su paso por la ciencia, el surrealismo, el marxismo - de esas grandes experiencias, de esas intensas excursiones, pues las realicé con fervor, las viví angustiosamente y han dejado en mí marcas indelebles⁷

Se pensarmos, então, nesse contato entre a vida intelectual e a vida comezinha de Sábato podemos sondar seu compromisso e engajamento com os fazeres ensaístico e literário, eles são como que dimensões presentes na história concreta do homem Sábato, o que nos dá condições para percorrer sobre sua estratégia na pressa da vida, dos seus juízos distantes do rigor teórico e de seus postulados táticos. Ernesto Sábato nos apresenta em seus ensaios o conteúdo não-mediado de sua novela e seus romances, o compromisso com a literatura não é técnico ou de impulso genioso, mas de aposta na salvação de uma humanidade que se esfacela diante de si. O surrealismo, o comunismo e a ciência se tornam signos de uma luta, trincheiras onde Sábato busca uma saída do túnel que, desde sua infância, é responsável por deixar todos os homens desesperados.

Efeito de sua filiação, seus ensaios não poderiam assumir um caráter distanciado ou ainda isento, Sábato em seus textos críticos assume uma posição por vezes inconsistente porque adota a generalização ou mesmo metonímias para dar a imagem de seu diagnóstico de tempo, é como se sua crítica ao sistematismo tornasse inviável um processo tipicamente acadêmico ou especializado. Tal *heterodoxia*, entretanto, não dispõe de todos os recursos necessários para a exposição de sua metafísica, a aposta de Sábato é que a atividade intelectual, precisamente a poética, é o procedimento sintético frente aos paradoxos inaugurais do século XX pós-comunismo e pós-Auschwitz. Como Marcuse⁸, mas não tão consciente

⁷ SABATO apud CORREA, Maria Angélica. Genio y figura de Ernesto Sábato. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1973, p 153.

⁸ MARCUSE, Herbert. *Poesia Lírica após Auschwitz*. in: Revista.doc, AnoX, n7, Jan/Jun 2009, pp.149-159.

disto, Sábato aposta no pensamento poético porque é a partir de seus critérios e ferramentas estéticos que o homem pode vislumbrar o “horror que foi - e que ainda é”⁹; o expediente, no entanto, é outro.

O corpo a corpo da contradição

Os conceitos assumem o papel de viventes nos ensaios e ficções de Sábato: o homem e a mulher, a existência e a essência, o dia e a noite, sonho e a vigília, dualidades como essas que só se comportam como contrários porque o ensaísta decide um terreno comum, ou melhor, uma *substancialidade* comum tornam-se a sua versão de antropogonia. A unidade é expressão não do mais abstrato geômetra, mas o geômetra é aquele que quer apaziguar a tensão de que é preme a unidade; é justamente nessa inversão de causalidade e no desvio de sua motivação que o homem pode acessar o que seja “el pensamiento poético” de que trata Sábato em toda sua produção, ensaística ou ficcional. No entanto, as contradições de vertente dialética acabam deslocadas pela escolha fenomenológica (isto será tratado no capítulo *Labirinto e Minotauro*), o transcurso desta contradição é, ao mesmo tempo, *sintética* e *descritiva*: o mundo é como unidade e se expressa como tal primordialmente, mas é o homem que parece mover as contradições, há uma certa distância intransponível entre a objetividade e a subjetividade (entendidas em sentido ontológico); estar num terreno de transição entre os pares opostos não inviabiliza, para Sábato, a imagem de uma unidade que os tensiona como o fio por onde anda o equilibrista. É no ensaio que essas dificuldades ficam mais aparentes, já na ficção as personagens, com seus dilemas de “carne y hueso”, expõem de maneira mediada a visão de mundo e sentido que Sábato capta¹⁰.

O primeiro ponto que reluz com interesse para o nosso trabalho é como o autor conseguiu constituir seu processo de pensamento a partir de dois métodos aparentemente incompatíveis, como já citamos: o existencialismo fenomenológico francês e a dialética de acento alemão. Estes dois métodos são apropriados por Sábato a medida que seus interlocutores mudam, se é com Borges e Valéry, a dialética traz o concreto como condição da consciência, se é contra Robbe-Grillet, Sábato coloca a opacidade do Mundo não como objetividade, mas vínculo da consciência que interfere na coisa e descreve seu sentido. Pretende-se, nos ensaios que formam este trabalho, compreender como o itinerário crítico e intelectual pode ser descrito em suas tensões imanentes, querendo mostrar mais a utilidade

⁹ idem, p. 151.

¹⁰ A imagem da unidade nesta introdução nos será útil para expor os pressupostos do autor argentino, mas será desenvolvida no transcorrer dessa dissertação.

das imagens e percursos que o escritor argentino escolhe do que uma cartografia ou sistematização do suposto “pensamento sabatiano”; o que acabaremos por demonstrar é como a particularidade de Sábato, em seus matizes e controvérsias, pode fazer ressoar um certo sentido do tempo que ainda nos clama e, ainda hoje, instaurar efeitos no solo gélido da contemporaneidade a fim de que a flor e a náusea sejam, mesmo que ácida no fundo de nossas gargantas, um sinal de esperança. Desta maneira, procederemos a partir desta sugestão: o corpo a corpo da contradição é posto em movimento a partir de símbolos que Sábato maneja da cultura ocidental, pintura, literatura e filosofia em sua maioria. Nossa aproximação se dará desde essas figuras para que possamos redesenhar o caminho do escritor e ensaísta; as configurações e conseqüentes desfigurações serão o objeto que estudaremos junto às mais atentas apropriações dos autores em questão. A saber: se falamos sobre Borges, traremos duas imagens, a de seus textos e a da leitura de Sábato destes textos; o mesmo com Camus e Sartre, e assim sempre. Acreditamos que os sentidos extorquidos por nosso autor dizem duas verdades simultâneas, a do texto e de sua apreensão; não é perder, desta maneira, o rigor na leitura dos interlocutores de Sábato, mas antes procurar o sentido mais ou menos sintético no contato entre os dois, o texto e sua leitura.

Outro ponto importante para essa introdução é ter em mente que este trabalho não pôde fazer um fichamento dos textos filosóficos lidos por Sábato: com uma formação nômade pelos campos do saber, mais interessado em buscar sustentação e instrumentos para suas questões, o autor - e nos confirma em entrevista¹¹ - não teve o costume de se fixar sistematicamente sobre um autor e sua bibliografia. Deste modo, o trabalho acaba por reduzir sua pretensão estruturalista, mas assume uma postura descritiva do percurso intelectual de Sábato; essa descrição, no entanto, não se coloca como isenta, ela já é interpretação, haja vista que nossa maneira de pinçar no todo aparentemente indiferenciado da ficção e do ensaísmo já demonstrará um olhar que vê em algumas frequências o brilho mais persuasivo do que se convencionou chamar “obra de Ernesto Sábato”.

O papel das palavras e o mise-en-scène das emoções

Ainda precisamos, para que não nos façamos repetitivos, uma breve avaliação da relação sempre problemática entre experiência e comunicação da experiência; a virtude do tempo de Sábato é que as discussões sobre a relação complexa entre a coisa e seu nome foram recolocadas e realocadas muitas vezes; o vício, no entanto, é a mesma situação, sua

¹¹ CORREA, op.cit. capítulos 5.

multiplicidade leva o leitor apressado da obra de Sábato a uma espécie de reducionismo um tanto inconsequente; o desafio deste texto é levar o leitor também às camadas invisíveis, mas perceptíveis do pensamento do autor argentino e como o caminho de suas perguntas ressoam mais interessantes que as respostas que tenta enunciar. Para início dessa discussão, temos dois pólos (esse recurso, importa salientar, é recorrente) a palavra como abstração, isto é, afastamento da vida, e as emoções como concretude, mergulho na vida; esses pólos entram em contato o tempo todo nos caminhos das questões do autor, apresentam aqui e ali alguma chance de síntese, mas ela é sempre aberta demais ou mais uma experiência literária que sua sistematização, a nossa dificuldade com o texto de Ernesto Sábato é justamente essa: do contato polarizados de dois campos antípodas são produzidos caminhos e desenvolvimentos que não se referem mais àquele modelo anterior. Qual é, afinal, o seu ponto a ser desenvolvido? Nossa tese é dizer que, junto com o poeta Antonio Machado, o autor argentino nos diz *caminante, no hay camino, se hace camino al andar. Al andar se hace el camino, y al volver la vista atrás se ve la senda que nunca se ha de volver a pisar*. Existe, entretanto, um matiz que Sábato soma ao postulado do poeta e pelo qual são varadas todas suas produções: a experiência estética como acontecimento utópico e mítico. A unidade já referida aqui nesta introdução ganha mais uma nuance: ela é uma posto que é passado ancestral/originário e futuro emancipado/redescoberto. Este *volver la vista atrás* assume mais do que a apreensão de um inexorável e intocável passado, ele é um mergulho numa vida metafísica e ao mesmo tempo corporal que une passado, presente e futuro; uma espécie de êxtase estético que só ao acompanhar de um tempo fora do tempo material, isto é, o tempo da arte, estamos diante desta *unidad primigenia*.

Esse dualismo tático de Sábato tem influências as mais variadas: Pascal e suas duas razões, a geométrica e a intuitiva; Sartre e seu Ser e o Nada; o romantismo e seu Sujeito e Objeto, entre tantas outras. Estas influências serão eleitas pela pertinência do que se quer trazer à tona, mas mais do que recobrá-las de um olhar sistemático, retomá-las de maneira imanente e segundo seus critérios já, em grande medida, examinados, colocamo-nos a tarefa de buscar nas influências os sentidos do texto de Sábato, como se no efeito da leitura pudéssemos - e assim acreditamos - enxergar os impulsos da causa e o enquadramento de seus pressupostos. Não seria, então, de modo frívolo que Sábato roteirizou sua primeira novela, *El Túnel*, em 1952 em parceria com Leon Klimovsky; a ideia de texturizar a narrativa dramatizando-a, trocando a frieza do narrador-personagem Juan Pablo Castel em suas considerações filosóficas por um diálogo inquiridor de uma espécie de sanatório para iniciar a trama, o autor faz com que, na forma fílmica, o sentido se expresse, mas por caminho

diferente. A escrita de Sábato é abarrotada de conectivos de comparação, *como, tal, do mesmo modo...* as comparações surgem de maneira a colocar em funcionamento a troca de perspectiva tal como fazem os diretores de cinema, mesmo que o motivo seja contínuo em toda sua produção, é como se Sábato tivesse em mãos um objeto absurdamente maior que si próprio, e - ainda num impulso racionalista - tenta elucidá-lo pela razão; ao fim, o narrador acaba por deixar clara e distinta tão só sua incapacidade discursiva e descritiva diante deste objeto; ao escritor lhe resta uma experiência com um cúmplice, o leitor. É a lacuna irre recuperável, mas muito presente, entre sujeito e objeto, que marca a vida do homem concreto, as palavras e as coisas interagem na existência desse mesmo homem. Para usar como exemplo a mais didática de suas obras de ficção: quando Juan Pablo Castel consegue romper o túnel que o separa de María, só há espaço para o assassinato. O pintor é desnudado *pela imagem que faz de María* e acaba por encontrar a lacuna que está entre ele e seu objeto de desejo (destrutivo, impaciente, acuado e raivoso). Juan se desespera. A angústia - o estreitamento¹² que percebe em si e sobre si (logo nos vem a imagem d'*El Túnel*) torna-se o motivo novelístico, o texto de Sábato na novela acaba por ser o desenvolvimento encarnado dessa emoção e sua encenação. Tal expediente inaugurado na ficção por *El Túnel* (1948) e no ensaísmo por *Uno y el Universo* (1945) o perseguirá durante todos os anos de sua vida, levando-o a recorrer a outros recursos, aprimorá-los, intensificá-los, relativizá-los.

Ênfases e omissões

Como o leitor já pôde perceber a esta altura, a palavra *itinerário* que escolhemos poderia muito bem ser suplantada pela palavra *estratégia*. Como esta traz consigo todo o ar de deliberação e autonomia do autor ficou ainda mais consistente nossa escolha inicial: aquele que escreve está ciente, mas deixa que o texto se mostre em seus matizes contrários e conflitantes. O autor nascido em Rojas deixa em seus textos as pistas de uma dialética da sujeição: a do autor e a da personagem. Enquanto o autor é o instante originário da criação artística, a personagem se comportaria como um receptor dos conceitos que serão por ela pressupostos na narrativa, no entanto, não é assim que Sábato se oferece à produção literária, mas já como uma decisão ética; no processo da escrita ficcional, a personagem deixa de ser vista *somente* como receptora e engrenagem do *jogo*, para recolocar suas falas e ações num território em que o autor não mais legisla; já o autor procede desta forma justamente porque a

¹² Esta imagem de estreitamento que remonta a raiz etimológica da palavra “angústia” devo ao primoroso texto do professor Davi Arrigucci Jr sobre a poesia de Quevedo e a apropriação borgiana do poeta. Cf. *Borges e Quevedo: a construção do nada*. in: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, pp 130-137.

negação do jogo, do controle intelectual da narrativa, acaba por condicioná-lo desde aquele instante originário, isto é, o autor necessariamente precisa abrir mão da sistematicidade expositiva de um conceito que se tornaria uma personagem, para que, dali em diante, a personagem possa *viver as contradições entre a conformação estética autoral e a dinâmica autônoma do desenvolvimento narrativo*. É ao próprio *engajamento* do autor a que o texto ficcional deve o seu lugar de sujeito; ao pôr uma vida autônoma da personagem, aquele que a escreve e a descreve já se coloca como submisso – o escritor argentino aponta na atitude criativa duas performances contraditórias: o escritor ao (1) escolher agir na produção ficcional, engaja-se e (2) encontra uma resistência que não pode superar. A resistência das personagens, embora sejam produções deste escritor, demonstra-se como as leis imanentes da obra literária, porque todos seus elementos (espaço, tempo, personagens e narrador), mesmo que orquestrados pelo autor, ainda produzem fenômenos que não tem mais nexos causal com o ato originário da escrita.

O estilo é o campo de batalha entre essas sujeições, de maneira que o tecido de seus textos é a resposta negativa aos impulsos da inteligência instrumentalizada. Ao mesmo tempo em que conserva a intenção comunicável de uma razão agora enriquecida, a literatura é produzida por aquela negação: a literatura como campo de saber particular, com demandas objetivas próprias que podem (ainda que precariamente) distanciá-la dos outros campos, convive com a expressão da individualidade do autor que se nutre da tradição e a reinventa segundo seu expediente. Todo texto literário é um universo construído a partir de outros universos que são mediados pela situação em que este novo universo está sendo construído.

Seria simples entender esse engajamento como o fundamento de toda prosa de Sábato: o que subjaz é a decisão do autor, tal como o mágico que decide iludir o espectador. Mas nosso autor encontra na transparência própria da prosa¹³, em sua definição sartriana, a opacidade do espaço entre aquele que escreve e o que é escrito. Portanto, escrever deixa de ser uma atividade lúdica de um autor que brinca, e passa a ter a espessura da própria vida que narra e do homem que conta essa história. Essa operação de quem escreve prosa tem duas faces de uma mesma moeda: se a espessura dessa tal *vida* pode ser o suporte em que a narrativa se faz possível, como concebê-la na tradição literária de escritores como Dante,

¹³ Ernesto Sábato cita *Que é a Literatura?* de Sartre em seu *El escritor y sus fantasmas*, op. cit, p 207: “Ningún prosista, ni el más lúcido, comprende completamente lo que quiere decir; demasiado o demasiado poco, y cada frase es una apuesta, un riesgo que asume... Cada palabra se emplea simultáneamente por su sentido claro y social y por ciertas oscuras resonancias, casi diría por su fisionomía. El lector también es sensible a esto. Y ya no estamos en nivel de la comunicación concertada sino en el de la gracia y del azar; los silencios de la prosa son poéticos porque señalan sus límites.”

Cervantes, Dostoiévski e Kafka? Se diferente do complexo Valéry-Borges, o autor soergue-se como um veículo que interfere com seu corpo e vivências no conteúdo frágil que transmite, como compreender a própria tarefa do escritor para que ela não caia na indiferença da divisão social do trabalho, com funções específicas e demandas prescritas? Os escritores serão, na economia do texto de Sábato, como instâncias do pensamento poético; cada um à sua maneira mobiliza uma totalidade complexa e una, trazendo à comunicação o conteúdo de verdade.

A ênfase e a omissão: os acontecimentos na vida deste suporte de *carne y huesos* acabam por organizar-se segundo o sentido que tenta lhes dar o homem; a literatura é esta procura genuína, segundo Sábato. Aquele que escreve é quem não se habitua com *l'horreur absolue de certain matin*, no contato sempre desconfortável com a tristeza e o trágico, ele busca o impulso de sentido para fora do tempo comum, das segundas-feira, do mundo do trabalho corriqueiro, das relações instituídas e reificadas; para nosso autor, é a finitude do seu corpo que pode apreender esse sentido, é num movimento de desmedida (quase cartesiano) que a transcendência se coloca diante deste homem finito e o persuade, mas essa transcendência é momento de sua finitude, é carne de sua carne. É possível ter a figura de Sábato. Não mais com uma vela em sua mão e frente à lareira, o escritor encontra uma desmedida entre a compaixão e o ódio feroz, entende que as equações inertes sobre o enriquecimento de urânio reverberam nas sombras radiotivas de Hiroshima e Nagasaki, esse vão entre contrários se presentifica na linguagem, na comunicação dos homens e pelos homens.

CAPÍTULO I - UBICACIÓN BORGES/SÁBATO

“La verdad es que
grietas
no faltan

así al pasar recuerdo
las que separan a zurdos y diestros
a pequineses y moscovitas
a présbites y miopes
a gendarmes y prostitutas
a optimistas y abstemios
a sacerdotes y aduaneros
a exorcistas y maricones
a baratos e insobornables
a hijos pródigos y detectives
a borges y sábato”
- *Mario Benedetti*

Para começo de *Discusión*¹⁴

Imaginemo-nos em Paris, das suas ruas largas e anti-revolucionárias, ao fim de uma porção dessas ruas um círculo amplo se desenha e no centro dele está um círculo menor em que se levanta um monumento, um obelisco. Ao redor deste círculo menor os carros seguem pequeninos em suas viagens, escolhendo seu sentido; agora, vemos Borges e Sábato ainda menores caminharem pela circunferência maior, assustados com a velocidade dos carros e com a amplitude da praça que, aos seus olhos debilitados, torna-se uma ilha. Esta ilha é vista com distância, o sol nascente ou poente desenha a sombra do grande obelisco no chão, Sábato está sob a sombra e enxerga com dificuldade a cor e as marcas do monumento por conta do Sol que o cega ainda mais; Borges - quase completamente cego - consegue compreender as retas e vértices, os desenhos geométricos que habitam a ilha.

Refazer de maneira consequente o itinerário crítico de dois escritores argentinos que tanto digladiaram sobre o fazer estético (político, metafísico, etc.), suas operações técnicas e até mesmo os princípios ordenadores de suas produções, consta como um trabalho intenso e que, por isso, deve ser esclarecido de seus alcances: o que se pretende aqui é, a partir de ruas

¹⁴ Usarei, neste capítulo, os seguintes textos que serão retomados com mais frequência, outros textos serão descritos com todos os detalhes em nota: (1) BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. in: *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, pp 177-286, bem como seu (2) *Otras Inquisiciones* in: op. cit., pp 631-775. Do outro lado, (3) SÁBATO, Ernesto. *Hombres y Engrenajes*. Buenos Aires, La Nación, 1953; bem como seu importante e mais rigoroso (4) *El Escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires/Madrid/México, Editora Aguilar, 1964.

há muito ditas contrárias – Borges e Sábato –, redesenhar seus pontos de contatos para então recolocar-mos no debate estético que os dois deixaram como rastro de seus ensaios. Em suas entrevistas, até mesmo a conduta de cada autoria se rascunha nas respostas às perguntas dos entrevistadores. Não se quer garantir, entretanto, fundado nas palavras dos próprios autores, todo um processo de reflexão que ele supostamente reivindique, mas auscultar - da mesma forma que nos apropriamos da palavra escrita dos ensaios e ficções - os sussurros e posturas que evocam visões de mundo tensionadas, uma com a outra. Duas imagens surgem como as grandes praças pelas quais nossos autores caminharam, puderam recolher delas suas impressões e redimensionaram-nas: Paul Valéry e Blaise Pascal. Os dois nomes serão, como tentaremos redesenhar, imagens que por serem distorcidas mostram o artifício de seus produtores numa espécie de antropomorfismo consequente; mostram-se no reflexo mais os valores daqueles que distorcem do que de fato a coisa que tentam enunciar.

Antes, é preciso que pensemos essas grandes praças como pontos que trazem consigo impressões, mesmo que conflitantes, referentes a si - independentes; isto é, não é possível encontrar nos dois autores argentinos imagens que se negam uma à outra, o que acontece é diverso: as imagens de Valéry e Pascal surgem semelhantes em Borges e Sábato, cada autor é lido por eles em seu próprio texto, daremos atenção, mais uma vez, aos *valores* dessas imagens para cada um deles em seu itinerário.

Como escreve Borges e, certamente, concordaria Sábato:

*Valéry, creo, acusa a Pascal de una dramatización voluntaria; el hecho es que su libro no proyecta la imagen de una doctrina o de un procedimiento dialéctico sino de un poeta perdido en el tiempo y en el espacio. (...) Pascal menciona con desdén “la opinión de Copérnico”, pero su obra refleja para nosotros el vértigo de un teólogo, desterrado del orbe del Almagesto y extraviado en el universo copernicano de Kepler y de Bruno*¹⁵.

O interesse nestes dois autores franceses se nota pela imagem de ontologia que suscitam e tentaremos expor: tanto Pascal como Valéry mobilizam uma totalidade tensa, uma metafísica que a tudo solicita; no entanto, há uma discrepância quanto à reação à grandeza dessa totalidade. Assim como Pascal, Valéry também vislumbra uma totalidade (quando como nos colocamos perante um algo que dá sentido às experiências dispersas, aquilo que subjaz e conduz a razão a enunciar sobre a validade e a verdade de algum entendimento ou juízo); o que afasta o poeta de Pascal é essa “dramatización voluntaria” que impele o cristão francês a apostar num Deus que o persuade pela dúvida; o simbolista, ao contrário, procura o signo de

¹⁵ BORGES, Op. Cit. ensaio *Pascal*, pp 703-705.

uma totalidade que, mesmo dispersa, se mostra de maneira suficientemente eloquente na obra de um autor. Para tanto, o procedimento de Sábato e de Borges podem num primeiro momento convergir, mas é na projeção de suas consequências que vemos sombras diversas, e é nelas que contemplamos seus expedientes. Suplantados pelos dois autores franceses, seus argumentos e contra-argumentos deixam marcado, como um graveto revirando a terra, o símbolo dessa *totalidade* a que fazemos referência; ela será exposta à luz dos dois argentinos no correr deste texto, porque são estas duas aproximações que nos interessam.

Procederemos da seguinte forma: primeiro vamos reconstruir a leitura de Borges e Sábato sobre Pascal em seus livros de ensaios citados na primeira nota deste texto, depois faremos o mesmo com Valéry. Finalmente, colocaremos em contato os próprios escritores argentinos; as apropriações surgirão como as consequências mesmas de suas leituras e de como elas se comportam em cada um dos itinerários, seja de Ernesto Sábato ou de Jorge Luis Borges; há de se atentar sobre a diferença intrínseca ao modo pelo qual cada um destes autores usa suas imagens e também fixar claramente o procedimento ficcional de Borges em seus ensaios e o crítico-ético de Sábato. Enquanto este retoma a história da produção política e intelectual do Ocidente e a mobiliza na intenção de demonstrar um vínculo, embora esquemático, da inteligência com a intuição e que hoje encaramos a crise deste vínculo, isto é, somos herdeiros de um mundo que se partiu, que se quebrou e não obstante guarda nesta cisão a remissão à totalidade anterior; Jorge Luis Borges coloca como centro gravitacional de todos os seus textos a ficção (de quem lê e de quem escreve), o que objetivamente instaura um regime diferente no seu ensaísmo, tornando-o um material avesso a significações. A astúcia do autor de bengalas – ao torcer o ensaísmo em ficção – apresenta um objeto que refrata o olhar, e que, portanto, só pode ser visto de maneira oblíqua. Outrossim, o encontro que aqui estamos propondo trará à tona um pilar muito importante para o pensamento de Sábato. Mas não é somente na já persuasiva grandeza deste Borges que está a sua importância, a pertinência para nosso debate é ambígua: por conta da sua relevância no cenário literário e intelectual do Ocidente, o leitor já o enxerga com um sublinhado que, é correto dizer, não lhe é pressuposto formalmente, mas em situação.

O paradigma Borges tem para Sábato uma pujança existencial e estética, e deverá ser visto a partir de uma mediação: a análise formal própria de projeto literário borgiano e a recepção deste pela tradição e crítica literárias de sua época são objeto de Sábato quando implicados: não um ou outro, mas a interpenetração destes dois dilemas é que faz ressoar o grito da crise de seu tempo e que o escritor quer dissecar. Em seu “Borges y el destino de

nuestra ficción”¹⁶ Sábato enfrenta a grandeza de Borges a partir dela mesma, dividindo-o em dois, o escritor-geômetra e o escritor-demasiado-humano. A divisão é útil porque explicita o alcance da força de Sábato: deixa de ser uma perquirição da imagem de Borges para se tornar o desenvolvimento mesmo da crítica de seu tempo.

Vejamos como esta estratégia, além da sua prática, assume um caminho necessário pelo qual devemos retomar o itinerário de Sábato.

Place Pascal

Infinitamente grande, infinitamente pequeno. Infinitamente longe e perto. A demonstração lógica de Zenão sobre a inexistência do movimento assume outra coloração, o espaço não existe porque estou ao mesmo tempo infinitamente longe e perto, mas nunca em outro ponto que não o deste instante; o tempo do passado e do futuro são equidistantes de mim, se me desdobro para o futuro o presente já se torna passado e o futuro presente, só posso garantir, ainda de modo trôpego, a verdade de um agora sem duração. O tempo e o espaço são racionalizados para além da própria experiência que temos deles, isto é, quando me vejo dividindo ou coligindo seus rastros, não saio do lugar. Mas se sou capaz de *enunciar a questão* sobre o criador de todas as coisas e do mundo em que vivo, e minha razão não me permite dar cabo de todas suas aparições no espaço e no tempo, Pascal enxerga neste terreno movediço o impulso suficiente para prosseguir com sua fé. Porém, como procede? Pascal inverte seu ceticismo a partir da própria obscuridade da dúvida: se não há qualquer fundamento claro e distinto que me assegure da existência de Deus, é esse sentimento de *maravilhamento* que o persuade pela pergunta, ainda que fugidio à razão geométrica¹⁷. Para

¹⁶ Esta é a primeira e mais extensa versão do ensaio que o escritor trata com mais demora sobre Borges; a versão que consta nas traduções mais conhecidas da sua obra ensaística, a saber “Los dos Borges”, é mais concisa e tem um caráter público evidente, nela Sábato quer deixar clara a posição diametralmente oposta que assume do projeto borgiano, mas também reduz o diálogo direto com a obra de Borges que consta na primeira versão citada. As nuances são interessantes para nós neste trabalho, por isso, damos preferência à primeira versão de 1963 e, quando pertinente, as duas versões serão combinadas e descritas em nota.

¹⁷ PASCAL, *De l'esprit géométrique*. Br 72/Laf.199. Sobre esta questão, a justaposição de alguns parágrafos de Pascal podem jogar luz no método de sua aposta e sobre sua desconfiança com as definições e demonstrações geométricas *methodiques et parfaites*:

Cette véritable méthode, qui formerait les démonstrations dans la plus haute excellence, s'il était possible d'y arriver, consisterait en deux choses principales : l'une, de n'employer aucun terme dont on n'eût auparavant expliqué nettement le sens ; l'autre, de n'avancer jamais aucune proposition qu'on ne démontrât par des vérités déjà connues ; c'est-à-dire, en un mot, à définir tous les termes et à prouver toutes les propositions. Mais, pour suivre l'ordre même que j'explique, il faut que je déclare ce que j'entends par définition. (...)

os autores, o ponto de interesse em Pascal se situa aí: a ficção do passado e do futuro, e seu desnorteamento concreto.

Para Borges, Pascal surge como escritor que pela operação do pensamento mostra a inviabilidade do tempo e espaço até mesmo como conceitos claros, distintos e autossuficientes para a racionalização da Natureza; deste modo, são por si mesmos a suspensão de suas definições quando levados às últimas consequências. O caráter paradoxal desse fenômeno do pensamento pascaliano é levado por Borges como exemplo paradigmático da condição criadora da literatura (trataremos disto a partir das obras *Discusión* e *Otras Inquisiciones*). No entanto, os paradigmas a que Borges faz referência são como os reflexos surrealistas do desenho de Escher, a mão que desenha a mão que a desenha: a autorreferencialidade e autoprodução do texto literário. Suas referências nos iludem e nos distanciam, infinitesimal ou infinitamente, do Pascal em suas consequências filosóficas tal como estamos habituados a encontrar nos comentadores do filósofo moderno. A apropriação borgiana do filósofo é similar a de um bibliófilo que concebe o autor como um título de sua biblioteca, não como as prateleiras das livrarias, mas sim como um amante colecionador enxerga cada um de seus objetos: sua biblioteca é seu mundo e como tal a tudo solicita e a todos os outros títulos se refere por conta da filia do colecionador que os organiza.

Seis siglos antes de la era cristiana, el rapsoda Jenófanes de Colofón, harto de los verso homéricos que recitaba de ciudad en ciudad, fustigó a los poetas que atribuyeron rasgos antropomórficos a los dioses y propuso a los griegos un solo Dios, que era una esfera eterna. En el Timeo, de Platón, se lee que la esfera es la figura más perfecta y más uniforme, porque todos los puntos de la superficie equidistan del centro; Olof Gigon (Ursprung des griechischen Philosophie, 183) entiende que Jenófanes habló analógicamente; el Dios era esferoide, porque esa forma es la mejor, o la menos mala, para representar la divinidad. Parménides cuarenta años después, repitió la imagen (“el Ser es semejante a la masa de una esfera bien redonda, cuya fuerza es constante desde el centro en cualquier dirección”); Calogero y Mondolfo razona que intuyó una esfera infinita, o infinitamente creciente, y que las palabras que acabo de transcribir tienen un sentido dinámico (Albertelli: Gli Eleati, 148).

(...) Mais on n'en sera pas surpris, si l'on remarque que cette admirable science ne s'attachant qu'aux choses les plus simples, cette même qualité qui les rend dignes d'être ses objets, les rend incapables d'être définies ; de sorte que le manque de définition est plutôt une perfection qu'un défaut, parce qu'il ne vient pas de leur obscurité, mais au contraire de leur extrême évidence, qui est telle qu'encore qu'elle n'ait pas la conviction des démonstrations, elle en a toute la certitude. Elle suppose donc que l'on sait quelle est la chose qu'on entend par ces mots : mouvement, nombre, espace ; et, sans s'arrêter à les définir inutilement, elle en pénètre la nature, et en découvre les merveilleuses propriétés.

(...)

Ainsi il y a des propriétés communes à toutes choses, dont la connaissance ouvre l'esprit aux plus grandes merveilles de la nature.

Parménides ensinou em Itália; a poucos años de su muerte, el siciliano Empédocles de Agrigento urdió una laboriosa cosmogonia; hay una etapa en que las partículas de tierra, de agua, de aire y de fuego, integran una esfera sin fin, “el Sphairos redondo, que exulta en su soledad circular”.

(...)en el XVI, el último capítulo del último libro de Pantagruel se refirió a “esa esfera intelectual, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, que llamamos Dios”. Para la mente medieval, el sentido es claro: Dios está en cada una de sus criaturas, pero ninguna Lo limita. “El cielo, el cielo de los cielos, no Te contiene” (I Reyes, 8, 27); la metáfora geométrica de la esfera hubo de parecer una glosa de esas palabras¹⁸

Estes dois parágrafos nos servem na medida em que ilustram que uma mesma enunciação pode assumir tons diversos segundo suas circunstâncias (culturais, éticas, estéticas ou tópicas), aliás, este é o argumento do autor portenho que desembocará na *entonação* pascaliana. As referências de Borges demonstram a repetição do tema e, mais do que isso, a repetição quase textual das frases em vários períodos da História do pensamento humano; é neste expediente que encontramos a força argumentativa (e sempre sua força ficcional) do texto borgiano: menos a descrição polêmica dos assuntos, o que pretende é a *exposição neutra dos elementos*.

No menos ejemplar es el caso del fragmento 72. En el segundo párrafo, Pascal afirma que la naturaleza (el espacio) es “una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”. Pascal pudo encontrar esa esfera en Rabelais (III, 13), que la atribuye a Hermes Trismegisto, o en el simbólico Roman de la Rose, que la da como de Platón.¹⁹

Neste parágrafo mais sucinto vemos o procedimento genealógico de Borges, ele susta temporariamente os sentidos e efeitos da frase em cada uma das circunstâncias históricas para justapô-las e então, de suas repetições, tirar um sentido diverso no caso de Pascal.

(...) lo significativo es que la metáfora que usa Pascal para definir el espacio es empleada por quiénes lo precedieron (...) para definir la divinidad. No la grandeza del Creador sino la grandeza de la Creación afecta a Pascal.²⁰

Pascal se torna diverso dos outros pensadores, porque redireciona o sentido do divino agora para a Natureza²¹. Esse redirecionamento é a vida do texto, é a produção da vida literária expressa nos homens. Mesmo quando traz à baila a especificidade do homem Pascal

¹⁸ BORGES, ensaio *La esfera de Pascal* em *Otras Inquisiciones*, in: Op. Cit, pp 636-637.

¹⁹ BORGES, ensaio *Pascal* em op. cit, pp 703-705.

²⁰ idem, ibidem, p. 704.

²¹ É importante esclarecer que Pascal não encontra a identidade de Deus na Natureza, mas é a afecção divina que só pode ser mediada pelo maravilhamento objetivo que lhe causa a criação de Deus, a Natureza.

(sua circunstância, sua situação subjetiva²²), Borges age como um arquiteto que desenha sua planta: no subterrâneo de seus argumentos, acredita que é na vida literária, no fazer da leitura que a vida pode surgir como *compreensível* e, por isso, vivida em suas co-incidências e diferenças simultâneas, mas inter-relacionadas; como se fosse possível retirar do afeto de Pascal a produção típica da criação textual. A leitura da escrita ou a escrita da leitura são capazes de romper autor (metafísico-abstrato) e homem (sensível-concreto)²³: a premissa e o produto de Borges é dizer que o maravilhamento pascaliano se comporta como parte complexa e autêntica de uma atividade ficcional objetiva, isto quer dizer, a autoria do texto de Pascal não se submete aos choques e às contingências que desesperam o homem Pascal (daí a crítica a sua *dramatización*), antes a leitura quebra essa necessidade liberando o maravilhamento de sua desmedida e gratuidade perversas, colocando-o como jogo complexo e autossuficiente para quem o *vive* (sublinhado por Borges) pela leitura.

O texto de Borges nos afasta, portanto, do abismo que o espaço absoluto da razão criou entre Deus e Pascal, para nos trazer a calma de uma biblioteca onde em todos os seus cantos é possível ver todos os pontos possíveis; se, segundo Borges, Pascal interrompe uma tradição de definição da divindade pela figura da esfera para dizer sobre a Natureza, criatura dessa divindade, o ensaísta neutraliza a rebeldia do filósofo francês para que possamos enxergá-lo como um ponto possível como qualquer outro, mas mais do que isso, vivo como qualquer outro. Rabelais, Empédocles, Parmênides e Sir Thomas Browne coabitam o terreno cristão e geométrico de Pascal sem que essa co-presença em tal terreno os defina como precursores, como causas ou pontos de referência do pensamento de Pascal. A literatura é uma esfera infinita cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma, mas

²² Podemos ver o conflito entre cristianismo e ciência experimental em BORGES, id, ibid, p 703: “Pascal menciona con desdén “la opinión de Copérnico”, pero su obra refleja para nosotros el vértigo de un teólogo, desterrado del orbe del Almagesto y extraviado en el universo copernicano de Kepler y de Bruno”.

²³ Como as provocações que fazemos ao Borges, há um texto que procede pela reconstituição do próprio argumento de Pascal e como a seleção que faz Borges dos trechos de Pascal já enunciam uma literaturização pressuposta. Cito alguns trechos: “Ningún énfasis es suficiente para darnos cuenta de que Borges no quiere, no puede y no sabe cómo entretarse a los místicos y a la mística. Les rehuye o concentra su ataque en aspectos muy hábilmente tomados fuera del contexto. Ya nos referimos al caso de su admirado Swedenborg, en cual no toca su mística, en el caso de Chesterton y su devoción católica y lo estamos viendo en la forma que trata a Blaise Pascal. Entendemos que a Borges nunca le entusiasmó la línea de pensamiento místico y, mucho menos, la línea de acción. En cambio si le interesó sobremanera su li-te-ra-tu-ri-za-ción, y, en el caso particular de Pascal, pone de manifiesto un antagonismo que no podemos pasar por alto.” PLANELLS, Antonio. *Blaise Pascal y Jorge Luis Borges: Las desavenencias entre el corazón y el intelecto*. In: *Bulletin Hispanique*. Año 1988 90-3-4 pp. 321-343; ou ainda o livro de Ana María Barrenechea, *Borges the Labyrinth maker*: “Borges is interested in Pascal because he sees him lost in limitless time and space and, what is more, as madly reflected in proliferating and self-inclusive spheres. What is truly pathetic is Pascal's awareness of his solitude, of his lost state of his adventureless reflection in minute or immerse mirrors, as well as atoms that contain other atoms and universes that contain other universes” New York : New York University Press, 1965, 35 Apud PLANELLS, A. Op. cit.

podemos contemplar cada um destes centros no fazer da leitura²⁴.

Mas se Deus não pode ser conhecido de maneira geométrica pelo limite intrínseco ao homem, isso não depõe contra o homem, mas o liberta da sanha racionalista, pode deixá-lo livre para alcançar uma combinação entre as formas ideais e o transitório carnal. Sábato - por sua vez - encontra em Pascal um impulso poético que o interessa *modernamente*, isto é, passa a valer como um impulso tipicamente contemporâneo. Que Sábato não nos ouça, mas como enunciou muito bem Paul Valéry, Pascal assume para ele uma “importância atual, ou melhor - uma atualidade eterna, maior”²⁵.

Em seu livro *Heterodoxia*, Sábato ainda não ajustou seu discurso como o fez em seu *El escritor y sus fantasmas*, neste texto realiza o que desde *El Uno y el Universo* já vinha lhe obcecando: o cientificismo com que teve contato em seus anos de físico deixam em Sábato o sinal de um tempo radicalmente corrompido, não há o que se salvar neste campo que não sua pretensão de Verdade²⁶. Esta “verdade” não é sem matizes. Sábato não se retira do terreno da razão, ou melhor, não é um irracionalista implosivo; a tal pretensão de verdade da ciência (que evoca suas raízes renascentistas) ainda persiste no seu horizonte. O processo buscado pelo autor de Rojas, mesmo que distante do cientificismo (que é abstrato, retira dos seus objetos o caráter particular e frágil da experiência que já passou), que ele tem como signo da

²⁴ Podemos trazer outra aproximação interessante de PLANELL: “Luego Borges nos hace esta aberrante comparación; nos dice que “el mundo de Pascal es el de Lucrecio (y también el de Spencer)”. Al mencionar a Lucrecio (c. 99-55 a. JC), Borges se refiere a De Rerum Natura. Allí Lucrecio buscaba liberar a la humanidad del temor de los dioses y de la muerte; para ello concibe un universo fortuito de átomos en el cual el alma es parte y no sobrevive al cuerpo. De esta manera, tanto uno como otro temor, no tendrían fundamento razonable. Con respecto al filósofo social y fundador de la filosofía evolucionista, el británico Herbert Spencer (1820-1903), lo sabemos uno de los mayores sistematizadores del conocimiento humano, dentro del marco científico. En verdad, tanto Lucrecio como Spencer nos proponen la gracia de “liberarnos del temor de los dioses”, por la vía racional y la lógica. Borges continúa : “Pascal, nos dicen, halló a Dios, pero su manifestación de esa dicha es menos elocuente que su manifestación de la soledad”. La historia consigna que en la noche del 23 de noviembre de 1654, Blaise Pascal tuvo la revelación de la presencia de Dios. Esta experiencia del corazón (y no del intelecto) representa una iniciación que el no iniciado no puede aprehender... no la proporcionan los libros, los espejos o los versos tristes de Evaristo Carriego. Al eludir la componente mística de Pascal, Borges se ve impulsado a atacarlo”. Op.cit, p. 336. A figura que Borges tem de Pascal, portanto, é resultado de um conflito entre o interesse do escritor pelas formulações literárias do filósofo que sempre trazem consigo a necessidade mística de Deus como suporte dessas mesmas formulações.

²⁵ VALÉRY, Paul. *Descartes*. Tradução Maria de Lourdes Teixeira. in *O pensamento vivo de Descartes*. São Paulo: Martins, 1975, p. 3-34.

²⁶ Entender que essa pretensão vem necessariamente com a função que o escritor argentino enxerga na produção artística pode nos trazer ainda mais luz a essa questão: Sábato entende como dimensão de sua produção crítica um leitor distanciado, isto é, existe um campo gnoseológico na leitura que procede da exposição do conteúdo propedêutico. “La lectura tiene una función gnoseológica; es una forma del conocimiento y al mismo tiempo es su vehículo, su instrumental. Leer es un intento del hombre de conocer mundos distintos y comprenderlos, es el intento de descifrar el universo y entenderlo. No obstante, entender y comprender el mundo encierra en si una finalidad mas íntima y profunda: la necesidad de entenderse a si mismo.” O texto de Nicasio Urbina sublinha um aspecto muito importante na produção do autor argentino, mas se apropria dele e o expõe de maneira estanque, veremos como essa “comunicação” se dará no segundo capítulo de nosso trabalho. (URBINA, N. *La lectura en la obra de Ernesto Sábato*. In Revista Iberoamericana. Vol. LIII, n 141, Octubre-Diciembre 1987, p. 824)

besta, surge como um procedimento que supera a higienização instrumental das ciências; a ciência quer expurgar qualquer sinal de metafísica ou pergunta que emparede a validade das categorias teóricas de seu último paradigma. Sábato, então, recorre a Pascal pelo duplo de sua aposta: ao mesmo tempo em que pensa seus teoremas e axiomas, o filósofo se inquieta diante da limitação das próprias equações, não porque sejam essas limitações imanentes ao pensamento científico (e sendo assim assumiriam um caráter provisório, instrumental e até cínico), mas porque *aquilo* que eu tento compreender mostra-se de maneira esquemática e, por isso, insuficiente, daí meu pensamento geométrico desponta do mesmo modo, insuficiente. O filósofo francês poria à luz, a partir da leitura de Sábato, toda a humanidade em uma *tensão mais primitiva*. Essa tensão seria resultado da irredutibilidade pascaliana entre intuição e entendimento, isto é: ao mostrar que o entendimento não pode tudo, Pascal coloca em xeque a clareza e distinção, escavando de seus escombros o argumento para sua *aposta - menos seguros*, os princípios da validade e da verdade ainda se conservam, é nessa base instável, mas ainda suporte de minhas reflexões, que o homem pode compreender seu entorno. Dito de outro modo, como se o filósofo já intuisse uma definição muito mais profunda da *utilidade da compreensão*

(...) *que nos arraste a su mundo, que nos sumerjamos en él, que nos aislemos hasta el punto de olvidar la realidad. Y sin embargo es una revelación sobre esa misma realidad que nos rodea.*²⁷

Sábato, ao eger esta unidade contraditória como primordial da humanidade proporá a literatura como expressão por excelência desse caráter: a autêntica literatura seria aquela que nos faz percorrer o terreno verdadeiro da vida humana, que nos retira da ilusão racionalista e nos coloca frente ao mundo com suas violências e esperanças. Essa espécie de postulado da literatura aparece e reaparece como argumento suficiente nos ensaios do argentino; é necessário compreendê-lo em seu peso retórico-persuasivo, esta escolha não deixa de se expressar no próprio fazer de Sábato, avesso à sistematicidade, seus escritos são aforismáticos e não buscam desenvolver as conseqüências: como uma luva aberta e do avesso, ele quer apontar os pontos de costura que dão forma à matéria da luva. Cada ponto é como um escritor que comunica aos seus irmãos o sonho da humanidade. Essa *Place Pascal* que Sábato enxerga sob a clareira do Sol que o cega, impede que o homem argentino dê conta de conhecê-lo em todos os seu detalhes, não é Pascal que ele quer enxergar, mas como a sua sombra permite

²⁷ SÁBATO, E. Op.cit., 1963, p. 242.

evocar àquela “atualidade eterna, maior”²⁸.

*La religión cristiana es el sincretismo de la filosofía griega con los elementos dinámicos de los judíos y maniqueos; y así, desde sus mismos orígenes, contendrá en su seno dos fuerzas contrapuestas: según las épocas, los pueblos y los hombres que la adoptaron, el cristianismo desplazó su acento entre la contemplación y la acción, entre la esencia y la existencia; a veces este conflicto puede observarse en un mismo hombre, como en el caso de Pascal, que comienza como geómetra y termina como místico; y en esta latitud espiritual reside la más grande fuerza de esta religión, pues cada vez que parece a punto de derrumbarse, un nuevo impulso existencial renueva su estructura.*²⁹

Este trecho nos expõe um transcurso que é histórico, social e ético: Pascal se torna símbolo e representante concreto, com sua vida e seus temores, do movimento da humanidade em busca de sentido. Se Borges implode o vínculo entre autor e homem, Sábato aponta para o enraizamento essencial entre eles; é como o trajeto heraclítico, tenso entre dois opostos constitutivos do homem (e de toda a humanidade) que Sábato buscará delimitar a tarefa da literatura e da arte de seu tempo; não por sua demonstração específica, mas pela tessitura que formam seus pensamentos, Pascal é o abismo diante do qual todo homem se coloca e seus pensamentos, o infinitesimal, o tempo infinitamente distante e próximo, fazem tomar “carne y huesos” o paradoxo de Zenão: o homem é aquele que intui do caos do mundo uma comunidade, ainda que improvável; o humano só é demasiado humano quando pisa na corda tensa dos contrários sempre a um átimo de arrebentar, não é a razão que se perderá, mas a própria vida. *Que dois-je faire. Je ne vois partout qu'obscurités. Croirai-je que je ne suis rien? Croirai-je que je suis dieu?*³⁰. O contraste que encontramos do projeto borgiano com o de Sábato se dá pela consciência de que a produção artística, assim como qualquer intervenção do homem no mundo para nosso autor - o artista ao sonhar o sonho da comunidade se compromete com uma verdade fundamental que a todos solicita e de que ninguém pode se eximir, mas é uma verdade mediada pela *situação* deste sonhador.

Afinal, o fato de que o passado se afasta de mim tanto quanto o futuro assim também o faz, e o fim e o começo são como presenças que só as sinto quando lhes viro as costas, fazem de mim deus ou nada? Isto é, ao assumir que minha razão não dá conta de demonstrar toda a minha experiência com a Natureza e que esta permanece como lugar da minha vida, como posso conceber *o limite da minha razão?* Seria o sinal da minha deidade ou da minha

²⁸ idem, *ibidem*.

²⁹ SABATO, *Hombres y engranajes*, op. cit., capítulo III.

³⁰ PASCAL, Blaise. *Pensées*. Lafuma, 1/Brunschvicg, 227.

nulidade. Esse é um chamamento ativo para Pascal e para Sábato: quer do homem mais do que uma enunciação lógica, mas a sensação de vertigem que acompanha todo salto às cegas.

Um monumento antigo se ergue nesta ilha no meio do asfalto, *Place Pascal*, é possível que este ícone lhes possa dizer o passado e o futuro: Borges e Sábato sabem que ele esteve e estará no tempo envelhecido, mas ainda não compreendem qual o vínculo íntimo que guardam consigo mesmos, para tanto, é preciso que outra praça se abra no trajeto de nossos autores, todavia o Sol, antes poente ou nascente, está a pino e multiplica as sombras, aquecendo seus ombros e calvícies. Ao decidirmos por esse contato entre os dois argentinos, podemos ir para o confronto direto e não só para o cotejo de textos, mesmo que vivos. A partir dessa espécie de narrativa, queremos evocar dois momentos que surgirão cada um deles no expediente literário-crítico de ambos os escritores: a interação entre as demandas contemporâneas da arte; de um lado, a produção do discurso estético como inseparável de uma posição ética no mundo; de outro, o ordenamento e artifício estéticos como gatilho para uma crítica da razão da História e a instauração de um modo de produzir distante, afastado desta razão. Quando avistamos *um outro largo* que cresce diante deles, já percebemos desde já o contato que Borges e Sábato têm entre si.

Place Valéry

O poeta francês Paul Valéry se torna, para nós que caminhamos com os escritores por amplas ruas, *símbolo* ao mesmo tempo de uma iconodulia e de uma iconoclastia. A nós será importante entendê-lo como essa imagem ambígua em que as afinidades e os *rechazos* soam como uma distorção do autor Valéry. Mas o que é o autor? Valéry, monumento³¹ ou não, pode ser o gatilho para nos apropriarmos do conflito Borges/Sábato de uma maneira mais programática e, por que não? – mais passional. Borges herda, assim pensamos, a sua concepção de autoria como não *confusa* com a vida carnal e subjetiva do homem que escreve;

³¹ Algo que a mim parecia translúcido pôde ser colocado sob outro prisma no Colóquio Pascal de junho de 2017, em que numa discussão sobre o título da minha comunicação (“Pascal como monumento: Borges e Sábato como leitores”) a tensão intrínseca da palavra *monumento* acabou por orientar não só a pesquisa que aqui se constrói, mas também a própria vivência conceitual da palavra. Se pudermos encarar o monumento como exemplar transcendente, isto é, mesmo que histórico e circunscrito temporal e espacialmente, esse objeto/coisa exemplar se coloca diante de mim como um modelo universal que produzirá efeitos que farão inevitavelmente referência a ele; também nos é permitido que nos apropriemos da materialidade do monumento: em meio à cidade, nas bordas ou centros de parques nacionais é possível que o cobre oxidado nos remeta à vida própria dos monumentos no coração dos homens e das mulheres, suas contradições e reavaliações. Ambas, assim entendemos, compreendem o caráter concreto do pensamento em sua tensão.

o proceder literário acaba por se tornar, ainda que de maneira polêmica, num *método*³² de vida particular: o artístico, de modo que esse viver particular não é menor que a vida de Borges e sim mais amplo; a vida terrena do autor passa por um processo de redução da vida literária. Esta vida literária, de que Borges faz valer para si, encontra em Valéry seu símbolo. Com sinal trocado, para Ernesto Sábato, Valéry faz valer preceitos e ordenamentos que são expressamente contraditórios quando postos em contato com a História: o poeta francês é, tanto para um como para outro, “un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden”³³. Valéry não é um ícone incontestado, uma unanimidade da literatura francesa, sua presença é tática e ao mesmo tempo fraternal, em ambos os autores, porque retira consequências de um centro também comum a eles.

O que significa matematizar a criação artística? Se como qualquer trabalho, é possível recriar as causas que eficientemente produzem um livro, um quadro ou uma peça, que tipo de tempo genioso e demasiado humano é esse que nos ilude na ficção de um Cervantes, um Dante ou de um Kafka? Por outro lado, como não soar ingênuo ao invocar a inspiração típica dos estereótipos que temos dos rapsodos e poetas gregos que, de mãos dadas com algum deus, desvela-se-lhe a beleza artística? A discussão sobre o processo criativo e suas intervenções no bloco da tradição das Artes levantava vanguardas no final do século XIX que anunciavam desde lá o projeto das explosões e reconstruções que viriam nos primeiros vinte anos do século seguinte; junto com essa discussão, retoma-se o vínculo, ainda que muito problemático, entre vida e arte, em seus mais radicais e variados matizes; e não sem tempo: a tradição da ruptura³⁴ revira o cenário da produção e crítica de arte, trazendo toda a dimensão política à discussão. Neste nó e somados às mais variadas apropriações do nativo e do nacional àquela época, Sábato e Borges rediscutem na periferia o processo criativo do escritor e do autor de obras de artes. A interlocução com Valéry e seu *método* passa a ser (no tempo dos autores e, agora, revisto neste texto) um ponto de vista estratégico.

Aqui temos de dizer algumas coisas. A despeito do aparente destempero de Sábato, o que pedimos ao leitor é que veja no itinerário de um artista que esteve sozinho em grande

³² Assumimos aqui a distância que há entre os verbetes, método e modo. Modo nos afasta do caráter científico que deixa transparecer a palavra método. Aliás, essa distinção pode ser sublinhada, assim pensamos, na própria obra de Valéry. Em seu livreto sobre Descartes e suas notas sobre Leonardo, Valéry quer decantar da biografia intelectual desses dois monumentos das Humanidades um modo de viver espiritual que se perfaz no intermeio da obra e do homem, aquilo que ele chama autor. Cf. VALÉRY, *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Tradução de . Ed. 34, 2008; e *Descartes*, op.cit, pp 17-20.

³³ BORGES, *Otras Inquisiciones*, in: op. cit., p 687.

³⁴ Cf. PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*, São Paulo: Cosac Naif, 2013.

parte de sua produção intelectual, um franco-atirador que não possuía interlocutores como aqueles a quem recorria Borges em suas muitas reuniões. O caráter professoral de Borges assume em Sábato uma postura de rebeldia contra o dogma de uma possível nova escola que poderia se formar - e que se formou - ao redor do mestre argentino.

Os dois autores argentinos não são evasivos quando o assunto é a tarefa literária, existem entrevistas, ensaios e diálogos que foram feitos, a sangue e lágrimas, como manifestos de um processo de vida. Borges enxerga na literatura um modo de vida mais completo, porque é lá que o pensamento pode se retorcer e se expandir de suas próprias migalhas, a vida do homem de *carne y hueso* está tão submetida às vontades alheias que a autonomia se mostra, ao menos no campo da materialidade, como um terreno menos fértil. De que modo, no entanto, essa vida não soaria um solipsismo à Tolstói? Ao invés de esperar que o mundo esteja completo às suas costas, Borges implode o solipsismo em produção do pensamento e efetiva construção de mundos e mais mundos; não é mais o medo de nos virarmos e encontrarmos o Nada ao invés do mundo, mas o pensamento mesmo do Nada é quem pode nos garantir *literariamente* a existência de todos os mundos possíveis e impossíveis neste mundo³⁵. Sábato não consegue lidar com esse impulso estético borgiano sem que uma imagem ética de Borges apareça. Pergunta Sábato: como *en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden?* Valéry, diferente de Borges, não assume uma *posição* distanciada do mundo ético, antes, o autor francês pensa numa ontologia que não se reduza à história carnal do escritor, tenta buscar aquilo que resta e dá suporte à obra de arte, uma *abstração consequente*. Vejamos como se comporta esse pensamento.

Em seu *Poesia e Pensamento Abstrato*, pode-se notar um caminho do pensamento que vai expurgando uma individualidade contingente a fim de que emerja uma particularidade comum a toda humanidade.

Observei, portanto, em mim mesmo, estes estados que posso denominar Poéticos, já que alguns dentre eles finalmente acabaram em poemas. Produziram-se sem causa aparente, a partir de um acidente qualquer; desenvolveram-se segundo sua natureza e, neste caso, encontrei-me isolado durante algum tempo de meu regime mental mais frequente. Depois, tendo terminado meu ciclo, voltei a esse regime de trocas normais entre minha vida e meus pensamentos. Mas aconteceu que um poema tinha sido feito, e que o ciclo de um ato que como que provocou e resistiu externamente uma força de poesia...

³⁵ Lembremos o ensaio sobre Edgar Allan Poe em que Borges compara o mundo real com o mundo criado por Poe: “Ele [Poe] criou um mundo imaginário para eludir o mundo real; o mundo que sonhou perdurará, o outro é quase um sonho.”

*Observei outras vezes que um incidente não menos insignificante causava - ou parecia causar - uma excursão completamente diferente, um desvio de natureza e de resultados opostos. (...) desta vez, em lugar de um poema, era uma análise dessa sensação intelectual súbita que se apoderava de mim. Absolutamente não eram versos que se destacavam mais ou menos facilmente de minha permanência nesta fase; mas alguma proposição que se destinava a incorporar-se a meus hábitos de pensamento, alguma fórmula que devia doravante servir de instrumento a pesquisas posteriores...*³⁶

Neste trecho, podemos compreender como entre poesia e pensamento, ainda que mais complexa, há uma cisão que as distancia em naturezas diferentes. Existe um *eu*, no entanto, que acompanha esses dois eventos e é nele que Valéry encontrará, abstrata e poeticamente, a figura do autor que não permite mais a visão simplista da oposição entre Poesia e Pensamento Abstrato. Valéry precisa ao mesmo tempo dar conta de um caráter acidental e de uma necessidade co-implicados: se o estado poético é um preenchimento casual da minha autobiografia, a fatura do universo poético procede de maneira causal, isto é, uma certa arbitrariedade dará um novo signo de necessidade ao produto poético³⁷. Daí que o poeta conceitua sobre esse problema retirando um par de palavras: *substância* e *organização*. Este é responsável pela delimitação do que nós chamamos *obra*, aquele cerca o sentido do que compreendemos ser a *inspiração* - esta inspiração não é de caráter eficiente, ou seja, que tem poder de trazer à tona uma forma ou um conteúdo, mas é a *coisa motivadora* do estado poético, liberta de qualquer organização, é uma intuição imprecisa como um vulto. Desta separação tática, Valéry consegue afastar o domínio da poesia do domínio prático, da História e das relações sociais; a linguagem e seu caráter duplo são rerepresentados - útil na intersubjetividade em que nos comunicamos, e autônoma no âmbito poético, a fim de que saibamos a relação hierárquica entre os universos, o prático-social da linguagem tal como a usamos no cotidiano, e estético-poético da linguagem que usa signos da anterior, mas registra sobre esse suporte uma outra organização. A descrição de Valéry quer nos persuadir pela *exposição*³⁸.

De que modo Sábato poderia se ver frente a tamanha eloquência? A formação trôpega

³⁶ VALÉRY, Paul. *Poesia e Pensamento Abstrato*. in *Variedades*, pp 201-218. São Paulo: Iluminuras, 1991.

³⁷ Sobre este interessante passo da arbitrariedade em direção à necessidade, teremos um excuro em que desenvolveremos as teses de Sábato e Valéry sobre Leonardo a partir de uma perspectiva crítica que assumimos nesta dissertação. No caso de Valéry especificamente cf. *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci, Nota e Digressão* e *Leonardo e os filósofos*, todos inclusos na coletânea da Editora 34, homônima do primeiro ensaio citado.

³⁸ É possível lembrar de Aristóteles. De sua *descrição*, em que a decisão pelo par *especulativo-positivo* ressoa como um método do pensamento que avalia o objeto e busca – desde a crítica de seus próprios critérios – criar as condições para uma *prescrição* persuasiva. Quem se atreveria contra o famoso *quod erat demonstrandum* aristotélico?

do escritor argentino o encaminha para o corpo a corpo, a rebeldia típica da iconoclastia é tática. Tendo que viver sob a sombra de seu primeiro ícone e conterrâneo, o autor nascido na arcaica Rojas entende que o ataque deve ser direcionado ao *princípio* de Valéry; lutar no campo de guerra não permite lançar mão de táticas de esgrima, desta maneira, é necessário que Sábato indique as inconsistências entre os princípios e a própria produção do poeta:

*Pero no terminan allí las fallas de Valéry: tampoco su actividad a lo largo de sus ensayos es la de un positivista consecuente, pues a menudo su prosa y hasta su poesía está contaminada de metafísica, como cuando se refiere a “no sé qué formas objetivas”, aludiendo, por lo visto, a un universo sospechosamente platónico. Ciertamente es que lo hace con vaguedad, con esa vaguedad que constantemente diluye su prosa, a base de esos “no sé qué” y de esa especie de sfumatura de puntos suspensivos, tan curiosa en un propagandista de la precisión.*³⁹

Quem se aventura pelo texto valeryano pode entender a sugestão de Sábato mesmo que ela seja desmedida: os caminhos pelos quais Valéry busca clareza e distinção, na diferença entre a linguagem comum e a poética, ou até mesmo a variedade de procedimentos espirituais que mesmo de naturezas e sentidos diferentes procedem como possíveis acessíveis a um Eu (*Je*) “no sé cuanto” abstrato, pecam no ordenamento cartesiano pelo que o poeta tanto tinha admiração. Sábato entende que o ataque deva ser feito por essas *discrepâncias performáticas*, mesmo que o leitor interessado e atento não seja tão logo persuadido; esse pretexto insere o leitor num universo desnecessariamente cindido, as tais *discrepâncias* deixam ainda mais evidentes as características de um pensamento poético difuso e complexo, e que a sistematização de Valéry não é mais que um procedimento quase dogmático⁴⁰. No entanto, não é sem complicações que Sábato enfrenta essa cisão ordenadora e complexa de Valéry, mas é imprescindível que o autor argentino se veja no campo da auto-reflexão e não mais do embate teórico; a generalização de que faz uso é o processo de desmonte de uma teoria que se comporta como hegemônica. Seja no existencialismo dual do Ser-Nada de Sartre, sua maior influência, até o discurso ascético e higiênico do positivismo lógico, Sábato quer que o leitor experiencie uma unidade primordial que - mais ao modo do primeiro Nietzsche e seu *Nascimento da Tragédia*⁴¹, é possível no pensamento poético, contraditório

³⁹SÁBATO. *Heterodoxia*. Madri: Alianza Editorial, 1995, p 64.

⁴⁰ Digo quase dado que Valéry ainda deixa como incondicionado a *substância motivadora* do estado poético. “Eis o poeta brigando com esta matéria verbal, obrigado a especular sobre o som e o sentido ao mesmo tempo; a satisfazer não somente a harmonia, o período musical, mas também as condições intelectuais e estéticas variadas, sem contar as regras convencionais... **Vejam que esforço exigiria a empreitada do poeta, se fosse preciso resolver conscientemente todos esses problemas...**” VALÉRY, Op.cit. p 211, negrito meu, itálico do autor.

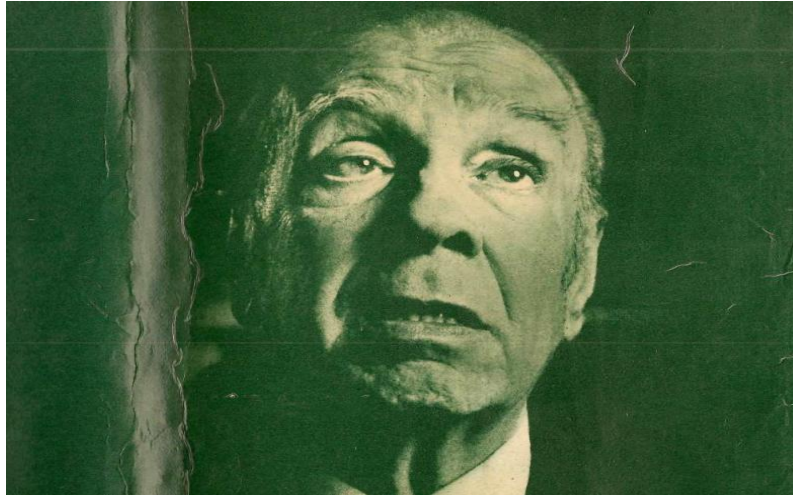
⁴¹ Alguns trechos de seu livro podem ambientar nossa comparação, diz Nietzsche “(...) através da aparência ele (aqui, o Uno-primordial) nos mostra, com gestos sublimes, quão necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim

em que tanto a razão que abstrai as diferenças do mundo objetivo, quanto este mundo objetivo irreduzível que me violenta com sua desordem podem, em choque poético, superar qualquer uma das hipóteses⁴².

Borges, ao revés, enxerga há tempos uma certa ordem prioritária na ficção que deve estar sempre no horizonte do ficcionista, um procedimento que é, ao mesmo tempo contingente e arbitrário, necessário para quem escreve. Valéry e suas descrições sobre o *método* de trazer à vida uma obra, transformam-no em um *símbolo*. Ambos estão tratando de símbolos, é bom frisarmos, como escrito antes, trata-se de uma iconodulia e uma iconoclastia. Na cena dos dois autores caminhando pela larga avenida até chegarem ao largo em que se levanta um monumento chamado Valéry, temos de levar em conta que o sol a pino, inviabiliza o olhar do detalhe; os autores vão como que completando as lacunas que a impressão não pôde, mas é na marca desses recursos que compreendemos os sinais dos nossos autores e de suas discrepâncias. Como vetores de mesmo centro podem se indispor tanto uns com os outros? Quando implodem seu vértice. O que se dá, afinal, na fatura artística é a projeção do autor a partir da obra-mesma, ou é a projeção da obra que se dá por meio do autor que vive? Como se dá o vínculo daquele que escreve, em sua condição finita, com aquilo que é escrito por ele e que permanece, lido e relido, no tempo e fora dele? A disputa pela verdade do autor, carnal ou geométrico, perfaz o caminho dos nossos dois escritores, Sábato e Borges, e entre eles a tensão do que é o fazer literário se dá de maneira a fazer valer alguns signos ou representantes que desenvolvam suas perspectivas; a escrita, mais do que somente um expediente criativo, torna-se um itinerário da vida crítica em todas as suas produções. É possível vislumbrar em cada uma de suas ficções um recolocar de suas prerrogativas: a ficção surge como ensaio e vice-versa.

de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso em sua contemplação, remanesça tranquilamente sentado em sua canoa balouçante, em meio ao mar.” in: NIETZSCHE, op.cit. 2007, § 4, p 37, ainda mais, confirma-nos o filósofo: “(...) as luminosas aparições de Sófocles, em suma, o apolíneo da máscara, são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza, como que manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha.” idem ibidem, § 9, p 60.

⁴² Trataremos sobre Sartre (e também Camus) no capítulo II desta dissertação. Mas é preciso desde já reforçar a crítica de princípio que faz Sábato a qualquer hipótese metodológica, esteja ela como suporte de uma existência que sofre e sente dor, seja a calma da abstração positivista.



Calle Borges con Calle Sábato

“La première condition pour écrire c’est une manière de sentir vive et forte” - *Mme. de Staël*

Com a imagem cega de Borges em suas várias entrevistas gravadas ou impressa na capa das suas Obras completas pela Emecé (figura acima), dispostos ou não, sentimos desde já o que significa compaixão. O sentimento do homem Borges, “desgraciadamente Borges”, no primeiro momento se coloca como fragilidade para que no seguinte as suas citações de Stevenson e Schopenhauer nos distanciem do homem, e, agora, nos aproximemos do autor monumental. O enclausuramento no mundo literário, rodeado por suas infindas prateleiras com livros em tão infindas línguas parecem contrastar com os juízos e produções da ficção e ensaísmo de Borges. Como se seus livros fossem as ruas largas de um projeto urbano anti-revolucionário em que a rigidez evita o não-dito sem evitar a sombra, e deixa extasiado aquele que caminha por sua cidade; suas frases são como a expressão muito bem acabada de uma filosofia da composição; as pistas estão lá, os traços a serem vistos estão dispostos para que o leitor anime sua emoção de *leitor* e não mais de simples homem. O autor é um modo de vida que se nutre da vida terrena na medida em que a converte em matéria para a sua produção artística, um feiticeiro que inevitavelmente depois de fazer sua magia repara nas coisas que antes eram dispersas o sinal do ordenamento ao qual as submeteu.

Para o nosso autor, no entanto, a imaginação e seu poder especulativo não podem instaurar um sem número de possíveis sem hierarquizá-los, existe uma concretude nessas especulações: a consciência e a metafísica são a própria interface entre a exterioridade e a interioridade. Esse tipo de aproximação leva Sábato a escolher aliados assim como o ajudou a

escolher seus inimigos; a generalização estratégica contra Valéry pode ajudá-lo a explicar de maneira melhor o que seja essa concretude existencial, ao mesmo tempo material-social e metafísica-espiritual. O jargão romântico *Weltanschauung* serve para que o nosso escritor conceba simultaneamente duas visões de mundo conflitantes (uma atual e outra do passado) e, também, decida sobre qual delas se aproxima da imagem que se desenha a sua frente: primeiro o modo tecnicista e instrumental que se apropria do mundo-coisa para em seguida transformá-lo em objeto e nada mais; o segundo é aquele do romantismo - da maneira como Sábato o compreende - modo que entende a contradição como produção do sujeito que possui um vínculo profundo com a alteridade (espírito-matéria, artificial-natural). Essas duas imagens estanques servem como referências limítrofes entre as quais o autor poderá produzir sua tese sobre uma visão de mundo crítica (aqui nos referimos à raiz etimológica, *crise*) que estaria se desenhando depois das duas principais distopias do século XX: o Gulag e Auschwitz. Apenas para que o contraste fique ainda mais evidente, vamos justapor essas duas *Weltanschauungen*, a de Borges e Sábato. As provocações entre os dois autores parecem dar o tom do que se seguirá, Borges cita poucas vezes a Sábato, já este o faz repetidas vezes; o passado da relação professoral, o presente do conflito político e o futuro da distância que fantasiam um do outro.

El goce, el ingenio, el placer intelectual, la prosa brillante e insélita, el juego pertenecen a ese Borges que you considero el menos rescatable. Y en eso no estoy solo: sospecho que me acompaña el propio Borges (...).

*El ánimo lúdico [de Borges] conduce al eclecticismo (...). Recorre al mundo del pensamiento como un amateur la tienda de un anticuario, y sus habitaciones literarias están amuebladas con el mismo exquisito gusto pero también también con la misma disparatada mezcla que el hogar de ese diletante. Borges lo sabe y hasta lo murmura.*⁴³

Sábato lê Borges como leria qualquer *homem que escreve*. Seu processo de análise quer retirar do caos dos eventos particulares e subjetivos uma certa comunidade que submete *todos os homens*; essa experiência, no entanto, só pode ser presenciada no âmbito artístico. O nosso autor elege a Arte, com maiúscula, como o campo em que as forças mais profundas e existenciais da vida humana possam vir à tona. Desta maneira, podemos concordar que um certo determinismo aparentemente vazio aparece: sob a influência do existencialismo francês, Sábato nos coloca uma condenação similar à que Sartre nos indiciou⁴⁴. A liberdade sartriana - pelo menos em seu comportamento - é adotada por Sábato para que entendamos uma *interação* entre vida e pensamento; mais essencialista do que poderia aceitar Sartre, a vida do

⁴³ SABATO, *El Escritor y sus fantasmas*, p 249.

⁴⁴ Uma vez mais, peço a paciência do leitor: este ponto será melhor desenvolvido no capítulo III.

homem *concreto*⁴⁵ é, segundo nosso autor, uma unidade contraditória, mas essa *ideia* (que agora, depois de lermos, temos consciência) é posterior, porque a essa mesma concretude precisa de um caráter irrefletido, anímico, um devir que nos escapa. Se o homem está como que organizado por esse modo da vida, que o mobiliza e também suas relações, tão só o *pensamento poético* pode pensá-lo. A imagem do artista é a imagem porvir do *homem*, portanto, Sábato lê Borges como quem busca os encaixes de um quebra-cabeça com muitas peças, procura entre seus contos, poesias e ensaios o devir ao qual o homem está condenado; *remotos murmullos porteños llegan desde aquella ciudad abstracta*⁴⁶.

A aparência vazia de seu determinismo evoca, precisamente, a ética que lhe é essencial e, então, pode ser revista por nós agora. Não é desde a simples *concretude* e sua conceitualização que Sábato monta seu argumento, mas dos sinais que a própria construção literário-ensaística de Borges erige. Para nós, é a figura de quebra-cabeça que nos ajudará na aproximação de uma leitura de Borges e o texto propriamente borgiano. Em seu ensaio mais longo sobre Borges⁴⁷, Sábato está avaliando o compêndio de ensaios literários *Otras Inquisiciones* de seu outrora tutor intelectual; neste texto a estratégia permanece a mesma que a assumida com Valéry, mas agora ela está em ênfase diferente: se antes a generalização da técnica ficcional do autor lido já era suficiente para colocá-la em xeque no próprio movimento, forma e conteúdo do texto, agora, o interesse é buscar o grau de verdade que pode ser encontrado na letra de Borges, demonstrá-lo a partir de Borges aquilo que este autor sempre quis evitar, como o sinal de um processo imanente e inevitável da criação artística, do *pensamento poético*. O apelo de Sábato está, ainda que interessado na argumentação e na disposição de seus exemplos, principalmente na sensação de que mesmo mergulhados no caos persistem uma comunhão que nos organiza, uma compaixão que nos irmana, um profundo sentimento de sofrimento inexorável em que nos *reconhecemos*.

Antes, no entanto, de já considerarmos as justaposições entre a matéria e a leitura deste texto, podemos ainda que de modo esquemático demonstrar uma estratégia borgiana para conceber seus experimentos mentais e jogos ficcionais, a fim de que o itinerário do nosso autor aqui estudado não se comporte de modo piegas e contra espantalhos. Cada um dos dois

⁴⁵ *Quando en verdad lo digno de una gran literatura es el espíritu impuro; es decir, el hombre, el hombre que vive en este confuso universo heraclítico, no el fantasma que reside en el cielo platónico. Puesto que lo peculiar del ser humano no es el espíritu puro sino esa oscura y desgarrada región intermedia del alma, esa región en que sucede lo más grave de la existencia: el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño. Nada de lo cual es estrictamente espíritu sino una vehemente y turbulenta mezcla de ideas y sangre, de voluntad consciente y de ciegos impulsos.* in SABATO, idem, p 256.

⁴⁶ SABATO, idem, p 252.

⁴⁷ Conferir nota 15.

escritores argentinos elege um modo de operação do qual reconstrói suas convicções que serão expostas no texto. Num curto, mas muito sensível ensaio⁴⁸ publicado em 1955 sobre alguns livros de Borges, Otto Maria Carpeaux trata sobre o fantástico e muito bem ordenado mundo borgiano. A crítica vai ao encontro do que nos expõe Sábato e nos vale a citação:

*Essas artes de mistificação estão a serviço de sátiras aparentemente jocosas, mas realmente sérias. (...) Como leitor, aprovo esses contos. Como crítico, não posso elogiar o que cheira a artigo de fundo de jornal de anos passados. Tampouco me encantam os contos puramente fantásticos, aos quais Borges deve a fama internacional. “El inmortal”, por exemplo, é uma peça de inédito virtuosismo literário: tem todo o sabor das páginas de Heródoto sobre as regiões então misteriosas do centro da África. A imaginação mais desenfreada só pode compor seus mundos fantásticos de pedaços do mundo real. Eis o limite de todo evasãoismo.*⁴⁹

Este evasãoismo, dirá Carpeaux, é a própria trama da ficção de Borges: o contraste que existe quando colocamos a realidade diante da ficção acaba por ser elevada ao infinito nas suas *ficciones*, cabe agora compreender essa operação da imaginação como uma realidade outra mas referida à que estamos habituados a chamar de *nosso mundo*. Embora a leitura de Carpeaux não coloque em movimento toda a fortuna crítica e até mesmo promova uma análise complexificada do edifício borgiano, precisamos tê-lo como uma espécie de imagem (estéreo)típica que, esperamos, este ensaio irá desenvolvê-la.

Há, queira Borges ou não, duas maneiras de entender essa evasão: primeiro como pura diferença, isto é: sem referência, a evasão se torna algo que não mais esse movimento de saída, mas uma presença nesse mundo e efetividade ficcionais. Se esse mundo particular não é totalmente alheio e ilusório quanto pareceria numa leitura mais ingênua, ao menos essa ficção torna-se, inevitavelmente, equivalente em interesse e importância. Num outro texto, Ricardo Piglia usa a expressão “arte de narrar”. Um termo ao mesmo tempo técnico e apologético; descrevendo o modo como Borges narra; retomando suas influências e seus companheiros de trincheira, Piglia nos faz levar em conta o segundo viés do evasãoismo sobre o qual escreveu Carpeaux.

El relato se dirige a un interlocutor perplejo que va siendo perversamente engañado y que termina perdido en una red de hechos inciertos y de palabras ciegas lo que decide la lógica íntima de la ficción. (...) La experiencia de errar y desviarse en un relato se basa en la secreta aspiración de una historia que no tenga fin; la utopía de un orden fuera del tiempo donde los hechos se suceden, previsibles, interminables y siempre

⁴⁸ CARPEAUX, *O mundo fantástico de Borges*. in: *Borges no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2000, pp 287-290.

⁴⁹ id, *ibid.* p 288.

*renovados.*⁵⁰

Aqui podemos estressar essas calmas águas às quais dirige Carpeaux sua crítica: deixemos que o tipo se torne materialmente (literário e histórico) *Borges*. Professor Davi Arriguci Jr, em seu *Enigma e Comentário*⁵¹, traz a imagem de exímio esgrima de Borges, o crítico austríaco teria diante de si a figura de um gesto consciente, uma espécie de esquiwa que o autor argentino promove a fim de golpear o leitor descuidado.

*Para essa impressão de universalidade desvencilhada do real, terá contribuído, decerto, o renome mundial do autor. A fama multiplicou-lhe a imagem [parece que o texto dialoga diretamente com a nossa citação de Carpeaux], tornando-a cada vez mais abstrata. (...) E outros aspectos da personalidade literária e características internas da obra ainda terão pesado nesse sentido: (...) a variedade de desconcertante de seus assuntos, por vezes raros e insólitos; o jogo que sempre praticou com os temas da filosofia idealista; a forma do comentário (filológico, erudito, intelectual) de seus textos, que se tecem pelo avesso, com fios labirínticos, extraídos pela leitura de uma multidão de outros textos, projetando sempre uma face vertiginosa de ausência ou de vazio de obra; o método alegórico, que, ao apontar para o outro significado, tende a desrealizar as coisas concretas, em proveito da generalidade abstrata do conceito.*⁵²

Com a sinceridade e elegância que só é permitida aos que vão logo implodir tal imagem, Arrigucci, ao citar todas as forças que erigiram tal abstracionismo de Borges, já nos coloca no caminho de sua contra-prova: “Borges se esfuma diante de nossos olhos, enquanto cresce, universalmente, a repercussão de seu nome”⁵³ – como devemos proceder, então? O professor nos convida à leitura muito próxima para que possamos enxergar a co-presença da ficção e da História, esta de que tanto apontam o vazio seus acusadores. A História a que faz referência o professor se comporta, na fatura borgiana, como um acolhimento dos fatos particulares concretos e a consequente independência de todos estes fatos entre si: não há causalidade apreensível que se sustente no discurso histórico quando olhamos para cada fato concreto – a filosofia da História de Borges é uma impossibilidade objetiva, por isso é preciso que a biblioteca de Borges seja

um espaço de mediação: nela, a experiência do mundo passa antes pela

⁵⁰ PIGLIA, Ricardo. *Borges: el arte de narrar*. in: Cuadernos de Recienvenido, v 12, 1999, p 9. Citar Piglia sobre Borges é, por fim, citar a própria tese sobre o conto que constrói Piglia à revelia de seu conterrâneo, o que se quis trazer aqui é um procedimento técnico e artístico que se quer autônomo e imanente, como quer Piglia e como nos permite dizer a própria letra de Borges.

⁵¹ ARRIGUCCI JR, Davi. *Enigma e Comentário*. São Paulo: Cia das Letras, 2003. O ensaio que traremos é o seu “Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)”, pp. 193-226 desta edição.

⁵² Idem, p. 194.

⁵³ Idem, p. 194.

*experiência dos livros. Ali a imaginação se fecunda, e o mundo vira ficção: narrativas, contos, que às vezes são também poemas, ensaios, nunca se deixam de contar, de algum modo, histórias.*⁵⁴

Se todo escritor é antes de tudo um leitor, a primeira materialidade – histórica e individual; irredutível uma a outra – é o seu contato com os livros, a leitura, e sendo dessa forma, Borges a coloca como fundamento crítico de toda a produção humana, seja ela ficcional ou não. Ao dispor o modo de ler como determinante, ele promove o ceticismo produtivo de seus ensaios e contos ao posto de evidência do que chamou Arrigucci de “artifício de toda obra literária”, atingindo não só a noção de tradição, mas também o peso definidor e o espaço antes bem circunscrito de sua ação sobre a literatura e seu escritor.⁵⁵

A evasão de que nos escreve Carpeaux aparece desbotada pelo brilho crítico que nos indica o texto do professor Arrigucci: a composição do gesto fantástico a partir de conteúdos concretos (*aqui notamos o olhar desconfiadíssimo de Sábato*), fatos históricos determinados e determinantes não é a razão suficiente para os apontamentos de Carpeaux, antes, e esta é a tese do texto de *Enigma e Comentário*, demonstra-se o corpo a corpo teórico das reflexões borgianas com toda a tradição, argentina ou não; ou ainda, a própria conformação dessa tradição numa imagem de validade e peso coletivos – ao se embrenhar nas raízes literárias de sua nacionalidade, o autor pode trazer à tona as afinidades eletivas entres os clássicos (cânone) injetando nessas afinidades um ânimo estranho a todos eles, produzindo *uma versão a mais* sintética e criticamente.

A esta altura, consta para nós um fantástico que não mais a pura evasão de Carpeaux, e que essa imagem difusa e desbotada de Borges não é o objeto da crítica de Sábato que iremos desenvolver, muito pelo contrário a escolha estética se desdobrará mais adiante como ética e, em última instância, espiritual-humana. Antes, porém, é preciso que esse Borges possa aparecer com o vigor que lhe é essencial. Se aquela evasão não passa de uma visão que se embaça diante da velocidade arguta do autor argentino, como podemos conceber sua fama universal não aquém ou além de sua localidade, mas suportando-nos nessa localidade

⁵⁴ Idem, p. 196.

⁵⁵ O professor se fixa no caso da literatura latino-americana, mas não só dela – e isto bem sabe Arrigucci, mas nos vale a lembrança na situação deste texto. Borges analisa Kafka à luz desse dilema: a imobilidade das personagens kafkianas passa pelo crivo de obras em que a imobilidade também é tematizada, o que promove a poética da leitura borgiana é que ao fim das exposições conservamos uma diferença que não é tão só objetiva (matéria própria da letra do texto e suas interações), mas que está fundamentalmente posta pelo ato da leitura – “El poema *Fears and Scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema, Browning no lo leía como ahora nosotros lo olemos. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”. BORGES, J.B. *Discusión*, op. cit, pp. 711-712.

particular?⁵⁶

O verbete “argentino” seria o trampolim para a superação da generalização, isto quer dizer: encarar a materialidade simples⁵⁷ de uma existência histórica sem razão suficiente para colocá-la numa linha de tempo definidora e determinante. A singularidade argentina pode ser o espaço provisório (mas mesmo assim bem delimitado) por onde o escritor consegue, cômico de sua técnica criadora (aqui devemos lembrar da imagem de Valéry e sua recepção borgiana), ultrapassá-la.

Através de nossas mediações até aqui, Borges dá exemplo de um escritor que pensa a tradição de que faz parte inevitavelmente: Martin Fierro, Facundo, *los gauchos*, a história civil militar (ou a história militar civil) da Argentina, todos esses singulares passam inevitavelmente como material simples, importando ao escritor as *entonações* que deram forma a esse material. Aí está nosso impasse e polêmica: como a História e seu encadeamento são rompidos pela leitura de Borges e seu enxerto literário encontra síntese (produto da dialética entre esse conteúdo histórico-literário particular e a autenticidade universalizante da estética)? Nosso professor nos esclarece algo ao trazer o exemplo do conto *Biografia de Tadeu Isidoro Cruz (1829-1874)*⁵⁸:

A biografia de um homem se converte, pois na história da decifração do sentido de uma vida, contido na revelação de um só momento, de uma única cena, ou de um único ato: “Bem entendida, essa noite esgota sua história; ou melhor, um instante dessa noite, um ato dessa noite, porque os atos são nosso símbolo.”

*Há, sem dúvida, nesta redução da história de um homem a um só ato, um modo de conceber a narrativa, o conto. Este, ao que parece, toma aqui a forma de uma concentração reveladora, onde a situação escolhida, a cena, ou ato decisivo se cumpre com valor emblemático. A narrativa é, portanto, a busca ou perquirição de um sentido, o desdobramento de uma pergunta que se encaminha para uma resposta reveladora, retida no momento simbólico, ou seja, numa parte privilegiada por encarnar, concentrada, a história como um todo.*⁵⁹

O valor emblemático de tal instante nos coloca no turbilhão crítico de Sábado, Borges

⁵⁶ ARRIGUCCI, op.cit., p. 202 – lemos: “O poder de estímulo e desafio da obra de Borges permanece intacto até o presente. Mas grande parte do esforço crítico que se deve fazer agora é para compreendê-la *também* em função do contexto argentino. Não se trata de elencar temas nacionais ou de pinçar expressões criollas em suas páginas, mas de buscar compreender o processo de integração dialética pelo qual ele resgatou, *reordenou, fundiu e transfigurou dados e estilemas locais em padrões universais de cultura*” (grifo meu).

⁵⁷ Aqui não estamos evocando a tradição crítica que depositaria nessa materialidade as razões determinantes da escrita literária, mas queremos remarcar que essa “materialidade simples” tende a esclarecer que essa concretude histórica é posta em desvantagem na escrita literária, porque o escritor consegue superá-la no espaço da produção da escrita e da leitura.

⁵⁸ BORGES, J. B. *El Aleph*. In: Obras Completas, op.cit., pp. 561-563.

⁵⁹ ARRIGUCCI, D. Op. cit., p. 209, grifo do autor.

se torna exemplar, porque ele reanima a autonomia estética a partir de uma ação que está à disposição de toda a humanidade: a leitura e a imaginação literária; são estas faculdades que unem o leitor e o escritor, e, finalmente, repõe agora o leitor como escritor, ou ainda melhor, como gatilho que inicia o jogo ficcional. E este jogo é formalmente expresso nas palavras do conto, que decide e nos mostra quais os “atos que são nosso símbolo”; o próprio fazer do *leitor-que-escreve* já expõe tanto o enredo (seu ponto de tensão, clímax e desfecho) como a sua criação narrativa, isto é, Borges ao colocar em movimento todas as versões⁶⁰ não deixa de decidir qual é o momento emblemático sobre o qual marcará sua *entonación*⁶¹.

Este jogo está aquém e além deste leitor e deste escritor⁶² como na imagem de Pascal do perto e do longe. Borges diz em seu conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* que todos os livros são livros de um único autor, atemporal e anônimo, o que nos leva a dizer – trazendo à baila também o ensaio *Nueva refutación del tiempo* de *Otras Inquisiciones* – que este autor é sem tempo e sem rosto porque têm dentro de si todos e cada um dos autores de todos e cada um dos tempos. Sábato concorda com essa imagem: Borges apreende com distância o transcurso concreto da História, tal distância é a que compreendemos quando imaginamos o escritor tateando o mundo a partir de seus livros, no espaço imediato da biblioteca que é mediação para o mundo e sua História. Não é na determinação inegável dos assuntos literários por dinâmicas culturais, históricas e sociais que encontramos a crítica de Sábato, ele nunca o negou, foi, aliás, um dos primeiros críticos a compreender como constitutiva da criação borgiana sua argentinidade, o que nos insta a definir é: de que modo a acusação de geômetra permanece como fundamento crítico de Sábato? Este imbróglío nos dá a figura dos autores em relação.

Se é tão logicamente coerente negar o espaço e a matéria (no caso de Berkeley) e o sujeito (no caso de Hume) como não proceder assim com o tempo? *Tales razonamientos niegan las partes para luego negar el todo; yo rechazo el todo para exaltar cada una de las partes*⁶³. O ceticismo de Borges se generaliza a ponto de que não há qualquer coisa senão a

⁶⁰ O professor Arrigucci nos apresenta uma vinculação do ato de *inventar* (expediente literário evidente) com a noção de *versión* (procedimento tão caro aos contos e ensaios de Borges). A seleção de uma parte que de tão significativa ocuparia um lugar de suficiência na exposição do sentido de todos os fatos em conjunto – eis o que a versão já traz consigo subterraneamente: o inventar. A imagem mítica de Teodoro no conto se mostra para o professor como uma imagem “historicizada. Na verdade, ela faz parte de um modo de ver e de ler, literariamente, a realidade histórica argentina, modo esse que é também histórico e se incorpora à própria escrita e à estrutura do conto.” Op.cit., p. 214.

⁶¹ Pensamos que a própria citação de um ensaio de Borges sobre Pascal, já citado neste trabalho, pode nos servir de evidência: “*Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.*” BORGES, J.B. Op. cit. p. 638.

⁶² MONEGAL, Emir R. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

⁶³ BORGES, A/B. in: *Otras Inquisiciones*, op.cit, p 770.

parte que vivo na leitura do seu ensaio, de seus contos; é dizer que cada *parte* em sua diferença se coloca de maneira tão autônoma e válida que não há figura ou fundo que possa fazer confluir cada uma delas num ordenamento que se convencionou chamar de *todo*⁶⁴, para Borges o a totalidade dá espaço à imagem de labiríntica de um círculo: o tempo presente da escrita é o passado da leitura que está naquele presente como futuro de uma *expectativa de leitura*. Lembra-se com facilidade das ficções de Hume sobre o sujeito e sobre a metafísica do espaço, Borges quer mostrar as ficções do tempo: o tempo seria, em sua tese literária, um jogo de peças simultâneas ao invés de uma totalidade com forças ordenadoras que implicariam essas peças⁶⁵.

Esta é a peça do quebra-cabeça vertiginoso que vemos na mão de Sábato; é o ponto que num golpe resolve tanto a leitura dele de Borges quanto recoloca o próprio texto borgiano num outro matiz, naquele do *pensamento poético* de Sábato.

*And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.*⁶⁶

Acompanhados pela caneta que grifa e segue o texto borgiano, reparamos que há uma quebra. “And yet, and yet...” Borges inevitavelmente passa da argumentação inteligível para a

⁶⁴ Há o estudo de Vera Mascarenha de Campos, *Borges & Guimarães*, que pode nos desenhar *problematicamente* o cenário estético-literário por sobre o qual a leitura é uma vez mais inserida no campo produtor da escrita. De um lado temos a mudança na própria percepção estética da literatura dita atual: “Num breve retrospecto, tendo-se em mira o antes e o agora, o que se intenta ponderar é a situação do leitor subjugado pelo sistema [literário e obra]. Aparentemente, o *modus faciendi* da literatura atual sofreu uma reversão de valores, ao propiciar ao receptor oportunidade de remontagem. (...) Parece ter ocorrido que o leitor, dominado, de visão unilateral, cedeu lugar a outro; este, ao compreender de imediato as dificuldades da obra, passou a exigir algo mais de dominante: esse leitor é o próprio autor.” Op.cit. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 25. De outro, temos o autor que, ao ser leitor, produz um mundo simétrico-refletido entre autoria e recepção: “Exemplo desse livro que *renasce a cada leitura* é a obra de Cervantes, ‘reescrita’ por Pierre Menard, personagem de Borges. O texto secundário ganha foros de individualidade, comparado ao original, sob a luz da leitura que o ilumina, porque [Mascarenha de Campos cita MONEGAL, Op. cit., 1980, p. 91) *reler, traduzir são parte da invenção literária. E talvez que reler e traduzir são a invenção literária. Daí a necessidade implícita de uma poética da leitura.*” Op. cit, 1989, p. 28.

⁶⁵ Ainda a partir do trabalho de Vera Mascarenha de Campos, cf. Op. cit., pp. 32-41. Mas citamos, da página 33, um trecho interessante: “A obra borgiana alimenta-se num moto perpétuo. Examinar isso é imergir no próprio movimento cíclico para, com ele e nele, saber como as ideias se foram solidificando no plasma da meditação. Os temas sofrem mudanças, mas são sempre os mesmos: bóiam em diferentes contextos, estabelecem-se em linhas paralelas, cruzadas; há um esqueleto a encarnar-se, a reencarnar-se. Isso interessa, principalmente, quando se consubstancia, no momento atual, o que era brumário no passado: o papel agente do leitor como continuidade da obra no tempo”.

⁶⁶ id, ibid. p 771.

sensibilidade persuasiva, o expediente de seu ensaio antes de seus dois últimos parágrafos seguia a rotina de seus textos mais conhecidos: a profusão de extensas citações, a maneira de ludibriar a razão usando dos recursos que mais lhe soam e são inteligentes, a justaposição de argumentos que se repetem em épocas históricas distantes entre si, tudo isso é como que pausado por um princípio não mais mitificante, como no caso da Biografia de Tadeu Isidoro Cruz, mas quando estamos a milímetros da capitulação do tempo no patíbulo construído pelo escritor-geômetra

*Cansado del ingenio y del brillo, patéticamente modesto frente al drama de La condición del hombre, nos habla finalmente de verdad, finalmente nos confiesa lo que está en lo menos seductor pero en lo más profundo de su alma. En esta confesión final está el Borges que queremos y debemos rescatar, el poeta que alguna vez cantó cosas humildes como un crepúsculo o um pátio de Buenos Aires, y otras cosas transcendentales como la fugacidad de la vida y la realidad de la muerte.*⁶⁷

Uma quebra relevante que, segundo Sábato, o jogo literário não consegue mais sustentar: o emblema se torna propriamente vida e traz consigo a indefinição que lhe é característica; a vista turva do homem diante da contingência o direciona ao mesmo patíbulo que antes Borges estava tentando levar o tempo. Não podemos nos perder em duas tentações: esquecermos de Sábato pela grandiloquência de Borges, nem esquecê-lo pelo recorte de nosso tema⁶⁸. Há uma relação que aqui se pretende reanimar como no poema do uruguaio Benedetti, epígrafe deste capítulo: a oposição dos dois se dá através do texto de ambos, para além da citação feita por Sábato ou a indiferença de Borges. Por que *desgraciadamente?* Antes uma *categoría* meio às outras e por isso objeto da mais rigorosa análise e inteligência, como o tempo se transforma subitamente na *figura* férrea e inexorável do real?

Conclusão destas *inquisiciones*

Delante de mí, enigmática y dura, observándome con toda su cara, vi a la ciega que allí vende baratijas. Había cesado de tocar su campanilla; como si sólo la hubiese movido para mí, para despertarme de mi insensato sueño, para advertir que mi existencia anterior había terminado como una estúpida etapa preparatoria, y que ahora debía enfrentarme con la realidad. Inmóvil, con su rostro abstracto dirigido hacia raí, y yo paralizado como por una aparición infernal pero frígida, quedamos así durante esos instantes que no forman parte

⁶⁷ SÁBATO, *Borges y el destino de nuestra ficción*. In: *El escritor y sus fantasmas*, op.cit., p 256-257.

⁶⁸ Sábato: *El tiempo no existe, ¿no? Borges: Quiero decir... Como yo sigo mentalmente en esa época... y además, la ceguera me ayuda*. In: BARONE, Orlando. *Dialogos de Borges y Sábato*. Madri: Emece, 2002.

*del tiempo sino que dan acceso a la eternidad. Y luego, cuando mi conciencia volvió a entrar en el torrente del tiempo, salí huyendo.*⁶⁹

O tempo é a substância própria da existência humana para os dois escritores, como podemos notar. Ao caminharmos por essa *ubicación*, reparamos que a figura de um autor para o outro é também simbólica. Os ímpetos de totalização de cada um deles se distinguem pelo *motivo*, além do resultado: enquanto Sábato busca num profundo sentimento de salvação a redenção da humanidade por aquilo que ela possui de mais remoto, mas mais fundamental; Borges, ao compilar diante de si muitos caminhos literários, acaba por decidir - como que estatisticamente, por repetição e variabilidade - pela produção técnica da literatura e sua história da leitura. Seguíssemos os ímpetos reducionistas de Sábato quando esteve investigando sobre o Renascimento e seus nós causais com a desumanização do século XX, poderíamos chegar ao seguinte esquema:

BORGES - SÁBATO

identidade - unidade
pluralidade - comunidade
heterogeneidade - tensão
tempo simultâneo - tempo vivido
repetição - ênfase
magia - teologia
heterotopia - utopia

Vamos, para completarmos esse caminho pelas cercanias, tratar de cada par do esquema para não redundarmos em reduções caricaturais; a intenção do par de verbetes é entendermos como Sábato se apropria de Borges levando em conta o próprio texto borgiano. A estratégia que assumira com Valéry, que recai no reducionismo (casi) inconsequente, precisa se aprumar quando trata de Borges⁷⁰.

- *Identidade-unidade / pluralidade-comunidade / heterogeneidade-tensão*

Estes pares desde os mais remotos registros do pensamento ocidental são de extrema importância; afinal, o idêntico não traz em sua tautologia a propriedade unitária? A lógica

⁶⁹ SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral/Austral, 2011, p 283-284.

⁷⁰ Seja pela malfadada relação entre os autores, seja pela preferência do cânone argentino por Borges e seu companheiro Bioy Casares, Sábato enxerga na literatura borgiana um duplo: o Borges escritor brilhante, que nos faz compreender a linha tênue que nos separa de Deus - a compreensão de uma verdade na Arte, um artífice da sensibilidade; e o Borges que diz nunca ter sentido ódio e usa da vida como suporte material e degradado para chegar à vida do livro e da leitura. Esperamos que já até aqui possa ficar evidente que as duas figuras estão no próprio texto de Borges, e o interesse não é, por fim, dizer qual destes é o legítimo, mas demonstrar a partir do prisma de Sábato a possibilidade de uma recepção borgiana para além da que experimentou a crítica francesa (cf. capítulo 1 “Borges e a Nouvelle Critique” do livro de Emir Monegal já citado em nota).

formal, o princípio de não-contradição aristotélico nos explicam que algo não pode ser e não-ser ao mesmo tempo e sob o mesmo aspecto, mas o pensamento romântico nos faz lançar mão de um conceito de unidade que promove um passo qualitativo: do idêntico e da alteridade pode se confluir uma unidade tensa e contraditória, mas que ainda conserva em si a figura da *totalidade* que é própria de uma concepção de *visão de mundo*, ou em outra tradução, *cosmovisão*⁷¹. Esse ponto é importante porque pode nos fazer diferenciar o par de conceitos que citamos e apontam as fronteiras dos dois autores. Para Borges, a figura totalizante de uma “visão de mundo” acaba por retirar a força das singularidades, das identidades autônomas de seus contos; mas esse processo de “autonomização”, digamos assim, não é a diferenciação pura, isto é, sua independência radical. Ao libertar todas as narrativas do suporte totalizante, Borges consegue pulverizar o lastro social e histórico, colocando os acontecimentos - *reais ou não* - como intercambiáveis no campo da leitura e da escritura, e deste ponto demonstrar que a vida literária é maior justamente porque pode proceder desta maneira e nos fazer experimentar uma identidade que, por ser tão válida quanto qualquer outra, comporte-se como autônoma. A identidade se transforma em uma entre tantas, ou seja, podendo ocupar qualquer lugar no campo narrativo, esse campo transfigura-se num espaço onde uma pluralidade é possível com todas as suas combinações possíveis.

*(...) Esas tautologías (y otra que callo) son mi vida entera. Naturalmente, se repiten sin precisión; hay diferencias de énfasis, de temperatura, de luz, de estado fisiológico general. Sospecho, sin embargo, que el número de variaciones circunstanciales no es infinito: podemos postular, en la mente de un individuo (o de dos individuos que se ignoran, pero en quienes se opera el mismo proceso), dos momentos iguales. Postulada esa igualdad, cabe preguntar: Esos idénticos momentos ¿no son el mismo? ¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir el serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?*⁷²

Sábato, ao revés, entende uma unidade contraditória e feita de co-implicações; o escritor retoma a tradição romântica - (também exposta de maneira caricatural e

⁷¹ Para nós, levando em conta o foco deste trabalho, citamos as obras que compilamos para compreender sobre o Romantismo e seu *Weltanschauung*: LÖWY e SAYRE, *Revolta e Melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015; SUZUKI, *O Gênio Romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998; VALÉRY, *Discurso em Honra de Goethe*, in: *Variedades*, op.cit. pp 33-48. O prisma pelo qual Sábato enxerga a tradição romântica fica mais evidente com citação de Fichte feita pelo professor Suzuki no livro aqui citado, p 102: *Retirai, pode-se dizer, da arte a objetividade, então ela cessa de ser o que é, e se torna filosofia; dai à filosofia a objetividade, então ela cessa de ser filosofia, e se torna arte. - A filosofia atinge, decerto, o supremo, mas leva até esse ponto, por assim dizer, somente um fragmento do homem. A arte leva o homem inteiro, como ele é, até ali, a saber, ao conhecimento do supremo, e nisso reside a eterna diferença e o milagre da arte.*

⁷² BORGES, idem, op.cit, p 763.

generalizada⁷³) para dar ao leitor a ideia clara de que a visão de mundo a que ele faz referência não é uma visão entre as outras, mas aquela que consegue fazer compreender o íntimo vínculo entre o sujeito e sua alteridade mais remota, o mundo exterior; espírito e matéria, inteligência e sensibilidade, magia e racionalidade. A identidade de si consigo mesmo de qualquer um destes conceitos não passa de um momento de algo que logo, logo tornar-se-á no seu negativo sem que a figura que os implica se perca: ela se torna o signo da interação tensa desses conceitos. Assim, a utilidade do conceito de unidade fica mais evidente, no que *suele* chamar de *pensamento poético*, o escritor pode eleger dentre as cosmovisões aquela que mais traz à tona esse caráter primordial da vida. Se existe um saber originário, ele traz consigo uma comunidade inequívoca entre toda gnosiologia; todos aqueles que conhecem possuem o mesmo sinal comum. A unidade de que parte Sábato é inequivocamente uma comunidade. O artista precisamente por fazer arte é que mostra sua comunidade com cada homem ou mulher.

*Las ficciones tienen mucho de los sueños, que pueden ser crueles, despiadados, homicidas, sádicos, an en personas normales, que de día están dispuestas a hacer favores. Esos sueños tal vez sean como descargas. Y el escritor sueña por la comunidad. Una especie de sueño colectivo; el arte es liberador y el sueño no, porque el sueño no sale. El arte si, es un lenguaje, un intento de comunicación con otros. Gritas tus obsesiones a otros, aunque sea con símbolos. Lo que pasa es que ya estás despierto y a esos símbolos se mezclan entonces lecturas, ideas, voluntad creadora, espíritu crítico. Ahí es cuando el arte se diferencia radicalmente del sueño. Comprendés. Pero no puedes hacer arte en serio sin esa sumisión inicial en el inconsciente.*⁷⁴

A própria escolha pela Arte já demonstra que existe, mesmo que em sugestão, um devir para além dela, uma eticidade que é a própria transcendência da Arte. Para ambos, é no campo da literatura que podem ser travadas as batalhas válidas (que pesem todos os eventos contraditórios e constrangedores dos dois autores em sua história com a Argentina e os argentinos). No entanto, essas batalhas se dão em horizontes diferentes, o que pode ficar ainda mais evidente quando escolhemos esses pares conceituais.

⁷³ A dificuldade de resumir o que seja o projeto romântico em qualquer espécie de síntese garante a razão mínima da generalização que Sábato faz. Sobre essa dificuldade cf. capítulo “O enigma romântico ou as ‘cores tumultuosas’”. in: *Revolta e Melancolia*, op.cit., pp 19-34. Também faço referência ao texto de Cesare Segre: *En forma más dialéctica, y refiriéndose a pensadores como Schlegel, Novalis y Schelling, Sabato proyecta un rescate de la perdida unidad del hombre, diciendo que “para esa síntesis nada hay más adecuado en las actividades del espíritu humano que el arte, pues en el se conjugan todas sus facultades, reino intermedio como es entre el sueño y la realidad, entre lo inconsciente y lo consciente, entre la sensibilidad y la inteligencia”*[citação de *El escritor y sus fantasmas*]. cf. *Ernesto Sábato o La lucha por la Razón*. in: *Revista IberoAmericana*, Vol. 58, Núm. 158, Jan-Mar 1992, pp 223-232.

⁷⁴ Apud. SEGRE, op.cit., p 225. Grifo meu.

- *Tempo simultâneo-tempo vivido / repetição-ênfase / magia-teologia*

A intenção com a escolha desses pares conceituais e, além disso, o agrupamento deles se justifica - assim o esperamos, no itinerário ou para seguir na mesma experiência narrativa: na caminharça de nossos autores pelas amplas vias da literatura. A saída dos grandes largos é para nos encontrarmos, finalmente, nessa esquina em que se cruzam Borges e Sábato. As sombras que podemos ver dos dois monumentos, Pascal e Valéry, têm agora um caráter remoto, quase de sugestão; percebemos deles as nuances nos próprios autores. Agora e ainda uma vez mais, Borges foi se tornando um monumento como os outros, também um objeto visto por Sábato, e o que nos propusemos a fazer aqui foi uma exegese deste processo de leitura e apropriação na produção do autor de Rojas. Borges, simpático ou não à leitura de Sábato, acaba por se tornar um personagem ao mesmo tempo de si (como vemos em seus textos) e da leitura de seu compatriota, a caneta que traça o ensaio “Nova Refutação do tempo” de *Otras inquisiciones* mostra sua distância da caneta que o avalia. O que apresentaremos neste tópico será o contato conceitual do tempo e da fantasia. Para Borges, o tempo é como organizador instrumental da inteligência e, por isso, ontologicamente insustentável, sua existência (em sentido forte) não é garantida de maneira diferente de quando pensamos em uma sereia ou numa vela que não está diante de nós; a fantasia, portanto, seria o *espacio maraviloso e liso*⁷⁵ por onde passam nossos pensamentos dissonantes, onde vivemos as vidas simultâneas e essencialmente intercambiáveis, ainda que persista algo de um mundo nos outros, essa troca se dá pela interface aproximada e muitas vezes sobreposta. A linguagem é o recurso. A sujeição ambígua que toda enunciação apresenta: *eu penso numa biblioteca com muitos átrios e todos eles são vistos simultaneamente e em todos os pontos de vista*. A frase consolida a sintaxe para então implodi-la: *algo pode ser e não ser ao mesmo tempo e sob o mesmo aspecto*. A literatura salvaguarda a lógica formal ao mesmo tempo em que a coloca em xeque. A questão de Borges é, a partir de suas criações, ultrapassar a aceitação sem-mais da contradição sintética e totalizante, para passar para uma sujeição ao que se repete ao acaso. Expliamos: em seus contos e ensaios, Borges quer livrar a literatura das determinações materiais que já de antemão produziriam regras para o escritor e sua tarefa literária, ele o faz porque percebe que essas determinações são arbitrariedades tais como a do artista que decide construir um edifício ficcional, ao igualar produto histórico e produto literário, Borges suspende a síntese que

⁷⁵ FOUCAULT, Prefácio. in: *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Iremos distorcer a noção de Foucault, quase invertermos a original, isto será tratado mais adiante neste capítulo.

relacionaria as dinâmicas sócio-históricas e as regras da ficção – o autor aparecerá como uma *posição* não subsumível pelas determinações sócio-históricas, e essas determinações reapareceriam como mais uma dentre as narrativas supersticiosas, a História é um produto artificial que foi hipostasiado. A linguagem é único espaço em que podemos acionar a bomba que ela traz dentro de si mesma e seus fragmentos são a libertação da superstição historicista.

Um contraponto é posto pelo próprio Borges no último parágrafo de sua refutação do tempo. Lá o autor se depara com a materialidade da duração do tempo. A linguagem se contrapõe à vida concreta, porque nela – mesmo que lúdica e magicamente – podemos reverter aquilo que é irreversível, a equivalência dos mundos da fantasia ficcional com o mundo *desgraciadamente real*, por ora, é suspenso.

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.⁷⁶

É neste intervalo que Sábato compreende, aliás, a atividade própria da escrita; como podemos voltar a ler a eloquente refutação do tempo borgiana se a concretude sorrateiramente entra, mais eloquente e irreversível, no espaço da linguagem e retira de cena a experimentação mental do tempo?⁷⁷ Borges se torna um duplo contraditório que só pode ser explicado à sua revelia, enquanto lemos seus livros de areia, suas enciclopédias e recriações de Quixote, a encarnação do tempo fica enfraquecida, dispersa no mar de sua eloquência. Em que parte da elucidação, ou seja, do desenvolvimento textual de seu ensaio, o tempo pôde tornar-se o ferro irreversível? Não é pela exposição da linguagem como um espaço alheio às materialidades da vida, mas precisamente pelo extravio *inevitável* dessa linguagem para o espaço *irreversible e de hierro* da vida. Borges escapa de si mesmo, porque experimenta a linguagem fora do texto, o tempo fora do texto, o espaço fora do texto. Mas este extravio do entendimento diante de uma certa experiência irredutível do tempo concreto (que rasga como tigre, que arrebatou como rio) não pode ainda ser mediada pela metáfora? Não há como compilar essas leituras (de Sábato e de Borges, todavia também a nossa) sem que não haja violência entre elas: se a metáfora é, para Borges, uma atividade imaginária tal como todas as que lidam com a

⁷⁶ BORGES, Op. cit, p 771.

⁷⁷ O extravio do entendimento levaria o tempo à experiência de uma concretude irredutível, mas a força da existência aparece já na descrição literária de Borges c

linguagem e, por isso, cria admiração para além do entendimento, de que forma essa concretude, que Sábato enxerga como sendo tal extravio do homem intelectual, não se tornaria mero expediente literário?⁷⁸ Diante da redutibilidade que os nossos tempos nos legaram, dos temas e de suas experiências, o leitor teria o direito de se decidir; ao fim e ao cabo os textos borgianos servem à leitura porque são servidos dela. Mas e se nos lembrarmos da fotografia de Borges, não há realmente um tempo que o arrebatou? O tigre, a imagem das experiências imaginárias e irreais da criança que ouve as historietas de mundos que não são o nosso, não destroça a nós também latino-americanos mesmo que aqui sequer com a onça convivemos? Ao conceder esse poder a Borges, não estaríamos reconstruindo um sujeito literário mais forte do que aquele de quem nos libertou?⁷⁹

Para Sábato, não há comunicação sem que concebamos o vínculo material e irredutível da linguagem: o tempo é histórico, mas histórico na medida em que é contada pelo homem que vive a passagem do tempo; um anjo, como na imagem de Benjamin⁸⁰, que contempla o pathos nos seus rastros, os escombros que vão se acumulando à sua frente e esse olhar é o de cúmplice e vítima. O homem vê na apreensão do tempo a concretude da sua existência, as marcas vitais são o *registro* involuntário do que podemos chamar *experiência do real*. O autor argentino procura encontrar a verdade deste registro: a linguagem é a trama que pode mostrar ao mesmo tempo a individualidade e a comunidade⁸¹.

⁷⁸ Cf. MONEGAL, E. R. Op. cit. e CAMPOS, V. M. *Borges & Guimarães*. São Paulo: Perspectiva, 1988, pp. 23-ss.

⁷⁹ Aqui vale a conversa de Sábato com Borges sobre a tradução (segundo Monegal, parte da própria invenção literária borgiana) de Borges de *Orlando* de Virginia Woolf, soa-nos como um desses extravios teimosos que tendem a surgir quando menos se espera:

“Sábato: Pero a propósito, Borges, recuerdo algo que me llamó la atención hace un tiempo en su traducción del Orlando, de Virginia Woolf...

Borges: (Melancólico) Bueno, la hizo mi madre... yo la ayudé.

Sábato: Pero está su nombre. Además, lo que quiero decirle es que encontré dos frases que me hicieron gracia porque eran borgeanas, o así me parecieron. Una cuando dice, más o menos, que el padre de Orlando había cercenado la cabeza de los hombres de “un vasto infiel”. Y la otra, cuando aquel escritor que volvió hacia Orlando y “le infirió un borrador”. Me sonaba tanto a Borges que busqué el original y vi que decía, si no recuerdo mal, algo así como presented her a rough draft.

Borges: (Riéndose) Bueno, sí, caramba...” in: BARONE, Orlando. *Dialogos de Borges y Sábato*. Op. cit.

⁸⁰ BENJAMIN, Sobre o conceito da História. in: *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios reunidos. São Paulo: Brasiliense, 1994, p 226. A citação é a seguinte: *Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.*

⁸¹ Ou numa bela metáfora: “Lo que el lenguaje hace luego es ceñirse a esa visión como las sutiles mallas de las bailarinas a los músculos de sus cuerpos.” In: *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p. 210.

*Es característico de una buena novela que nos arrastre a su mundo, que nos sumerjamos en él, que nos aislemos hasta el punto de olvidar la realidad. ¡Y sin embargo es una revelación sobre esa misma realidad que nos rodea!*⁸²

A linguagem é, para ambos, uma espécie de caminho por meio do qual a literatura atinge o leitor e instaura algo para além do tempo dito real; a nós, importa entender como cada um concebe não só a geografia do trajeto mas sua experiência. A magia é para Borges um signo de ordem, o autor se maravilha diante dos milagres e das ocasiões fantásticas porque delas podemos demonstrar a força da racionalização e como ela mesma não se reduz a desmistificar, pelo contrário, ela é a prova de uma *plurinomia*. “Naturalmente, esas "loterías" fracasaron. Su virtud moral era nula. No se dirigían a todas las facultades del hombre: únicamente a su esperanza”⁸³, dá-nos de exemplo o escritor. As faculdades do homem são campos diferentes e, como tais, têm sistemacidades próprias; o persuasivo na escrita de Borges está na apresentação desses sistemas a cada vez que um campo novo aparece: o acaso e a necessidade, no exemplo da *lotería en Babilônia*, não estão em oposição, foram postos lado a lado pela literatura borgiana.

*El catálogo entero de esos atroces o irrisorios ejemplos es de enumeración imposible; creo, sin embargo, haber alegado bastantes para demostrar que la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias. Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles.*⁸⁴

Ao apresentar a distância, ainda que ínfima, entre acaso e necessidade, o leitor pode encontrar um regulamento diferente em cada uma delas até o ponto de não mais diferenciá-las de modo hierárquico; elas são idênticas em valor, porque o valor de “verdade/mentira” acabam por se anular, os opostos não estão implicados como contrários que se tensionam, eles não batalham, eles simplesmente aparecem; é por isso que a magia é o espaço do extra-moral, porque não decide de maneira obscura sobre o que deve ou não permanecer à vista: *la primitiva claridad de la magia*⁸⁵.

Sábato procura os pontos em que um pensamento poético (tal como nosso autor pensa) pode ser demonstrado, quais suas implicações e condições para a experiência. A literatura de Sábato não concebe um leitor alheio, sem ética ou moral; a pretensão de um leitor

⁸² SABATO, *Una de las paradojas de la ficción*, op.cit., p 242.

⁸³ BORGES, *La lotería en Babilônia*. in: *Ficciones*, op.cit, p 456.

⁸⁴ idem, *El arte narrativo y la magia*. in: *Discusión*, op.cit., p 231.

⁸⁵ idem, *ibidem*, p 230.

comprometido com o tempo literário não é condicionado por seu afastamento e apatia perante o mundo dito real, com suas contradições cotidianas; o argumento de Sábato é o mais comum e popular: a vida ultrapassa a racionalidade e a inteligência. Para qualquer um que leia uma folha avulsa do nosso escritor pode olhá-lo como piegas e ingênuo, mas é partindo do mais cotidiano e irrefletido dos argumentos, de que a vida é uma sucessão de paixões irredutíveis ao pensamento, que ele poderá erigir uma imagem de ontologia que pode transformar a si própria (portanto, uma utopia - chegaremos a este ponto mais a frente) e conseqüentemente construir uma nova eticidade. A linguagem, portanto, não é um autômato ou um instrumento fora da história, mas é o manto que cobre a sociabilidade, que está por cima de qualquer relação humana; como tal, temos um processo que mostra os signos de sua ancestralidade e, por isso, de uma permanência, uma comunicabilidade.

Primero el hombre vive en el universo, y luego reflexiona sobre él y sobre su esencia. Y es inevitable que al ir construyendo el mundo de los conceptos (su ciencia, sua filosofía) se valga de las palabras que tiene a mano, de esos vocablos que como “piedra” o “calor” o “alma” le han servido para vivir, casi habría que decir para sobrevivir⁸⁶.

A linguagem tem primordialmente o caráter da experiência que a ela se refere, depois pode ser apreendida em seu funcionamento lógico-sintático. Não como Hume que compreende a ideia como um enfraquecimento da força e vivacidade da impressão experimentada, mas compreende que a linguagem é o que se faz na concretude da vida, na sociabilidade intrínseca do enunciado que comunica alguma coisa para os outros e para si. O leitor não é comprometido por uma necessidade sistemática de um projeto literário, ele é senão co-habitante da linguagem de que faz uso o literato; o leitor não é espectador de uma variedade de lugares (heterotopia) que se sobrepõem e se afastam, mas sim o sujeito que falta na (e é condição para) *intersubjetividade* que o escritor instaura em sua obra⁸⁷.

O artista, para Sábato, não pode ser como um atleta de esgrima, ele deve ser um lutador, que mesmo com a técnica sente a força violenta de um direto, sangra e se machuca. Já para Borges, o autor é como o enxadrista que compreende as combinações e cabe a ele mostrar mais uma combinação, desta vez mais primorosa e fantástica a deixar o leitor mais atento a essas possibilidades; o leitor passa a ser a própria experiência da leitura, e a escrita do autor se torna uma aparição sem sujeito, um experimento motivador e uma alegoria⁸⁸.

⁸⁶ SÁBATO, *Lengua de la ciencia y lengua de la vida*. Op. cit., pp 204-205.

⁸⁷ Essa interação entre obra, leitor e autor será apresentada de maneira mais desenvolvida no capítulo III.

⁸⁸ ARRIGUCCI JR, D. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

Ese recelo de que un hecho temible pueda ser atraído por su mención, es impertinente o inútil en el asiático desorden del mundo real, no así en una novela, que debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades.

Desta maneira, o que Sábato busca na literatura é algo distinto do mágico borgiano, ele procura este Deus em que vivemos, movemo-nos e existimos⁸⁹ todos, leitores e escritores. A teologia assume o lugar do artifício mágico: uma ontologia sustenta as partes aparentemente desconexas e independentes que vivemos em nossa particularidade; o Deus de Sábato pode ser experimentado no pensamento poético, na experiência estética, porque encontramos na narrativa, na plasticidade, na melodia, na poesia um vínculo essencial entre o particular e o universal; para além daquela obra, mas dependente da sua *comunicação expressiva*.

(...) desgraciadamente, la lengua se desarrolla solicitada por dos fuerzas antagónicas: expresión individual y comunicación (que por lo tanto es colectiva). Lo descomunal (¿el estilo?) y lo comunal.

Tais pressupostos que aqui elencamos e tentamos desenvolver podem nos dar o suporte para avançar à questão sobre o lugar, ou melhor, sobre o horizonte dessas duas literaturas e como elas, ao fim e ao cabo, mostram suas diferenças.

- *Heterotopia - Utopia*

Esse texto de Borges fez-me rir durante muito tempo, não sem um mal-estar evidente e difícil de vencer. Talvez porque no seu rastro nascia a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do

⁸⁹ A importância do cristianismo para Sábato fica evidente em cada uma de suas obras ensaísticas, de *Uno y el Universo* até seus diários de velhice, para ele o cristianismo institucional (a Igreja, seus códigos e dogmas) se diferenciava existencialmente da teologia do cristianismo; sua compreensão sobre a totalidade e comunidade humana vem de uma ideia judaico-cristã de Deus. Daí nossa citação indireta de alguns versículos do capítulo 17 do Livro de Atos na tradução de João Ferreira de Almeida:

23 Porque, passando eu e observando os objetos do vosso culto, encontrei também um altar em que estava escrito: AO DEUS DESCONHECIDO. Esse, pois, que vós honrais sem o conhecer, é o que vos anuncio. 24 O Deus que fez o mundo e tudo o que nele há, sendo ele Senhor do céu e da terra, não habita em templos feitos por mãos de homens; 25 nem tampouco é servido por mãos humanas, como se necessitasse de alguma coisa; pois ele mesmo é quem dá a todos a vida, a respiração e todas as coisas; 26 e de um só fez todas as raças dos homens, para habitarem sobre toda a face da terra, determinando-lhes os tempos já dantes ordenados e os limites da sua habitação; 27 para que buscassem a Deus, se porventura, Tateando, o pudessem achar, o qual, todavia, não está longe de cada um de nós; 28 porque nele vivemos, e nos movemos, e existimos; como também alguns dos vossos poetas disseram: Pois dele também somos geração. 29 Sendo nós, pois, geração de Deus, não devemos pensar que a divindade seja semelhante ao ouro, ou à prata, ou à pedra esculpida pela arte e imaginação do homem.

heteróclito; e importa entender esta palavra no sentido mais próximo de sua etimologia: as coisas aí são “deitadas”, “colocadas”, “dispostas” em lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar-comum. As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos “ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis por que as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dissecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases.⁹⁰

A citação acima é uma síntese de como iniciaremos, de maneira geral, a pergunta sobre a visão do mundo literário borgiano. Toda síntese traz consigo o sinal de suas escolhas e renúncias, pretende-se mesmo assim fazer uma análise que leve em conta o próprio texto borgiano sem perder de vista o fundo no qual ele será posto em contraste, a leitura de Sábato. Prossigamos, desta forma, aos dois conceitos que são o grau zero das duas literaturas, o conceito que subjaz sob cada um dos edifícios artísticos de nossos autores. A utopia e a heterotopia têm expedientes distintos; são como geometria e a gramática, suas leis não se confundem e podem ser vistas sem juízo de valor, como quem analisa uma construção de um navio e outra de um edifício. Dois passos serão dados neste subcapítulo: demonstrar como cada um desses conceitos é conduzido por cada autor e, por fim, colocá-los - por sugestão e ênfase de Sábato - em contraste com a história e historiografia da literatura que cada um deles escolhe como tradição.

De Foucault podemos retirar as definições das quais extrairemos algumas consequências: a utopia é o terreno da calma, da totalização que consegue ser o símbolo de um *espaço maravilhoso e liso*, isto é, em que tudo está ordenado e onde se aquietam todas as criaturas do nosso pensamento; já a heterotopia é, ao contrário, o terreno da contestação, da implosão de qualquer discurso hierárquico e totalizante, é o espaço em que todas as criaturas do nosso pensamento habitam sem ser pelo matiz da representação, aquelas linhas do tempo e do espaço kantianos, porque é possível enxergarmos outras ordens que se colocam em igualdade. Desta separação, Foucault reconhece em Borges algo que acaba por nos dar a

⁹⁰ FOUCAULT, op.cit, p XII-XIII.

imagem do seu projeto: as palavras e as coisas que, a partir de sua arqueologia, demonstram em suas relações uma estrutura que as *autoriza* “manter juntas” a palavra e a coisa que ela evoca.

O conceito da vida como um longo sonho, talvez sem sonhador, não é? Um sonho que se sonha a si mesmo, um sonho sem sujeito. Da mesma forma que se diz “neva”, “chove”, se poderia dizer “se pensa”, ou “se imagina”, ou “se sente”, sem que, necessariamente, haja um sujeito por trás desses verbos.⁹¹

Borges quer, diferente de Foucault, instaurar um tipo específico de idealismo sem sujeito, ou ainda mais: quer estancar a pretensão subjetivista da criação literária desde seu fundamento, a hierarquia entre o sujeito e o predicado precisa ser implodida para que da ruína do sujeito apareçam as potencialidades de um pensamento mágico. A heterotopia se coloca de maneira diferente em Borges, ela não é simples clausura da palavra dentro de si mesma, mas o regime para que os traços próprios do pensamento se mostrem tão intensos quanto quaisquer outros⁹², para que deste modo a literatura possa se ver livre das referências com o mundo social e político, e surja como *uma atividade alheia*. O escritor é o projetista que constrói a partir de critérios imanentes à natureza da sua técnica, a literatura. Se o escritor compromete-se com a técnica e os critérios a ela correspondentes, é inevitável encarar a literatura e sua história como uma doutrina que instaura um *corpo* da tradição e que sofre as alterações exemplares dos escritores que simbioticamente vão se unindo a este corpo⁹³. A literatura é um sistema que vai se criando pelos escritores e pela leitura que fazemos de suas produções, desta forma, compreendemos que a leitura destes escritores só vem à tona quando *os percebemos em nossa concepção do passado e do futuro*:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema Fears and Scruples de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el

⁹¹ BORGES e FERRARI, *Sobre a filosofia*. in: *Sobre a filosofia e outros diálogos*. São Paulo: Hedra, 2013, pp. 171-178.

⁹² id., *ibid.*, p 177.

⁹³ Devo esta imagem à referência que Emir Monegal fez em seu livro sobre a poética de Borges já citado aqui neste capítulo, bem como à nota de rodapé sobre *Point of View* de T.S. Eliot do texto *Kafka y sus precursores* de Borges, o que também menciona o crítico Monegal.

*futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de Betrachtung es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany.*⁹⁴

A literatura permite que as posições de todas as criações ficcionais mantenham relação porque está sob todas elas uma mesma dinâmica, a da leitura – não é o escritor que deliberadamente cria seus precursores, mas a literatura e a leitura que ela pressupõe formam a trama em que ficaram retidos os registros literários (dispersos e sem vínculos necessários) e é o fato de estarem agora retidos nessa trama que uma razão pode ser compreendida neles. Não é o vínculo material dos espaços, mas a sua simultaneidade na leitura que apresenta todos os escritores como espaços intercambiáveis e de combinações infinitas: a heterotopia é o caráter precípua da dinâmica literária e é este mesmo caráter que garante a sua irredutibilidade a quaisquer outras explicações – o sujeito que escreve, sua situação ou idiossincrasias são ruídos ou aproximações que, mesmo necessárias para a existência material do texto, não podem demonstrar o funcionamento essencial da literatura.

*Ouvimos o gatilho de Sábado. A luz da grandeza de Borges é encoberta e um sombra pode ser vista, Sábado segura a respiração e dispara. A utopia não é o lugar da quietude justamente porque é um terreno que ocupa todo o instante presente: é neste momento que penso ser possível um outro momento; este outro não é como o que vivo agora, isto é, não é válido ou intercambiável, é a imagem da *anunciação* de um porvir diferente mas referente, completo e pleno; essa imagem não é distante o suficiente que não nos possa fazer sentir seu peso, nem muito próxima que consigamos assimilar as causas necessárias para alcançarmo-na. Como absorver às utopias discursivas de Foucault a imagem utópica das vanguardas do início do século XX? Seria reduzir o escopo e, assim, indicar uma definição - se não incompleta, dada que toda definição o é, ao menos insuficiente para este trabalho. Pelo menos em nossa ambientação Borges-Sábado, não se pode negar que tanto a heteronomia quanto a utopia são ideias que não podem prescindir de uma interação entre a mensagem e a sua expressão formal, portanto, o caráter essencialmente estruturante e epistemológico das duas ideias como as coloca Foucault não dão conta do tom que assumem quando postas em um projeto literário e seus resultados.*

Afinal, qual é a melhor descrição dos conceitos para o que se pretende neste texto? Borges não funda dogmaticamente sua literatura na heterotopia, esta emerge como grau zero ou como condição na medida que sua biblioteca de Babel é construída, sua proposta é de buscar o alheamento da produção literária e assim perceber seu funcionamento mágico diante

⁹⁴ BORGES, *Kafka y sus precursores*. In: Op.cit, pp. 711-712.

do ordenamento da vida real, das relações às quais somos jogados a todo tempo. A heterotopia se dá como imagem re-apresentada; o autor portenho deixa em seus textos os nexos causais que a levam (heterotopia) até o início do projeto, de sua concepção e sempre presente desde então. Sábato, por sua vez, além e aquém de seu embate com Borges, entende a utopia como o próprio corpo da produção artística, não por sua definição do que seja ou não o *dever-ser*, mas porque essa utopia é o reencontro do homem com seu caráter mais primordial e comunicável, aquilo que num só golpe enche de conteúdo a palavra *humanidade*. A utopia é *mito fundador e horizonte emancipatório*⁹⁵, uma circularidade que deixa a figura de unidade - tão cara ao nosso autor - ainda mais enfática. A utopia de Sábato nada tem a ver com deontologia, antes, ele busca uma imagem de reconciliação diante dos mais violentos testemunhos da história recente que não seja confundida com um projeto sintético entre o capitalismo e o comunismo, ou ainda um tratado sobre a moral pós-Auschwitz e pós-Gulag. Sua ficção, assim como seus ensaios são tentativas de persuadir o leitor, e também o artista-leitor, de que produzir arte é comprometer-se com a utopia porque ela é aquilo que pode fazer experienciar (e esperar) o propriamente humano, mistura contraditória de inteligência e intuição, de diurno e noturno. A partir de quais conceitos ele erige a dialética entre seus conceitos, construiremos nos próximos dois capítulos; a este breve capítulo - e na companhia de um Borges tão monumental quanto condicionado, dá-se fim agora.

⁹⁵ O ensaio que desdobra com todos os detalhes essa circularidade está sob o título de *La novela, rescate de la unidad primigenia*. in: SABATO, op.cit., 261-268. Aqui utilizamos sua feição mais pertinente sem deixar de olhar o todo deste texto.

CAPÍTULO II – MINOTAURO E SEUS LABIRINTOS

“Ce n'était ni vrai ni faux mais vécu”

Malraux

A linguagem tem para Sábato um caráter duplo essencialmente complementar: aproximativo e tensionado. Estes dois pontos se estribam um no outro na medida em que o escritor argentino é ao mesmo tempo autônomo e submisso à linguagem; é um artesão que faz uso de um material, e por meio do qual a linguagem, com objetividade e independência, expressa um sentido total e aberto. A linguagem, é preciso já expor esse axioma, surge como o conceito com que conseguimos expressar uma *totalidade*: a obra de arte, dirá Sábato, é a tentativa de dar, em forma finita, a infinita realidade⁹⁶. Aqui, iniciamos, portanto, a exposição de como essa expressão se dá e porque ela é constitutiva do caminho crítico de Ernesto Sábato.

Longe de arrancar as coisas deste mundo, desvela-as naquilo que elas são, inventando um novo modo de acesso ao real; inclusive o aspecto pragmático das coisas pode ser mostrado sob uma nova luz. Assim, a palavra poética não surge dissociada do mundo, nem mesmo da pragmaticidade do mundo. Não sendo pragmática, mostra a verdade do pragmático; não sendo política, mostra a verdade do político⁹⁷.

A linguagem comunica, une dois entes que não se confundem; antes dispersos e independentes, o homem que fala busca o entendimento de quem o ouve; mas não só de compreensão vive o homem, mas também de toda expressão em que se reconheça. A citação do belíssimo trabalho do professor Gerd Bornheim implode, a partir das próprias fragilidades da filosofia de Sartre, o juízo filosófico que o francês faz sobre a linguagem, principalmente na dicotomia prosa e poesia. O texto sartriano é para Sábato um solo em que há sustento e impulso para longe. Ultrapassar o existencialismo dualista do filósofo é uma demanda da própria atividade do escritor; para tanto, a escolha pelo campo literário é feita na medida em que o argentino enxerga na condução filosófica dos termos existencialistas uma limitação, imanente ao uso da própria linguagem filosófica. É importante, a esta altura, que o leitor tenha em mente o percurso do capítulo anterior: a literatura é o arranjo no qual o *pensamiento poético* pode ser apreendido e reconhecido; desta maneira, a exposição crítica que agora

⁹⁶ SÁBATO, E. *Heterodoxia*. Madri: Alianza Editorial, 1995, p. 166.

⁹⁷ BORNHEIM, Gerd. A. *Sartre - Metafísica e Existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p 289.

retomamos recebe um matiz diferente, o ensaísmo de Sábato deve ser mediado inequivocamente por sua literatura⁹⁸, dado que a aposta contraditória nela feita por meio do ensaísmo pode jogar ainda mais luz nessa interface com os escritores-filósofos franceses que trataremos aqui. A intenção do autor muitas vezes não coincide com todas as aberturas que podemos conhecer em sua obra. A polifonia e o conseqüente paradoxo entre pontos diametralmente opostos, mas dependentes, podem fazer ressoar afinidades eletivas que só o sentido produzido pela própria obra pode nos demonstrar, tal é o caso de Sábato e sua relação com a tradição existencialista francesa, precisamente Camus e Sartre.

Antes de começarmos especificamente pelos descaminhos desse labirinto estrangeiro que é o complexo Camus-Sartre, além da adição muito complicadora da leitura de Sábato, é preciso compreender o autor argentino como um *existencialista metafísico-transcendental*. Se imaginarmos o escritor de *Sobre heróis e tumbas* folheando a carta de Sartre aos humanistas, nos falando sobre o existencialismo e sua negação *metódica* da transcendência teológica, sentiríamos o ambiente ficar repleto de uma nuvem de sarcasmo e rebeldia: “este Sartre é um dogmático!”, resmungaria Sábato. Desde a morte objetiva de Deus nos campos de concentração, em que 6 milhões caíram à nossa direita, outros 9 milhões à esquerda - e todos nos atingiram, nosso autor vê na reconciliação um desespero e uma esperança. As figuras da infinitude, da intersubjetividade e da compaixão constroem o seu complexo de *revolta*. É preciso, no entanto, precavermo-nos, ou ainda, confessarmos que a presunção de qualquer sistematicidade na produção de Sábato é frágil e só tornaria nosso trabalho uma distorção *repressora* do que nos deixou de testamento a obra do argentino; assim espero, como ficou evidente nos capítulos-ensaios que precederam a este, sua apropriação de figuras importantes do pensamento ocidental é sempre uma injeção dessas figuras em seu corpo como um medicamento que dopa o corpo e o reabilita de maneira transformada.

Camus e Sartre são para Sábato dois momentos diferentes, o primeiro foi de encontro e desencontro, o segundo de obsessão fraternal. O argentino buscava em Sartre o método necessário para lidar com a cisão que um século sem Deus lhe apresentava; a dicotomia Sujeito-Objeto, no entanto, acaba por compartimentar o homem. Liga-se, o homem, a uma imagem totalmente diferenciada daquilo que o cerca: o mundo é opacidade, em-si; o homem é o nada, intencionalidade. O Camus da razão absurda já desenhava um conjunto conceitual menos dicotômico que se colocava em suas criações ficcionais: estas, diferente de Sartre, não

⁹⁸ Discordamos de como distancia a crítica Angela Dellepiane em seu *Los ensayos de Sábato: intelecto y pasión*. Cf. DELLEPIANE, Angela. Op.cit. in: DELLEPIANE, Angela. *Los ensayos de Sábato: intelecto y pasión*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1983, ns. 391-393, pp. 570-584.

têm função de expressar a dualidade Ser-Nada, mas são a atividade mesma de um drama humano, ao mesmo tempo situação e natureza, existência e essência. Enquanto quer de Sartre as fragilidades de seu sistema, o argentino encontra em Camus um ressonância que garante um engajamento comum.

Advertência: a leitura dos filósofos aqui pinçados será reposta como um problema vivo nas consequências trazidas pela produção de nosso autor, isto é, assumiremos uma atividade própria dos textos de Camus e Sartre que os colocará em aporias que suas próprias filosofias e reflexões os enredaram. Para tanto, é necessário participar do ponto de vista de Sábato e dos dilemas que desenha munido de todo o arsenal apresentado pela filosofia existencialista. Os vazios que Sábato enxerga na doutrina sartriana ecoam uma espécie de essência camusiana pela qual é possível se revoltar; da construção individual do sentido se desenlaçam os nós da intersubjetividade que atormentam o escritor⁹⁹. Inevitavelmente largamos o fio de Ariadne, pois o labirinto é de escombros; não há saída, porque há todas as saídas.

A opacidade do mundo, isto é, a diferença irreduzível que este mundo assume diante de nós acaba por dividir em dois a experiência humana, o eu e a alteridade aparecem – esquemática e imperiosamente – como duas partes que por um passe de mágica se relacionam. Esse feitiço¹⁰⁰ é a linguagem. É a linguagem finita e articulada que consegue organizar o caos do mundo ou implodir a ordem do hábito e da reprodução social; é este o recurso de que lançamos mão para criar ou recolocar a tal realidade que não se confunde conosco. Interessamos, porém, expor como Sábato a partir de sua leitura de Sartre (e de Camus de maneira menos direta) distorce a fenomenologia existencialista a fim de dar a essa corrente filosófica um valor sócio-histórico de sintoma da humanidade, que ao mesmo tempo situa o escritor contemporâneo e dá dimensão *transtemporal* à tarefa¹⁰¹ deste mesmo escritor.

En virtud de esa dialéctica existencial que se despliega desde el alma del escritor encarnándose en personajes que violentamente luchan entre si y a veces dentro de si, resulta otra profunda diferencia entre la novela y la

⁹⁹ No caso de Camus, lembramos a sua imagem do escritor que tem em comum com os artistas n' *O Homem Revoltado*. Isto será tematizado mais a frente.

¹⁰⁰ A língua inglesa nos daria a deliciosa possibilidade de escrevermos “a spell” que tão logo nos remete à mágica implícita da linguagem e seus signos.

¹⁰¹ Theodor Adorno, sinteticamente e por isso de modo oblíquo, compreende essa atividade humana como vínculo coletivo em que o próprio Sartre não enxerga a deliberação do homem sobre a obra como pura escolha, mas como condição humana. Nós, neste ensaio, também partimos dessa relação interdependente entre individualidade da liberdade e seu caráter condicional que o ultrapassa, definindo todas as liberdades históricas e situadas. Cf. ADORNO, Theodor. *Compromiso*. In: Notas de Literatura. Madri: Akal, 2003, pp. 393-413.

*filosofia; pues mientras un sistema de pensamiento debe construirse en forma coherente y sin ninguna contradicción, el pensamiento del novelista se da en forma tortuosa, contradictoria y ambigua: (...) en una lucha desgarradora y melancólica em su propio corazón; esse corazón de los grandes creadores que parecen resumir los males y las virtudes de la humanidad entera, la grandeza y la miséria del hombre em general*¹⁰².

Deste ponto, podemos recorrer a uma breve e sempre arguta provocação do professor Bornheim que vale a pena justapor ao trecho de Sábato.

“É falando que nós fazemos que haja palavras”. Evidentemente, Sartre reconhece a existência de ligações necessárias e técnicas, ligações de fato que se articulam por uma exigência interior da frase, mas apressa-se a acrescentar que “nós fundamos essa necessidade”, “a liberdade é o único fundamento possível das leis da linguagem”.

*Ora, sabe-se que o existencialismo sartriano compreende a liberdade de um modo estritamente individualista. E então, se tudo decorre da “liberdade pessoal do para-si que fala”, já não se entende mais nada. Sartre afirma: “nós fundamos”. O que é, contudo, esse “nós”?*¹⁰³

O desenvolvimento sistemático da doutrina sartriana sobre este ponto que nos propõe o professor nos afastaria da tensão que queremos expressar. Para isso, precisamos nos permitir buscar um caminho que leve em conta a interface com o eixo deste texto: de que maneira Sábato já desenvolve o dilema que a filosofia existencialista anuncia dentro de si e a partir de suas próprias prerrogativas? Isto é, Sartre entende a intersubjetividade como recusa do niilismo ao mesmo tempo em que é sua maior provocadora: em *O Ser e o Nada*, coloca-nos diante do Outro para descrever nosso fundamento (a liberdade) individualíssimo, é o Outro que me torna objeto e então me violenta; se sinto vergonha de algo, para usar o exemplo de Sartre, e *sou este algo*, começo a sentir as definições próprias da objetividade e traçam meu contorno a fim de que eu me torne o objeto de uma liberdade que explode em direção à minha corporeidade, minha presença material. A relação é dupla: este sujeito instaura sobre mim um caráter objetivo e minha resistência a essa definição é a mediação da objetividade (que sinto me tornar) com a minha liberdade e meu reconhecimento dela¹⁰⁴. Sábato, no entanto, não concebe tão somente o vínculo conflitivo de dois sujeitos, existe para ele uma *comunhão fundadora* que já está inscrita na própria experiência humana que a materializa tanto como

¹⁰² SÁBATO, *Más sobre los personajes*. In: op. Cit, 1963, p 202.

¹⁰³ BORNHEIM, *op.cit.*, 1971, p 273.

¹⁰⁴ SARTRE, J-P. *A existência do outro*. In: *O Ser e o Nada*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 289-ss. Ver também Capítulo “*A liberdade entra em cena*” em MENDONÇA, Cristina Diniz. *O Mito da Resistência. Experiência histórica e forma filosófica em Sartre (Uma interpretação de L'Être et le Néant)*. 2001. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

fracasso quanto esperança de reconciliação. Nosso desafio, ora em diante, é descrever essa *comunhão* de forma mais clara e entendê-la como desdobramento das fissuras que a filosofia sartriana apresentou. Aceitas as condições, desenvolveremos os percursos de Sartre, os quais nosso autor tomou para si como paradigma e, desde o interior dessa recepção, de antemão crítica, compreender suas diferenças. Mas antes de chegarmos à crítica de Sábato e suas conseqüências – foco deste capítulo – será necessário nos valermos de algumas apropriações da filosofia sartriana que trazem à luz suas tensões que, em nossa leitura, dão ainda mais eco aos desenvolvimentos do escritor argentino. Espera-se que a insistência viva dos textos recoloca Sartre, Camus e Sábato – bem como todos os seus comentadores – num fio tenso que tem por convenção chamar de Verdade¹⁰⁵.

A entrada do labirinto

O papel da linguagem interessou os filósofos da primeira metade do século XX de maneira distinta das que as precederam – antes, uma cópia da efetividade da vida, do mundo ou ainda, um subproduto da realidade, a linguagem era vista como acesso e restrição. Desde a filosofia francesa vitalista e a fenomenologia husserliana, a linguagem não só se coloca como um problema, mas desperta no pensamento ocidental um interesse central. Para tal empreitada, a filosofia passou a olhar com mais atenção os gêneros literários, não mais em busca de doutrinas estéticas ou formação moral, porém e sobretudo, como um meio de conhecer do homem de ordem distinta da epistemologia.

Não se trata de confundir filosofia e literatura, mas de abrir caminho para uma filosofia que seja capaz de exprimir a experiência mais concreta e de valorizar uma literatura que nos permita ver melhor a nós mesmos e o mundo presente. Trata-se de encontrar, na filosofia, obras como as de Husserl, que nos levam para além da mera epistemologia e nos permitem redescobrir "o mundo dos artistas e dos profetas: assustador, hostil, perigoso, com portos

¹⁰⁵ Enunciar a palavra “verdade” coloca-nos sempre um desconforto: o mesmo gesto que busca diferenciar e traçar os limites entre o autêntico e o falso, também é o que coloca em comunhão toda a diversidade de percepções e experiências individuais ou coletivas e, nessa comunhão, reconhece a razão daquilo que enche de sentido “ser no mundo”. Como nos apresenta o professor Bosi: “A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições. (...) 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.” BOSI, Alfredo. *Narrativa e Resistência*. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, pp. 134-135.

seguros de graça e de amor"; ou, na literatura, romances como os de Dos Passos, Faulkner, Kafka ou Stendhal, que, mesmo propondo "mundos impossíveis", fazem um "bom uso" da contradição, velando-a e desvelando-a, ao mesmo tempo¹⁰⁶.

Daquilo que o professor Bento Prado Jr nos coloca como uma intenção sartriana, apropriamo-nos de modo a fazer uma espécie de modelo reflexivo que o pensamento ocidental assumiu no século passado. É tarefa do pensador encontrar uma maneira de lidar com a finitude de sua consciência e o latifúndio de sua representação: como é possível que o artista produza com a linguagem articulada um acesso ao mundo? Este acesso, é sempre bom ressaltar, não é aquele das epistemologias clássicas que o colocam como uma reformulação do real (Exterior, Natureza, Mundo, Objetividade, entre outras nomenclaturas), mas compreende uma complexidade de outro alcance, expandido – mesmo que intrincada nessa ordem real, objetiva, ultrapassa-a.

Para nós, a escolha sobre os nomes de Camus e Sartre é ao mesmo tempo crítica e descritiva. É objetivamente clara a influência dos dois autores na obra de Sábato, principalmente Sartre (e de toda literatura latino-americana¹⁰⁷), de quem existem citações diretas de suas obras e, ainda, a publicação de um livro do argentino que avalia (junto com Robbe-Grillet e Borges) a literatura de sua época. Camus é um combatente de mesma trincheira de Sábato, Sartre seu ideólogo. A diferença tática de cada uma dessas funções nos dá permissão de interpretarmos criticamente como essa reflexão pretensamente filosófica se comporta no território literário do autor de *O Túnel*.

Em situações de guerra, em que é possível enxergar a fumaça espessa de poeira segundos após uma explosão, o combatente lança mão de um pragmatismo que mescla necessidade e acaso. Não é o cálculo utilitarista que ordena as opções de quem luta por sua sobrevivência, mas é um certo *algo* irreduzível e imprescindível que surge como juízo de suas ações. É possível vislumbrar o vulto de Sábato encostado numa parede que está a ponto de se desfazer tantos são os furos e as fendas feitos a balas de alto calibre; a respiração rápida vai se acalmando (é preciso acalmar-se para não se perder no desespero) e o fôlego vai sendo controlado pela boca. Ele e nós escutamos os passos apressados do avanço inimigo no prédio onde está encampado, não sabemos mais diferenciar a calma e a frieza da catatonia e do medo. *C'est l'équilibre de l'évidence et du lyrisme que peut seul nous permettre d'accéder em même temps à l'émotion et à la clarté¹⁰⁸.*

¹⁰⁶ PRADO Jr, Bento. *Sartre e o destino histórico do ensaio*. São Paulo: Cosac Naif, 2005, 7-26, p. 9

¹⁰⁷ Cf. MONEGAL, Emir. *Narradores de esta América*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1993.

¹⁰⁸ CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. In: *Essais*. Paris: Gallimard, 2000, p. 100.

De que modo essa clareza que temos quando nos colocamos cúmplices de uma situação com o outro não nos diz sobre uma verdade essencial de que co-participamos não de maneira deliberada, dotados de um livre-arbítrio puro e simples, mas de maneira metafísica distinta¹⁰⁹? Se antes as paredes deste labirinto (o Mundo, a Natureza, o Exterior) nos davam o traço de nosso limite, quando olhamos para o teto de estrelas que cobre o quebra-cabeça de vida e morte, som e fúria, sentimos o universo que nos povoa enquanto o olhamos. Deste ponto, podemos encarar como Sábato recobre, com sua literatura e ensaios, princípios que podemos apontar na filosofia de Sartre e de Camus, mas não nos permite – assim se espera – pensar numa má leitura ou apropriação sem mais. Estamos diante do desdobramento de um pensamento que põe a humanidade como dilema.

É preciso pinçar no oceano filosófico do existencialismo aqueles textos sobre os quais Sábato se verte como um representante e desenvolvedor prático.

El Zeitgeist que filosóficamente se manifestó en el existencialismo, literariamente lo hizo en ese tipo de creación que en lo esencial se inicia con Dostoievsky; correlato fiel de aquella tendencia filosófica en el terreno de las letras; hasta el punto de que muchos afirman, con ligereza, que “la literatura se ha vuelto existencialista”, cuando en verdad surgió espontáneamente un siglo antes que Sartre la pusiera de moda; y siendo que no es tanto que la literatura se haya acercado a la filosofía como que ésta se ha acercado a la literatura (...).¹¹⁰

O problema da cisão entre estética e epistemologia, ou melhor, entre *emoção e clareza* já posta em xeque pelo Kant da crítica do Juízo, encontra na filosofia francesa desde Bergson um eco distinto do cientificismo da inteligência analítica; Sartre centraliza, pública e filosoficamente, este debate desde suas produções ficcionais, passando pela crítica de arte e literária, até seus tratados sobre o Ser e o Nada. Aquele caminho para o qual nos apontou o professor Bento Prado Jr¹¹¹, nosso autor argentino retrança de forma ainda mais evidente.

Y esa filosofía del hombre concreto que ha producido nuestro siglo, en que el cuerpo no puede separarse del alma, ni la conciencia del mundo externo, ni mi

¹⁰⁹ Cito aqui do trabalho aqui já referido de Cristina Mendonça, uma nota em que o professor Paulo Arantes diferencia o uso do conceito “metafísica” e que tem a mesma validade para nossa situação neste ensaio: “É preciso lembrar que por metafísica já não se entendia mais a mesma coisa patrocinada pela ‘filosofia digestiva’ (teoria do conhecimento) praticada pelo neokantismo dominante na universidade francesa: nem um sistema terminal de conhecimentos, muito menos um conjunto de ideias últimas e indecíveis, desativadas pela índole positivista daquela mesma filosofia universitária. Deixando de ser doutrina, também mudava de gênero: o que se reabilitava era o metafísico no qual se exprimia a conexão viva com o mundo” (ARANTES, P. E. *Um departamento Francês de Ultramar*. São Paulo: Paz e Terra, 1994, p. 185-186)

¹¹⁰ SABATO, Op. cit., 1963, p. 82.

¹¹¹ Ver nota 73.

*propio yo de los otros yos que conviven conmigo ¿no ha sido acaso la filosofía tácita, aunque imperfecta y perniciosamente falseada por la mentalidad, del poeta y el novelista?*¹¹²

Bastar-nos-á, neste ensaio, colocar em contato a leitura de Sábato destes textos e encontrar o sinal do desdobramento que nosso escritor suplantou em seu itinerário. Para isso, entretanto, Sartre e Camus serão reapresentados sob o paradigma *en que el cuerpo no puede separarse del alma, ni la conciencia del mundo externo, ni mi propio yo de los otros yos que conviven conmigo*: a intersubjetividade.

O céu e as paredes: linguagem e finitude

Em seus múltiplos exemplos, a linguagem literária recebeu, desde a ascensão do romance¹¹³, um caráter de realismo quase como as abstrações da física mecânica e os modelos químicos; a intenção balzaquiana, por exemplo, de catalogar a figura humana tal como os zoólogos procederam com os lobos, tigres e cervos¹¹⁴, pode ser um belo caminho para entendermos as *novas tarefas* que incidem sobre o pensador do século XX. Sob o céu estrelado da ciência positiva, a reflexão do homem ocidental é condicionada por ele, e o aprisiona entre as mais altas muralhas de um labirinto, fechando este mesmo homem no conhecimento das coisas *tal como elas são*, o realismo. Porém, à distância de alguns palmos, porque logo sentimos o limite do outro muro às nossas costas, podemos escutar algum barulho que quer comunicar, grita-nos outro homem ou mulher não muito longe, mas com uma barreira intransponível. Não houvesse o rumor de alguém que tenta falar, não diferenciaríamos a surdez da solidão absoluta. Existe – para além das coisas que conheço por sua materialidade – um outro tipo de percepção que não se reduz à designação, à vinculação

¹¹² Id., *Ibid.*, p. 85.

¹¹³ Tratar sobre a forma literária do romance é escolher um momento paradigmático, mas também é decidir sobre um recorte específico sobre a verdade que envolve a criação literária como um todo: a pretensão realista do romance burguês (Zola, Balzac, Defoe etc) junto à experimentação da fantasia solitária e dos descaminhos da subjetividade (Cervantes, Dostoiévski) são realocados como problemas ainda pertinentes para a discussão da autenticidade da arte e seus contatos com questões da epistemologia. Para nós, esse nó é muito importante porque coloca a linguagem (instrumento inequívoco de todos os saberes) como objeto e ferramenta, como condição e condicionado da fazer literário e, como é evidente, do fazer filosófico.

¹¹⁴ Como vemos no seu prefácio à Comédia Humana: “Pénétré de ce système bien avant les débats auxquels il a donné lieu, je vis que, sous ce rapport, la Société ressemblait à la Nature. La Société ne fait-elle pas de l’homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d’hommes différents qu’il y a de variétés en zoologie ? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d’état, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l’âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques.” (BALZAC, H. *Œuvres complètes de H. de Balzac*, A. Houssiaux, 1855, 1, pp. 18-19)

do significado e o significante. Esta comunicação surge como um problema: o sentido daquilo que percebo (o Outro) é distante de qualquer outro objeto de que antes eu tenha tido alguma impressão, este Outro, agora, compreende meus gestos, meus sons, minhas angústias e alegrias, junto dele tenho uma experiência de outra ordem.

Como, segundo nos garante Sartre, podemos nos assegurar que o nada que somos e essa nossa intencionalidade que explode em direção ao mundo consegue comunicar nossa experiência a outrem? Ou ainda, qual a causa da expressão se esta leva em conta, antes de posta como expressividade, o reconhecimento por outro daquilo que é expresso? Tal provocação feita pelo professor Bornheim sobre o pensamento de Sartre ainda ressoa nesta *situação* do texto, mas se trouxermos outro trecho, provável que a questão epistemológica já se torne, inexorável e conseqüentemente, uma questão de existência. Se a alteridade é condição mínima para que de modo autêntico escrevamos “nós”, o Eu – mesmo que pressuposto – deve ser considerado em sua mais eloquente posição. Para tanto, produzir sobre essas questões a partir de um diálogo entre texto, leitor e autor pode ser suficiente para dar sua importância, ainda mais se conseguíssemos fazê-lo pela caneta de quem não espera de antemão nossos resultados: o texto de Lebrun servirá como um exemplar de como Sábato enfrenta, sob a luz do existencialismo de Sartre, as suas determinações metafísicas do Ser e Nada. O exercício que se quer expor aqui é o da leitura crítica: Lebrun, Sartre e nós mesmos podemos experimentar – todos em uma só atividade – a tal metafísica que o professor Paulo Arantes já nos evocara e, depois de acompanhados nossos passos, os rastros dessa leitura darão um melhor contorno ao que queremos apontar.

Um homem confessa que sua vida foi forjada à força de imposturas. Sua vocação, sua indiferença para consigo, o sacrifício alegre que faz de sua vida pessoal, os livros que escreverá, ele, o anônimo – tudo nasceu dessa “operação fraudulenta”. “Desde os nome anos de idade [citação de Sartre, por Lebrun], uma operação privou-me dos meios de sentir um certo patético que dizem próprio de nossa condição. (...) Escolhi como porvir um passado de grande morto e tentei viver ao revés. Entre nove e dez anos, tornei-me completamente póstumo.”

O mandato que ele se havia outrora confiado tornou-se seu caráter: ele o reconhece. O retrato final que traça de si próprio é um balanço dos desvios de seu nono ano: [cita Lebrun mais uma vez Les Mots de Sartre] “Todos os traços da criança remanescem no quinquagenário.” E, embora não creia mais que os escritores estejam destinados a salvar o mundo ele escreve sempre. “Que outra coisa fazer?” Daí a confissão final: “Esse velho edifício ruinoso, minha impostura, é também meu caráter: a gente se desfaz de uma neurose, mas não se cura de si próprio”.

Mas enfim, dir-se-á, esse sentido irrisório que o autor confere a seu passado, e em seguida a sua personalidade inteira, é ainda ele que o dá. Ao condenar-se

*totalmente, Sartre se salva. (...) O autor, no momento em que escreve e se condena, não pode ser a personagem artilosa que pretenderia tirar partido de sua confissão: ele não é mais que seu ato, não está em lugar algum, não é nada. Uma subjetividade pode trapeçar; o Nada, não.*¹¹⁵

O extenso trecho que trazemos aqui recoloca o problema da alteridade a partir da temporalidade e sua historicidade: Sartre reflete sobre sua infância a fim de que faça desdobrar de lá os sinais e sintomas que a consciência deixa sobre sua liberdade inequívoca. A proximidade do filósofo francês com o objeto deixa-nos com sentimentos duplos: a autobiografia é ao mesmo tempo o atestado de parcialidade e de estreito conhecimento de seus mais sutis matizes. Mas a verdade a que se quer jogar luz não é a de método e verificação das coisas descritas, mas entender como podemos, de nossa situação (leitores de leitores de Sartre), buscar as tensões que autenticam nossas considerações sobre a linguagem e a finitude, tema que nos é caro posto que nosso autor argentino encontra aí, assim como Sartre e Camus (é isso que queremos descrever), o signo de uma *tarefa*¹¹⁶ necessariamente problemática.

A relação do Eu com o Mundo pode ter vários arranjos, mas a distância persistente que existe entre Ser e Não-Ser, Eu e Outro, Consciência e Mundo, Sujeito e Objeto pode nos colocar um problema epistemológico e existencial que será enfrentado no século XX¹¹⁷.

Vamos nomear essa distância persistente de “intersubjetividade”, um espaço de condicionamento mútuo: o Eu e o Outro precisam estar presentes e atuantes a fim de que esse nó que os une não se torne um resultado da ação independente criadora de um dos lados. E como será que é possível, então, diferenciarmo-nos de nós mesmos? Se o Outro que enxergo

¹¹⁵ LEBRUN, G. *As palavras ou os preconceitos da infância*. In: A filosofia e sua história. São Paulo: CosacNaif, 2006, p. 46

¹¹⁶ “O segredo é um falso segredo: Sartre o proclama em alto e bom som ao definir a essência da literatura viva como engajamento. Toda a controvérsia, verdadeiro escândalo, resulta dessa definição. É esse engajamento apaixonado com os assuntos do mundo conhecido, o “Finito” (ao contrário da perseguição ilusória da “imortalidade” literária), que atua como poderoso catalisador no presente, e como uma medida do feito que vincula o presente ao futuro. Não o futuro remoto, sobre o qual o indivíduo vivo não tem qualquer espécie de controle, mas o futuro “à mão”, aquele que está a nosso alcance e que, por isso, modela e estrutura nossa vida presente. Fora de tal engajamento com a própria, ainda que sofrida, temporalidade, o que existe é apenas o mundo da evasão e da ilusão” Cf. MÉSZÁROS, I. *Obra de Sartre: busca da liberdade e desafio da história*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 14.

¹¹⁷ Deste modo, pensar Sábato como, material e espiritualmente, implicado nesta situação nos fornece simultaneamente um motivo para este texto e seu ponto de partida. O existencialismo apresenta, para os intelectuais latinos, outra dimensão da *intransigência* contra o capitalismo que não o marxismo soviético e suas congêneres, nem mesmo o atavismo neocolonial que instaura ditaduras na Pindorama latino-americana; Sábato, imerso na juventude comunista viaja para Moscou para uma formação, vira desertor e crítico do socialismo de Stalin. O contexto que implode o militantismo em *engajamento*, no entanto, não engloba o texto lido por Sábato, a distância persistente de que falamos reorganiza a vida e a obra de Sartre e essa experiência vista por Sábato e colocada, agora, em sua própria situação permite que façamos as devidas considerações sobre o céu aparentemente ilimitado da linguagem e a textura áspera do muro que separa e cerca todos os homens.

diante de mim for aquele Eu-passado ou Eu-futuro, inconsciente de que agora estabeleço com ele um campo conjunto como é o caso de Sartre em *As Palavras*? Inevitavelmente, um dos pólos desse campo está, pelo menos até aqui, em desvantagem. Mas se assim é, se é possível agir independente e criativamente, por que esta experiência tão simples da memória pessoal me eleva a um estado universal? Torno-me “um homem inteiro, feito de todos os homens, e que vale por todos os homens e não vale mais do que nenhum deles”¹¹⁸. A autobiografia se irrompe em direção da autoficção que coloca meu Eu passado, futuro e presente para uma atualidade que é fora do tempo, ou melhor, num tempo supra-histórico. A linguagem recebe em *As Palavras* de Sartre uma *tarefa* que não parece coincidir com figura alguma, o pretérito e o presente do indicativo já não são o mero plano de uma autorreflexão do autor da qual resultará um futuro, mas a expressão de uma experiência que não é mais finita porque encontra um limite temporal que não pode ser descrito sem a própria experiência da leitura. Ajuda-nos nessa interpretação, embora sua finalidade seja outra, a leitura de Lebrun: Sartre se comporta em seu livro *As palavras* como uma redução ao absurdo de seus próprios conceitos, isto é, ao projetar o negativo implícito de sua concepção de mundo no seu passado, dirá o professor, o existencialista francês re-instaura a metafísica do Nada, que somos.

*Desde a mais tenra idade, ela [consciência] nunca conseguiu obnubilar-se, apesar de todos os seus esforços. Sua loucura nunca pôde desabrochar, pois se negava à medida que era vivida. Sua seriedade nunca pôde ser total, pois nunca deixava de ser um subterfúgio irônico. E o livro é apenas a explicitação dessa negação em ato. O homem Sartre perde tudo nele, ou quereria perder tudo, a nossos olhos; sem que ele o quisesse, sua filosofia ganhou. Quanto mais o autor se fustiga mais lhe presta homenagem. Quanto mais se acusa, mais exalta - não o acusador: isso seria farisaísmo - mas o Nada que é e sempre foi. Está bem além do pudor e, todavia, escapa às armadilhas, da falsa humildade ou do cinismo interessado. De suas confissões, não espera nada: por que faria dele uma apologia indireta? Apologia em favor de quem? O para-si não é nada, ele já mostrou isso; apenas um desabrochamento sem origem, se quisermos empregar uma imagem. Nunca pois um homem se ofereceu tão alegremente em holocausto a sua doutrina. Tal é, entre tantos outros, um dos benefícios da categoria do negativo, quando se sabe utilizá-la com habilidade.*¹¹⁹

O que subjaz à leitura do professor é o que mais nos interessa: a linguagem de *As Palavras* é uma linguagem exposta *aos nossos olhos*, ela desvela o outro e também verdadeiro pólo que é condição para instaurar a *distância persistente* da intersubjetividade. Quando em *Metafísica e Existencialismo*, o professor Gerd Bornheim empareda o filósofo sobre o

¹¹⁸ Apud LEBRUN, *Op. cit.*, p. 37. SARTRE, J-P. *Les Mots*. Paris: Gallimard, 1964, p. 213. [ed. bras.: *As Palavras*. São Paulo: Difel, 1964, p.158].

¹¹⁹ LEBRUN, G. *Op. cit.*, p. 51.

paradoxo que existe na liberdade individualista e sua concepção sobre a linguagem¹²⁰ faz com que o sistema hermeticamente fechado de Sartre se transforme num dualismo enfraquecido; mas o seu *ensaio* sobre sua vida traz uma *negação absurda que não consegue se completar*: existe uma dimensão da existência e, portanto da liberdade, que é reconhecida pela atividade da imaginação (chamemo-la de ficção) da figura infantil do menino Sartre e esta atividade é construída pelo quinquagenário Sartre em seu texto. Isto é, quando Sartre escreve sobre sua infância e nos faz reconhecer sua liberdade (ainda que negativamente, como uma teimosia da liberdade fundamental a que estamos condenados), ele age sobre o tempo passado, rerepresentando-o de maneira diversa, criativa e expressiva.

Nas festas egocêntricas que o menino Sartre dava a si mesmo, ele se libertava ao menos de seu Ego empírico; fazendo-se imaginário e pelo próprio fato de tornar-se imaginário, não perdia de vista essa mesma liberdade que agora lhe permite voltar-se contra si próprio. Continuava a ser mestre desse jogo a que se entregava. Sartre não mudou desde que, em L'iminaire, sustentava que o sonho noturno é um jogo e que há, afinal de contas, jogos aos quais "a gente se entrega totalmente". O que significa que, por mais que a gente se irrealize, não seria possível irrealizar-se inteiramente - que a consciência mistificada não deixa de ser uma variedade da consciência fundamental, aquela que é tudo porque não é nada, que é onipresente porque não está em lugar nenhum. É dessa forma que, aos oito anos, Sartre vivia sua vocação do grande escritor futuro que sonhava ser. Por mais que ache uma farsa essa ambição, ele não pode impedi-la de confundir-se com a própria linguagem de que se serve para criticá-la. "Lêem-me, salto aos olhos, falam-me, estou em todas as bocas, língua universal e singular (...) para quem me sabe amar, sou sua inquietude mais íntima, mas, se ele quer me tocar, apago-me e desapareço: não existo mais em parte alguma, eu sou, enfim!, sou em toda parte."

O professor Lebrun é onipresente e, por isso, afasta-se de Sartre e da própria leitura a que o escritor o submete: ao não levar em conta o Sartre escritor de ficção, a doutrina metafísica que Lebrun salva ao reconhecer o sacrifício de Sartre, não aponta para o problema da intersubjetividade que é o seu verdadeiro redentor. É a própria experiência dupla de que nos fala Sartre em *Qu'est ce que la Littérature?* que traz solidez, ainda que inexoravelmente condicionada, à liberdade individual. É uma solidez histórica, material, mas também metafísica e lógica.

Ainsi le lecteur auquel je m'adresse n'est ni Micromégas ni l'Ingénu, ni non plus Dieu le père. Il n'a pas l'ignorance du bon sauvage, à qui l'on doit tout expliquer à partir des principes, ce n'est pas un esprit ni une table rase. Il n'a pas non plus l'omni-science d'un ange ou du Père Éternel, je lui dévoile certains aspects de l'univers, je profite de ce qu'il sait pour tenter de lui

¹²⁰ "Ora, sabe-se que o existencialismo sartriano compreende a liberdade de um modo estritamente individualista. E então, se tudo decorre da "liberdade pessoal do para-si que fala", já não se entende mais nada. Sartre afirma: "nós fundamos". O que é, contudo, esse "nós"?" BORNHEIM, G. *Op. cit.*, p. 273.

*apprendre ce qu'il ne sait pas. Suspens entre l'ignorance totale et la toute-connaissance, il possède un bagage défini qui varie d'un moment à l'autre et qui suffit à révéler son historicité. Ce n'est point, en effet, une conscience instantanée, une pure affirmation intemporelle de liberté et il ne survole pas non plus l'histoire: il y est engagé. Les auteurs aussi sont historiques; (...) Écriture et lecture sont les deux faces d'un même fait d'histoire et la liberté à laquelle l'écrivain nous convie, ce n'est pas une pure conscience abstraite d'être libre. Elle n'est pas, à proprement parler, elle se conquiert dans une situation historique; chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière.*¹²¹

A situação em que estão leitor e escritor, na escrita engajada de *As palavras*, é a de uma descrição já de antemão crítica: Sartre enxergaria, nos diz Lebrun, na “liberdade desorientada” o gesto da liberdade que nos é a condenação inevitável. Mas a nuance em que se quer apostar aqui neste texto se dá da seguinte maneira: quando o Sartre quinquagenário avalia e mensura suas imposturas e máscaras quando criança, para isso, opera imaginariamente, coloca diante de si a figura do menino e consegue, somente assim, medi-lo segundo seus critérios de velho filósofo; mas ao pressupô-lo como *tão somente* filósofo nos impede de assumi-lo como escritor; isto posto, acabamos por neutralizar *o cruzamento do livro e seu contato histórico consequente*¹²², pois o tempo na leitura que acompanhamos não é mais o do leitor e do escritor, *pressupondo duas liberdades que se procuram e se afetam*, a particularidade desse tipo de leitura está na imaginação que cria junto com a exposição que é necessariamente lida; é o reconhecimento de quem lê que valida e faz agir a liberdade de quem escreve, porque é neste reconhecimento que o escritor erige a figura de seu leitor – tal como nos prescreve Sartre¹²³. Mas aí está o ponto: embora não reconhecido e demonstrado

¹²¹ SARTRE, J.-P. *Situation II – Littérature et Engagement*. Paris: Gallimard, 1948, pp. 118-119.

¹²² “Les auteurs aussi sont historiques; et c'est précisément pour cela que certains d'entre eux souhaitent échapper à l'histoire par un saut dans l'éternité. Entre ces hommes qui sont plongés dans une même histoire et qui contribuent pareillement à la faire, un contact historique s'établit par le truchement du livre.” e “Et puisque les libertés de l'auteur et du lecteur se cherchent et s'affectent à travers un monde, on peut dire aussi bien que c'est le choix fait par l'auteur d'un certain aspect du monde qui décide du lecteur et réciproquement que c'est en choisissant son lecteur que l'écrivain décide de son sujet. Ainsi tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés.” Cf. Id, *ibid*, p. 118-119.

¹²³ Cito mais uma vez, mas dando a ênfase precisa: “Et puisque les libertés de l'auteur et du lecteur se cherchent et s'affectent à travers un monde, on peut dire aussi bien que c'est le choix fait par l'auteur d'un certain aspect du monde qui décide du lecteur et réciproquement que c'est en choisissant son lecteur que l'écrivain décide de son sujet. Ainsi **tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés.**” Queremos trazer à tona algo que, assim esperamos, está mais claro depois de nosso caminho argumentativo. Ao tratar de uma autobiografia crítica, Sartre desata um nó que pensara deixar muito bem feito: a *imagem do leitor* que a obra do espírito contém não é produto puro de sua deliberação, ou melhor, de sua intencionalidade nem também da liberdade do leitor, pressuposta pelo escritor, o que acontece é que o material da escrita, da produção propriamente passa a ser leitor-escritor co-implicados, o texto ele-mesmo emula os dois pólos da literatura ultrapassando ambos – é isto que expressa o vulto que define como o “nós” da linguagem o

pelo autor com clareza e distinção, é o fundamento do texto, o vínculo leitor-escritor, que é a condição de existência da liberdade do escritor. Pois a figura de Sartre imaginária só pode ser validada pela liberdade de quem ao escrever (*As Palavras*) lê os indícios materiais e históricos (suas situações) do jovenzinho. A situação da leitura de Lebrun é fundamental para reconhecermos esse vínculo como condição, ela é fundada em ato pelo “nós” que se desenha: Lebrun-Sartre(velho)-Sartre(jovem).

Se voltarmos – agora munidos deste olhar – para a leitura dos professores, seja o enfraquecimento do sistema sartriano pela percepção explosiva da linguagem que invariavelmente nos coloca diante de um ouvinte/leitor/espectador (Bornheim), seja o caráter negativo que em sua autobiografia Sartre traz à liberdade (antes pura – n’O ser e o Nada, por exemplo) uma dinâmica material-histórica¹²⁴, que mesmo assim desdobra (negativamente) o seu caráter ontológico sem que seja preciso enunciar sua definição, sem pôr diante do sujeito a intencionalidade que ele é, o interessante é perceber como todos aqueles pares conceituais estão dispostos de maneira a criar *um campo necessariamente coabitado*: Leitor-Escritor, Eu-Outro, Consciência-Mundo, Ser e Não-ser.

A leitura de Lebrun e a escrita de Sartre são, em conjunto, uma expressão muito afortunada daquelas *duas faces de um mesmo fato da história*, mas agora esse fato histórico/social guarda algo que não pode ser descrito materialmente em nenhum dos tempos, seja do Sartre de 1963 ou Lebrun de 1993. Vejamos aquela distância persistente¹²⁵.

*Deixemos de lado a juventude de Sartre como homem privado ou como homem célebre: é ele mesmo que nos convida a fazê-lo – e examinemos mais de perto as etapas dessa Erziehung que é, mais que o memorial de um filósofo, a contraprova de uma filosofia*¹²⁶.

A apropriação do leitor é dupla: crítica (ativa) e consciente/acompanhante da atividade do autor (passiva): nesta, sabe que a autobiografia de Sartre é seu engajamento, sua atividade livre, mas naquela, ao mesmo tempo, inscreve o texto de Sartre como algo que o ultrapassa,

filósofo Sartre.

¹²⁴ Lebrun nunca se esquece de que *As palavras* tratam de uma imagem de menino que Sartre tem de si. As imposturas, as máscaras e os juízos sobre situações cotidianas da família são agora enxergadas pelo prisma do ansioso, esse tribunal que constrói e coloca a si próprio no banco dos réus e do juiz deixam para Lebrun o signo do tempo que transcorreu, da sua historicidade.

¹²⁵ “Através do relato, procuremos apenas ver esboçarem-se as primeiras figuras de uma ‘escolha livre’. De um ‘escolha livre’ entre outras – tais como as de Baudelaire ou de Jean Genet que Sartre já tomou como exemplos nas biografias existenciais que deles traçou. No passado de Sartre, contado por ele, não há mais acaso que na vida desses poetas ou de qualquer homem. Nem mais necessidade mecânica, naturalmente. *Há apenas, desde o começo, um projeto fundamental – se não totalmente conhecido, ao menos totalmente consciente – que unificava os sonhos e as loucuras de uma criança.*” Cf. LEBRUN, *Op. cit.*, p. 42.

¹²⁶ Id, *Ibid.*, p. 42.

como uma medida própria que só pôde ser descoberta no caminho expressivo do livro. O que Lebrun nos mostra, depois de mergulhar no texto de Sartre, é o *ensaiar* e o fazer emergir, por sobre ele, um sentido que aparece como latência depois de descrito. A linguagem – os textos aqui cotejados, de Lebrun, de Sartre, até mesmo este que escrevemos – ainda não responde, porém, sobre sua origem como quer o professor Bornheim: *o que é esse “nós” que teima em garantir a origem da linguagem ao passo que a liberdade nos abre uma ontologia necessariamente individualista?* Uma certa comunidade se verifica - seja pela desconfiança de nossos professores, seja pelo próprio papel que o leitor assume no expediente da escrita, o filósofo não pode se entregar às aporias que intuímos como a “segurança” cartesiana da ideia perfeita de Deus: é preciso que o agora filósofo-escritor Sartre deixe, ao mesmo tempo, doutrina e vida se digladiarem no Mundo, opaco e inapreensível. As palavras e as coisas guardam entre si um corte profundo, mesmo que o salto da linguagem consiga superá-los: se dizemos, no exemplo que nos dá Sartre em *Qu’est ce que la Littérature?*, sobre a acidez e o verde da maçã têm opacidades irredutíveis, *il y a le vert, il y a le rouge, c’est tout; ce sont des choses, elles existent par elles-mêmes*¹²⁷. Até este ponto, não há como – fenomenologicamente – refutar esta diferença, se eu vejo, portanto, o verde claro da maçã como sua marca da acidez, é porque eu deixei de ver o verde em si, para transpassá-lo pelo significado, o sentido que ele *assume* a meu pedido. Mas não é a linha que separa coisa e definição, mas a *expressão rebelde* que irrompe dessas definições e suas coisas quando postas na linguagem; no sentido do texto que Sartre, Sábato ou qualquer escritor e escritora constroem, existe uma revelação que depende da palavra, mas a ultrapassa.

*Uno dice ‘silla’ o ‘ventana’ o ‘reloj’, palabras que designan meros objetos de ese rígido e indiferente mundo que nos rodea, y sin embargo de pronto transmitimos con esas palabras algo misterioso e indefinible, algo que es como una clave, como un patético mensaje de una profunda región de nuestro ser. Decimos “silla” pero no queremos decir “silla”, y nos entienden.*¹²⁸

Por que nos entendem? Sartre pôde nos dar pistas, prefaciando o livro *Portrait d’un inconnu* de Nathalie Sarraute (também lida e posta como objeto do ensaio de Sábato¹²⁹).

Le dehors, c’est un terrain neutre, c’est ce dedans de nous-mêmes que nous voulons être pour les autres et que les autres nous encouragent à être pour nous-mêmes. C’est le régime du lieu commun. Car ce beau mot a plusieurs sens: il désigne sans doute les pensées les plus rebattues mais c’est que ces pensées sont devenues le lieu de rencontre de la communauté. Chacun s’y retrouve, y retrouve les autres. Le lieu commun est à tout le monde et il

¹²⁷ SARTRE, J-P. *Op. cit.*, 1948, p. 60.

¹²⁸ SÁBATO, E. *Op. cit.*, 1964, p. 145.

¹²⁹ Idem, *El extraño caso de Nathalie Sarraute*. In: *Op.cit.*,p. 106.

*m'appartient; il appartient en moi à tout le monde, il est la présence de tout le monde en moi. C'est par essence, la généralité; pour me l'approprier, il faut un acte: un acte par quoi je dépouille ma particularité pour adhérer au général, pour devenir la généralité. Non point semblable à tout le monde mais, précisément, l'incarnation de tout le monde. Par cette adhésion éminemment sociale, je m'identifie à tous les autres dans l'indistinction de l'universel.*¹³⁰

Ainda em nossa tese, transformamos o escritor em leitor: Sartre lê Sarraute e enxerga em seus livros um “va-et-vient incessant du particulier au général”, isto é: da situação objetiva das palavras e seus significados na circunstância da narrativa¹³¹, Sarraute consegue expor o *lugar onde encontramos a nós mesmos e os outros*. Sartre, no entanto, apaga de sobre si a atividade de leitor, o que acaba por afastar os dispositivos da leitura que são fundamentais para o desdobramento das novelas de Nathalie Sarraute: se as personagens de sua narrativa são a expressão de um movimento de ida e vinda do particular para o geral, é preciso que o outro pólo daquela *distância persistente* esteja implicado, ativa e passivamente, aderindo sentido a esse movimento no mesmo gesto em que o apreende. Sartre não se vê como leitor, todavia como mero designador de um processo literário específico particular e que por isso consegue definir uma metafísica a partir da leitura; esta é uma apreensão, assim pelo menos nos aparece, neutra; ou melhor, uma onda de mesma frequência que vibra em Sartre e naquilo que lê.

Afinal, quais dispositivos são esses que garantem não a escrita em si, mas aquilo que chamou Lebrun de “explicitação em ato”. Numa hipótese, poderíamos criar uma identidade entre explicitação e ato, afinal, explicitar¹³² já coloca sobre a página inerte a atividade intelectual de expor as implicações de algo, aplaina como um aventureiro abre seu mapa para enfrentar o *ainda não tão* conhecido. Fazê-lo deste modo é vedar, de uma vez e

¹³⁰ SARTRE, J-P. *Situations IV*, 1964, p. 11.

¹³¹ Podemos lembrar o exemplo que o próprio Sartre elege na leitura das novelas: a mulher.

“On me laisse, en somme, le loisir d'être subjectif dans les limites de l'objectivité. Et plus je serai subjectif entre ces frontières étroites, plus on m'en saura gré: car je démontrerai par là que le subjectif n'est rien et qu'il n'en faut pas avoir peur.

Dans son premier ouvrage, Tropismes, Nathalie Sarraute montrait déjà comment les femmes passent leur vie à communier dans le lieu commun: ‘Elles parlaient. Il y a entre eux des « scènes lamentables, des disputes à propos de cc rien. Je dois dire que c'est lui que je plains dans c(tout cela quand même. Combien? Mais au moins deux millions. Et rien que l'héritage de la tante Joséphine ... Non ... Comment voulez-vous? Il ne l'épousera pas. C'est une femme d'intérieur qu'il lui faut, il ne s'en rend pas Il compte lui-même. Mais non, je vous le dis. C'est une femme d'intérieur qu'il lui faut ... D'intérieur ... D'intérieur ... On le leur avait toujours dit. Cela, elles l'avaient bien toujours entendu dire, elles le savaient: les sentiments, l'amour, la vie, c'était là leur domaine. Il leur appartenait.’” SARTRE, J-P, *Op.cit.*, 1964, p. 12.

¹³² Cf. verbete “*explico*” em LEWIS, Charlton. & SHORT, Charles. *A new Latin Dictionary*. New York: Harper&Brothers Publishers, 1891. Última consulta online 10 de agosto de 2017, pela Archive.org.

precariamente, o vão que aparentemente separa descrição de seu processo de construção. O que, realmente, fazem leitura e escrita não supera o olhar de quem age nem de quem atribui o sentido ao que está sendo narrado; eles ultrapassam coisa e representação porque as submetem à existência. Quando, n' *As Palavras* de Sartre, Lebrun enxerga sua negação e suspeição, ele não está confundindo sua leitura com a deliberação do filósofo existencialista; o que ocorre é uma espécie de sentido descoberto, posto em cena pelo leitor a partir da matéria textual; sentido este que é dependente da mediação da leitura porque é ela quem tem como suporte o texto apresentado, diferente do autor que se ausenta e perde de vista o *engajamento* que antes o motivara e, agora, concebe uma espécie de sombra do que foi seu poder anterior sobre o texto. É imprescindível, portanto, a partir de Sartre projetar uma imagem própria que o condene:

*c'est-à-dire qu'elle n'est plus du tout lisible, c'est comme un effort immense et vain, toujours arrêté à mi-chemin du ciel et de la terre, pour exprimer ce que leur nature leur défend d'exprimer*¹³³.

Mas isso, Sartre diz sobre a pintura, do céu-angústia de Tintoretto. A literatura, assim como toda a prosa, precisa contar com uma transparência que motive o leitor, que o coloque numa ação de tanto ou mais engajamento da que o autor trouxe à tona no texto, mas o que se quer descrever aqui é uma dobra que é intrínseca ao que foi escrito, uma opacidade que supera o caráter *essencialmente utilitário*¹³⁴ da prosa e deixa para o leitor, mesmo o caminho sendo devassado pelo autor, um terreno abandonado em que ele pode circular com novidade.

Il va de soi que, dans toute poésie, une certaine forme de prose, c'est-à-dire de réussite, est présente; et réciproquement la prose la plus sèche renferme toujours un peu de poésie, c'est-à-dire une certaine forme d'échec: aucun prosateur, même le plus lucide, n'entend tout à fait ce qu'il veut dire; il dit trop ou pas assez, chaque phrase est un pari, un risque assumé; plus on tâtonne, plus le mot se singularise; nul, comme Valéry l'a montré, ne peut comprendre un mot jusqu'au fond. Ainsi chaque mot est employé simultanément pour son sens clair et social et pour certaines résonances obscures, je dirai presque: pour sa physionomie. C'est à quoi le lecteur est, lui aussi, sensible. Et déjà nous ne sommes plus sur le plan de la communication concertée mais sur celui de la grâce et du hasard; les silences de la prose sont poétiques parce qu'ils marquent ses limites, et c'est pour plus de clarté que j'ai envisagé les cas extrêmes de la pure prose et de la poésie pure. Il n'en faudrait pas conclure, toutefois, qu'on peut passer de la poésie à la prose par une série continue de formes intermédiaires. Si le prosateur veut trop choyer les mots, l'eidos "prose" se brise et nous tombons dans le galimatias. Si le poète raconte, explique ou enseigne, la poésie devient prosaïque, il a perdu la partie. Il s'agit

¹³³ SARTRE, J-P. *Op.cit.*, 1948, p. 61.

¹³⁴ idem, *Ibidem*, p. 70.

*de structures complexes, impures mais bien délimitées.*¹³⁵

A impureza que Sartre descreve em sua nota de rodapé ainda que *bem delimitada* acaba por enfraquecer o argumento que ele próprio traz: a fisionomia das palavras e toda sua história social e semântica (a materialidade textual que citamos acima) são objetos da sensibilidade do leitor; esta é inevitavelmente problemática posto que a própria comunicação, quando vista fora do modelo do entendimento, já se coloca como um risco, um campo acidentado e impossível de ser planejado completamente. É nesta refração em que Lebrun e Bornheim, bem como Bento Prado Jr. colocam suas fichas: a doutrina da literatura de Sartre apóia-se num terreno que, além de abandonado à sensibilidade do leitor, é movediço porque pressupõe esse abandono. Ao escrever, o autor impõe às palavras seus sentidos, *designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua*¹³⁶, ele se torna suas palavras como seu corpo; assim mesmo, as palavras nas quais se incorporou mostram o sinal da distância que guardam da sua mortalidade de homem. A impureza de que nos falou Sartre é a expressão da difícil tarefa do entendimento em compreender a sobrenatureza da linguagem: o “nós”, fundação da linguagem, e a “consciência individual”, fundamento ontológico da existência, não conseguem encontrar – em si próprios – o direito de ocupar o lugar de origem da comunicação. Se é o escritor quem age e faz de seus instrumentos o próprio corpo, ao leitor cabe ser o pólo em que todos os sentidos produzidos se agarrarão formando a figura que tomamos como literatura em devir. A literatura tal como a *conhecemos* não pode reduzir a experiência da leitura que a põe como objeto de conhecimento. Não estamos aqui dizendo que a leitura é o momento que completa a obra artística, e sim que é necessário conceber essa obra como *materialmente comunicativa*¹³⁷ – suas palavras, orações, frases e parágrafos. A linguagem é responsável por ser simultaneamente signo de uma finitude e de uma eternidade, ou ainda melhor, uma transtemporalidade. Deste modo, a língua morta à que faz referência Sartre em suas situações sobre literatura e engajamento mostra-se rediviva por uma materialidade que lhe é própria: a linguagem que significa e de onde parte seu sentido¹³⁸. É

¹³⁵ Id, *ibid*, p. 87, nota 5.

¹³⁶ Id, *ibid*, p. 70.

¹³⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*. In: Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: Editora 34, 2013, pp. 49-73. Isso ficará mais claro quando expusermos o capítulo sobre as suas influências literárias.

¹³⁸ Distante da pretensão sartriana, mas herdeiro inequívoco de sua filosofia, Merleau-Ponty reinsere o sentido dos signos na sua vivência da leitura: “(...) a metafísica na qual pensamos não é um corpo de ideias separadas para o qual se buscariam justificações indutivas na empiria - e há na carne da contingência uma estrutura do acontecimento, uma virtude própria do plano esboçado que não impedem a pluralidade das interpretações, que são mesmo sua razão profunda, que fazem desse plano um tema durável da vida histórica e têm direito a um estatuto filosófico. Em certo sentido, tudo o que se pôde dizer e que se dirá da Revolução Francesa sempre

imprescindível, a esta altura, discordar de Sartre com a ajuda deste mesmo Sartre: o seu juízo sobre o fim da literatura *no (seu) momento presente*¹³⁹ deverá conviver com as aberturas das quais a sua própria filosofia é responsável. Olhar para as interações de técnica e de conteúdo de livros como *O Estrangeiro* e *Som e Fúria* nos dão o consentimento um tanto resistente da filosofia sartriana de entendê-los, romances, com menos transparência e submissão que lhes foram outorgados. Como quer Sartre, falar de uma relação entre autor e leitor é falar de contato entre liberdades, ou ainda o apelo a uma liberdade que, por seu estímulo, age.

*Não basta, no entanto, refletir a situação histórica; o romance deve ser o espelho crítico da época, isto é, a narrativa de ficção deve revelar ao leitor algo dele mesmo e da sociedade, a princípio diluídos na alienação ou na imediatidade de uma experiência que não se constitui a partir da liberdade, ou seja, não é autêntica. Daí a definição sartriana da escrita como apelo à liberdade do leitor. Essa relação não significa apenas que o escritor escreve para o leitor; ela envolve uma participação ativa do leitor, como se ele completasse a obra.*¹⁴⁰

O apelo da literatura ainda transcende o objeto literário; reduzindo-o à utilidade de suas significações e seus sentidos, a literatura para Sartre acaba por aquietar as tensões materiais já vistas e que expõe em suas notas de rodapé: *Ainsi chaque mot est employé simultanément pour son sens clair et social et pour certaines résonances obscures, je dirai presque: pour sa physionomie.*

A criatividade, própria da leitura crítica e que trouxemos aqui nos exemplos de Lebrun, Bornheim, Bento Prado e tão bem desempenhada pelo próprio Sartre em suas muitas *Situações*, não demonstra apenas a atividade do autor ou do leitor, mas a potência que é imanente à obra que se analisa. Neste ponto, a dinâmica entre os dois pólos que descrevemos aqui se dá na mediação inevitável do objeto que condensa a comunicação do escritor com o texto, do texto com a leitura e desta com o produto literário em si mesmo; uma interação que injeta vida e vórtices contrários de força uns nos outros. O sujeito e o contato que tem com outras consciências são pontos impossíveis de serem ordenados numa história genealógica da linguagem, mas seu princípio problemático, a saber, o fundamento individualíssimo da ontologia, quando exposto pelo próprio Sartre não é maquiado ou ignorado (daí o negativo

esteve, está a partir de agora nela, nessa onda que se projetou sobre o fundo dos fatos parcelares com sua espuma de passado e crista de futuro, e é sempre observando melhor como ela se fez que novas representações dela se fazem e se farão.” (MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: CosacNaif, 2011, pp. 40-41.

¹³⁹ Cf. Preâmbulo de MENDONÇA, Cristina Diniz. *O Mito da Resistência*. Op. cit., 2011.

¹⁴⁰ LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Literatura, Ética e Política em Sartre*. Revista Limiar, vol. 1, nº1 – 2º semestre, 2013, p. 6

d’*As Palavras* indicado por Lebrun ou o caminho aberto que nos apontou Bento Prado), muito pelo contrário: a *terra arrasada da vivência sem sentido préestabelecido* que nos promete o filósofo em todas as suas investigações deixa o restolho muito fértil da intersubjetividade que não consegue sumir, que não pode sumir jamais.

No labirinto, o encontro de Teseu com Sísifo

E se o ativo e destemido Teseu encontrasse meio ao labirinto de escombros e pedras o ativo e condenado Sísifo? Para que as diferenças entre Camus e Sartre nos sirvam e não assumam uma centralidade insustentável, pretendemos, a esta altura, procurar na tensão entre Sartre-Teseu e Camus-Sísifo o desenho de uma diferença importante para Sábato, a saber, a contradição inadiável entre gratuidade da vida individual e a consciência de alguma transcendência desta finitude. Colocarmo-nos também como leitores é imprescindível para que compreendamos as diferenças entre os autores, mas também sua comunhão que só surge numa nova circunstância: Sábato apreende as distâncias já dentro da fenomenologia existencial, não se ajoelha a qualquer regramento e postulado, mas busca já desde o interior desses postulados as fissuras que deixam passar a vida e suas resistências às reduções das definições. Olhar para o embate entre Sartre e Camus, assim como seus desenvolvimentos nos conduzirá nas intuições de Sábato e suas respostas às perguntas que surgem nesse encontro.

“(…) *Vous auriez vu que la liberté ne peut être freinée: elle n'a pas de roues.*”, Sartre escreve como resposta a Camus, “*Notre projet, c'est nous-même: sous son éclairage notre rapport au monde se précise; les buts et les outils paraissent qui nous réfléchissent en même temps l'hostilité des choses et notre propre fin*”¹⁴¹. Camus e Sartre, apesar de suas muitas afinidades, mostram-se separados por uma fina, mas muito resistente película transparente que os veda de comunicarem-se com vínculos profundos, porém se reconhecem na fisionomia um do outro. O *homem revoltado* de Camus encontra o *homem condenado à liberdade* de Sartre, estranham-se, notam suas semelhanças, mas se entendem como nativos de terras diferentes. O homem que se revolta guarda consigo um fundamento que não coincide consigo temporalmente, existe aquém e além da sua consciência um gesto que desenha a linha até onde as coisas podem acontecer sem que ele se revolte; “*se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o primeiro movimento*”¹⁴². Não é possível que haja algo do qual não abrimos mão? Esse movimento primeiro deve ser explicado: ou existe um Deus, como em Descartes, que está presente como motor onipresente ou existe uma essência

¹⁴¹ SARTRE, J-P. *Op.cit.*, 1968, pp. 109-110.

¹⁴² CAMUS, A. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 25.

que, ao preceder o homem-movente, o colocaria em um espaço muito escuro – em que não é possível enxergar seus limites, e é contra isto que rebela e que se expressa a revolta¹⁴³. O que muda, agora, é que não temos mais a imagem definida do que está precisamente nesta obscuridade essencial, mas a sua expressão que intuímos nos persuade. A revolta é a comunicação de algo, é *a nostalgia de inocência e apelo ao ser*.¹⁴⁴ Como Sartre poderia concordar com essa natureza pré-determinada, de que modo a sua consciência passaria incólume por uma sensação de *nostalgia do Ser? Mas os filósofos raramente são lidos apenas com a inteligência, mas, muitas vezes, com o coração e suas paixões, que nada reconciliam*¹⁴⁵.

*"Cada vez mais acredito", escreve Van Gogh, "que Deus não pode ser julgado neste mundo. É um estudo mal-acabado dele." Todo artista tenta refazer esse estudo, dando-lhe o estilo que lhe falta. A maior e mais ambiciosa de todas as artes, a escultura, empenha-se em fixar nas três dimensões a figura fugaz do homem, em restaurar a unidade do grande estilo à desordem dos gestos. A escultura não rejeita a semelhança, da qual, aliás, ela tem necessidade. Mas não a busca inicialmente. O que procura, em suas épocas de grandeza, é o gesto, o semblante ou o olhar vazio que irão resumir todos os gestos e todos os olhares do mundo. Seu propósito não é imitar, mas estilizar e capturar em uma expressão significativa o êxtase passageiro dos corpos ou o redemoinho infinito das atitudes. Somente então ela erige, no frontão das cidades tumultuadas, o modelo, o tipo, a perfeição imóvel que irá mitigar, por um momento, a interminável febre dos homens.*¹⁴⁶

Podemos, por uma escolha estratégica – e logo, crítica – desdobrar as consequências que parecem descrever aquela *película fina, mas resistente* que separa Sartre e Camus: a partir de suas doutrinas da arte, mais precisamente do romance. É daí que será possível encontrar o fio que Sartre descobre meio aos escombros do labirinto da História: o filósofo busca na liberdade inexorável do sujeito sua possibilidade de deliberar, isto é, de fazer valer essa liberdade no romance que produz sócio-historicamente. Essa deliberação se verifica no engajamento de seu autor e na transparência que seu livro assume quando em contato com o leitor; já este é provocado a também sentir-se condenado à mesma liberdade que o

¹⁴³ O artista indo-britânico Anish Kapoor nos seus muitos *monochromes* pode nos dar a ideia de um espaço que apreendemos aquém ou além do entendimento; um espaço que mesmo raso parece de uma profundidade enorme, mesmo circunscrito pelo limite da esfera seccionada deixa desdobrar uma esfera completa que não está lá, mas mesmo assim a percebemos. Cf. KAPOOR, A. Monochromes (grey). In: Van Gogh Museum, <https://www.vangoghmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/past-exhibitions/when-i-give/anish-kapoor-monochrome-grey> acessado em 05/09/2017.

¹⁴⁴ CAMUS, A. Op. cit., p. 131.

¹⁴⁵ Id, ib, p. 163.

¹⁴⁶ Id, ib, p. 294.

provocador. Mais acima, já quisemos demonstrar como essa comunicação entre liberdades (autor e leitor implicados) é complexificado quando visto a partir de sua materialidade: a linguagem. Mas resta intocado o princípio intencional e vazio da subjetividade na doutrina de Sartre, é esse princípio ainda que move o homem em direção ao Mundo¹⁴⁷; tal atividade não encontra suporte a não ser em sua própria ausência de objetividade, numa falta que é inaugural da consciência por si própria e que a conduzirá dali em diante¹⁴⁸. Em Camus, esse princípio que rege as ações significativas (políticas, sentimentais, estéticas etc.) do homem é um *destino de unidade*, o que significa dizer que não há somente a falta, e sim uma forma mais ou menos ideal de constituição da vida, que se rebela contra a História. Portanto, existe uma dimensão humana que se afasta do desenvolvimento histórico, e coloca a humanidade a uma distância que mesmo *absurda*, se expressa em desmedida com esse desenrolar histórico. O absurdo não é mais condição de impossibilidade do pensamento, mas a condição de vida (vivência, experiência) dos homens e das mulheres. Desde *Mito de Sísifo*¹⁴⁹, o argelino se vê diante de um contraste: a fragilidade, antes de apontar um falseamento, coloca-nos ao pé de uma verdade da qual é a própria responsável e traz à tona essa fragilidade. E essa forma ideal, a que nos conduz a vida, é posta a partir do homem e seu contato com o Mundo.

*Le premier de ses caractères à cet égard est qu'elle ne peut se diviser. Détruire un de ses termes, c'est la détruire tout entière. Il ne peut y avoir d'absurde hors d'un esprit humain. Ainsi l'absurde finit comme toutes choses avec la mort. Mais il ne peut non plus y avoir d'absurde hors de ce monde.*¹⁵⁰

¹⁴⁷ SARTRE, J-P. Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade. In: Situações I. São Paulo: Cosac Naif, 2005, pp. 55-57.

¹⁴⁸ “Sartre, nas últimas páginas de O Ser e o Nada, põe a questão da passagem da ontologia fenomenológica à ética, nos termos de uma passagem da descrição à prescrição. Tal ordem é necessária. Na filosofia da existência, não se pode estabelecer preliminarmente a essência como determinação fundamental da realidade humana, o que forneceria a possibilidade de fundar a moral sobre o atributo principal da natureza humana. A descrição ontológica que Sartre faz da subjetividade por via da fenomenologia tem como finalidade elucidar a condição humana. Ainda assim é preciso dizer que essa 2 condição, da qual está por princípio ausente qualquer determinação essencial, configura-se como uma questão. O homem só pode ser definido como uma questão para si mesmo: não há respostas em termos de determinação de essência e não há respostas em termos de uma configuração da condição existencial que se pudesse tomar como definitiva. A compreensão da existência é a elucidação de um processo, entendido como um movimento de totalização constitutivamente inacabado.

Por que a questão ética é colocada ao final da descrição ontológica? Ao que tudo indica, Sartre vê uma relação possível que permitiria constituir essa passagem, resguardada, evidentemente, a enorme diferença que há entre descrição e prescrição. E isso se explica: a elucidação ontológica da subjetividade e a compreensão da condição existencial mostraram que a liberdade não tem fundamento, a subjetividade tampouco. Não há, portanto, como fundamentar uma ética, pois a existência é movimento de (auto)constituição e não solo firme em que se poderiam plantar alicerces morais.” LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Op. cit.*, pp. 2-3.

¹⁴⁹ QUILLIOT, R. *Commentaires de L'Homme Révolté*. In: CAMUS, A. *Op.cit.*, p. 1610.

¹⁵⁰ CAMUS, A. *Le suicide philosophique*. In: Le mythe de Sisyphé, *op.cit.*, p. 120.

É a existência do homem que sustenta essa fragilidade, este equilíbrio a que faz alusão Camus pode ser exposto também como a tensão heraclitiana do arco e da lira: finitude e eternidade, razão e desrazão, necessidade e contingência; quando estes pares se vêem sobrepostos ou hierarquizados, o absurdo se torna mera verborragia e deixa de ser condição da vida humana, apresentando toda a humanidade como submetida a uma origem (à “Necessidade” ou até mesmo a um caos irracional) que poderá ser então descrita a partir do lado da balança para o qual pende o desequilíbrio, colocando-o, assim, como ponto inicial e fundamento metafísico de todos os acontecimentos da vida no Mundo e fora dele.

Il reconnaît la lutte, ne méprise pas absolument la raison et admet l'irrationnel. Il recouvre ainsi du regard toutes les données de l'expérience et il est peu disposé à sauter avant de savoir. Il sait seulement que dans cette conscience attentive, il n'y a plus de place pour l'espoir.¹⁵¹

O cerne da questão está em compreender, porque esta tensão tão importante ainda resguarda algo de teimoso dentro do sujeito, uma nostalgia da unidade que o homem nunca experimentou senão de maneira ilusória, mas suficiente para se tornar condição da persistência da vida humana¹⁵².

Je peux tout nier de cette partie de moi qui vit de nostalgies incertaines, sauf ce désir d'unité, cet appétit de résoudre, cette exigence de clarté et de cohésion. Je peux tout réfuter dans ce monde qui m'entoure, me heurte ou me transporte, sauf ce chaos, ce hasard roi et cette divine équivalence qui naît de l'anarchie. Je ne sais pas si ce monde a un sens qui le dépasse. Mais je sais que je ne connais pas ce sens et qu'il m'est impossible pour le moment de le connaître. Que signifie pour moi une signification hors de ma condition? Je ne puis comprendre qu'en termes humains. Ce que je touche, ce qui me résiste, voilà ce que je comprends. Et ces deux certitudes, mon appétit d'absolu et d'unité et l'irréductibilité de ce monde à un principe rationnel et raisonnable, je sais encore que je ne puis les concilier.¹⁵³

Mas se sustenta num frágil fio, diante dessa impossibilidade de conciliação, o sujeito. Tanto para Sartre quanto para Camus, o sujeito livre resta: a diferença é que a transcendência irreconciliável de Camus não consegue coabitar o mundo histórico experienciado e necessário, o que Sartre coloca como condição da apreensão de qualquer sentido¹⁵⁴. Para os

¹⁵¹ Id, ib, p. 125.

¹⁵² Nos comentários de Roger Quilliot para a antologia de ensaios de Camus, lemos: “Camus a toujours eu le goût des bilans, de mises au point: il ne lui suffit pas de vivre, il lui faut encore savoir comment et pourquoi il vit. En ce sens, son oeuvre est constamment aux limites de la métaphysique et de la morale sans s'y installer jamais.” CAMUS, A. op. cit., p. 1609.

¹⁵³ Id, ib. p. 136

¹⁵⁴ LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Arte, subjetividade e História em Sartre e Camus*. In: Ética e Literatura em

dois filósofos, o que permanece em jogo são a atividade do sujeito e sua sustentação, isto é, aquilo que negaria o mero absurdo e a cooptação do homem; desta maneira, é inadiável pensar as duas posições a partir do matiz que mais nos interessa: a produção literária. Se a forma literária para Sartre, como já vimos com mais atenção, é uma transparência que move no leitor sua liberdade e a autoconsciência dessa liberdade, para Camus a atividade literária é de tomar uma unidade formal diante da contigência do Mundo, não mais transparência, e sim transfiguração. Essa unidade a que se destina o gesto humano, não é caótica ou sem suporte. Tanto para um quanto para outro, a História permanece como referencial inequívoco, isto é, o sentido da unidade ou da liberdade (Camus e Sartre, respectivamente) só se expressa na experiência humana, só são ditos em *termes humains*. Não é diferente no caso do romance, por ser um produto histórico e humano.

*Isso ocorre tanto na criação quanto na civilização: ela supõe uma tensão ininterrupta entre a forma e a matéria, o devir e a mente, a história e os valores. Se o equilíbrio se rompe, há ditadura ou anarquia, propaganda ou delírio formal.*¹⁵⁵

Camus reclama uma autenticidade da criação artística assim como Sartre. O filisteísmo contra o qual se levanta Sartre em seu *Que é a Literatura?* se parece muito com o realismo niilista e formalismo contra os quais Camus se coloca¹⁵⁶.

Desde a crítica de Camus ao primeiro romance de Sartre, *A náusea*, é possível reconhecer aquela película que os separava¹⁵⁷: Sartre compreende a prosa (seja ela jornalística, filosófica ou literária) como um instrumento (mesmo que resistente) para a própria intencionalidade da consciência que transforma em objeto o mundo e os outros, e apresenta essa prosa – a partir de sua comunicação sempre problemática – como uma mensagem sobre a falta que nos é constitutiva; Camus entende nesse expediente um dilema sobre a própria fatura da literatura e, logo, de toda a comunicação entre os sujeitos, essa “utilidade” da linguagem na prosa literária dá a Camus os limites a que estão condicionados os próprios conceitos de Sartre. Uma vez Sartre defina os limites, mesmo que impuros, das artes, das ontologias do Mundo e da subjetividade, até mesmo da temporalidade e da historicidade, estaria submetendo a prática à teoria, a matéria à forma na medida em que

Sartre. São Paulo: Unesp, 2003, pp. 227-247.

¹⁵⁵ Id, *O Homem Revoltado*. Op.cit., p. 310.

¹⁵⁶ Cf. SARTRE, J-P. *Présentation de Les Temps Modernes*. In: Situation II, op.cit., pp. 9-30.

¹⁵⁷ Capítulo 2 de SOARES, Caio Caramico. *Evangelhos da revolta. Camus, Sartre e a remitologização moderna*. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

conserva como fundamento inegável a falta constitutiva da subjetividade e sendo assim não é mais possível reencontrar nada, não há perda, mas vazio e falta tão somente, mas certa inequivocabilidade é preservada. Para Camus, o itinerário de Sartre, que veda o sujeito sob a figura dessa miséria constitutiva, não é suficiente porque termina onde deveria começar¹⁵⁸, desta forma o homem estaria não só condenado à liberdade como também ao sofrimento inexorável da contigência que ultrapassaria o sujeito e acabaria o deixando refém desse mesmo sofrimento. Sartre poria, a esta altura e em resposta, a condição histórica da atribuição de sentido: a contigência aparece não como submissão, mas é a própria atividade humana (que é histórica porque constrói a própria história) que se torna condição para o sentido, deixando aquilo que a transcende, como uma abstração¹⁵⁹. A *razoabilidade* de uma transcendência, dirá Sartre, não livra o homem de sua liberdade, mas o coloca às portas da má-fé: para o filósofo mesmo ainda que o sentido seja sempre impuro, ele ainda conserva suas delimitações, a liberdade e sua historicidade são condições para esse sentido, portanto, essa razoabilidade das “grandezas” dos homens, que restariam como positividade frente à negatividade da liberdade, leva Camus a se tornar um egresso da História.

*As oportunidades de malogros, no século da destruição, só podem ser compensadas pela oportunidade do número, quer dizer, pela oportunidade de que entre cada dez artistas autênticos, um pelo menos sobreviva, assuma as primeiras palavras de seus irmãos e consiga encontrar em sua vida simultaneamente o tempo da paixão ou o tempo da criação. Querendo ou não, o artista não pode mais ser um solitário, a não ser no triunfo melancólico que deve a todos os seus pares. A arte revoltada também acaba revelando o “Nós existimos” e, com isto, o caminho de uma feroz humildade.*¹⁶⁰

A *comunhão* entre os artistas, assim como o *engajamento* de Sartre, organiza a atividade e a produção literárias: o autor como representante e a linguagem como seu artilheiro. A esta altura, a intersubjetividade artística que descreve Camus acima não é uma questão precisa, mas o *sintoma* de um ultrapassamento da História pela criação artística. Como, portanto, pode lidar Camus *com uma razão que seja vã e inexorável ao mesmo tempo?*¹⁶¹ E ainda mais: como lida com essa razão que é necessariamente dita em termos humanos e, por

¹⁵⁸ “Sem a beleza, o amor ou o perigo, seria quase fácil viver. E o herói de Sartre [em *A náusea*] talvez não tenha entendido o verdadeiro sentido de sua angústia quando insiste no que lhe é repugnante no homem, ao invés de fundar em suas grandezas as razões de se desesperar.” CAMUS, A. *A inteligência e o Cadafalso*. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 135-136. Apud. *Evangelhos da revolta*, op. cit., p. 56-60.

¹⁵⁹ Ver nota 74.

¹⁶⁰ CAMUS, A. *O Homem Revoltado*. Op. cit, p. 315-316.

¹⁶¹ Cf. CAMUS, A. Op. cit. no capítulo “Le suicide philosophique”: “Pour un esprit absurde, la raison est vaine et il n’y a rien au-delà de la raison”.

isso, é comunicável e expressiva? A expressão daquele “*Nós existimos*”, neste nosso texto, parece coincidir com o mesmo problema sobre o “*Nós fundamos*” de Sartre e sua reflexão sobre a linguagem. Ao passar pela comunicação como sintoma quase mecânico de uma tensão entre sujeito e mundo, sujeito e outros sujeitos, os dois compreendem a arte e o artista como uma conduta particular em que o homem e a mulher que escrevem ainda permanecem, ao fim e ao cabo, como grandes artífices e a obra um resultado sintético da sua atividade com a resistência do mundo e dos outros sujeitos. As condutas artísticas ainda que sejam a mesma, têm suportes distintos. Porém, o interessante é notar que apesar de feitas suas escolhas, Sartre e Camus se ocupam dos mesmos dilemas e desdobram as consequências de suas ocupações. Não dizemos que há pura previsibilidade a partir da convicção do autor que decide sobre a história a ser narrada; o que apontamos a esta altura é a restrição que a comunicação sofre ao se resumir, nos dois autores, a quem emite os signos e quem os recebe, sem levar ao limite as consequências de pensar um produto necessariamente irreduzível que é a própria obra literária, *mediação e objetividade ao mesmo tempo*. Devemos entendê-los, Sartre e Camus, agora, como objetos; isto é, como figuras de seus projetos próprios. Descentralizaremos-los a fim de que nosso autor possa surgir como a capa imantada que capta o símbolo de suas *atividades críticas*. A grande questão que nos obseda aqui é compreender de que modo o autor argentino concebe o problema da subjetividade, que é duplo: *a gratuidade e fragilidade da vida individual junto à consciência razoável de certa transcendência*. Como nosso autor responderá às aberturas que surgem desse cenário, visto que recebe deles as principais perquirições que o acompanham no cá ensaístico e o lá literário?

Existe, para Sábato, uma *origem primigenia*¹⁶²: este é o vértice que ele encontra como impulso para responder às exigências de uma verdade que não encontra coincidência em nenhum modelo sócio-econômico ou atividade política, nenhuma prescrição científica ou recusa ao racional. Para o nosso autor, a condição histórica como nos apresentaram a fenomenologia e seu debate com o marxismo acaba por dar a ele as aberturas de sua situação e, estribado sobre ela, tentar construir o signo de sua *tarefa*. O argentino em seus ensaios tematiza com mais ênfase o problema da comunicação, da intersubjetividade, parece ser aí o ponto fulcral: ela se comporta como sentido e destino dos homens e das mulheres e como tal precisa rearranjar o planetário conceitual herdado da filosofia ocidental¹⁶³ tendo como centro

¹⁶² SÁBATO, E. *El escritor y sus fantasmas*. Op. cit., p. 261-270.

¹⁶³ Deixamos este ponto um tanto mais claro no ensaio *Ubicación Borges/Sábato*, a influência do pensamento romântico alemão, Kierkegaard e Nietzsche, Pascal, mas com tanta importância filosófica, escritores e artistas como Dostoiévsky e Kafka, Shakespeare e Saint-Exupéry, Virginia Woolf e William Faulkner, Leonardo e Van Gogh. Para Sábato, a produção humana autêntica diz respeito à condição humana. Ele se aproveita dos versos do

a interação entre sujeitos que se comunicam e que percebem outros que lhe comunicam suas dificuldades e felicidades.

A situação de Sábato também é a situação de reapresentar problemas que sob a luz de sua particularidade marginal desfocam a clareza e descrição sartrianas: *bien loin d'être relativistes, nous affirmons hautement que l'homme est un absolu. Mais il l'est à son heure, dans son milieu, sur sa terre.*¹⁶⁴ Opacos já na própria exposição de Sartre, retomarmos a situação do autor argentino poderá, neste contexto, esclarecer como ele integra recepção das filosofia do centro europeu e a criação de um pensamento descentrado ou ao menos com as marcas desse descentramento. Não é a intenção deste texto sinalizar e validar na produção de Sábato a doutrina sartriana ou a camusiana, mas buscar dentro dessas duas referências que trouxemos aqui um sentido e é possível extrair suas afinidades, bem como injetarmos nestes autores – com a ajuda de Sábato – um novo desdobramento dos seus textos – como foi a intenção do que se produziu até agora. Não nos basta, no entanto, aceitar suas premissas, mas levá-las até o limite de si próprias para que dessa vertigem possamos desdobrar seus efeitos de maneira mais clara. A justiça e a liberdade, a intersubjetividade e relação do sujeito com o mundo serão dispostas por nosso escritor como sinais de força, porém que se materializarão inevitavelmente *à son heure, dans son milieu, sur sa terre.*

O Minotauro em sua pátria

“A pátria é um lugar de extravio”

- Juan Villoro

Na capital argentina, as construções dos trabalhadores italianos imigrantes são conhecidas pelos *balcones* que anunciam o presente de um trabalhador sem muitas posses e o futuro promissor que a cidade lhe desenhava, sua modernização. A fachada da casa e o espaço que era resguardado para as escadas que levariam ao segundo andar anunciam a nova Canaã

poeta inglês John Donne para dizer sobre a *tarifa* da grande literatura: “*despertar el hombre que viaja hacia el patíbulo*”. Para o escritor, a produção artística diz mais respeito à condição humana porque não recai nos logicismos e positivismos da teoria filosófica, é a própria expressão comunicativa de algo que cria laços entre aquele que expressa e aquele que compreende; portanto, o material que é suporte desses laços se torna o objeto de perquirição e obsessão de Sábato – bem como de todos aqueles que se interessam ou interessaram em produzir tais laços, literatura, pintores, escultores etc. Uma citação feita por Sábato de Alfred de Vigny pode nos ser útil para ilustrar: “Aristote, Abélard, Saint Bernard, Descartes, Leibnitz, Kant et tous les philosophes se renversent les uns par les autres et les uns sur les autres. Mais Homère, Virgile, Horace, Shakespeare, Molière, La Fontaine, Calderon, Lope de Veja *se soutiennent mutuellement et vivent dans une éternelle jeunesse pleine de grâces renaissantes et d'une fraicheur toujours renouvelée*”, grifo meu.

¹⁶⁴ SÁBATO, E. *Heterodoxia*. Op. cit, p.148.

que se tornou a América Latina do fim do século XIX e início do XX: o passado sangrento de descoberta e pilhagem das Grandes Navegações, o presente da imigração pauperizada e egressa do centro do capitalismo reconfiguram a tradição de Sábato, colocando a capital argentina como um espaço em que o nativo é, antes de tudo, um estrangeiro. Sábato é um estrangeiro para o pensamento europeu. A colonização da terra, a escravização do povo nativo, a diluição do pensamento não-Occidental são resquícios da produção das Grandes Navegações: os ideais da liberdade e da igualdade simplesmente ressoam cá nas terras latinoamericanas como um depósito que pouco surte efeito na vida corrente das colônias, portanto, de que forma podemos conceber um pensamento nativo, seja ele mediterrâneo ou argentino? Tão hegemônicos quanto os *modos de fazer, pensar e viver* europeus, podem eles dar lugar a modos de fazer, pensar e viver que não sejam meras adaptações do modelo? Mesmo que hoje concebamos a inconstância da alma selvagem e o caráter essencialmente diferente da sua maneira de racionalizar sobre seu entorno, a alma *porteña*, bem como a mediterrânea não se colocam como nódulos de uma raiz inteiramente outra que não a Occidental¹⁶⁵. O estrangeiro não é um selvagem, um ente essencialmente outro que vive no espaço completamente outro, ele é, antes de tudo, um alguém que se reconhece, mas não coincide com seu entorno, que busca ao seu redor, entretanto não alcança nada que lhe diga inteiramente respeito; portanto, assim como Camus, Sábato encontra em Sartre a liberdade sem rosto que vai se materializar em sua situação: ao mesmo tempo em que individualiza, a liberdade negativa de Sartre enlaça todos os homens numa só condenação, esse gesto – para nosso autor – é imprescindível porque sua tarefa é enchê-la de novo significado. O que significa ser autêntico? Ou melhor, o que significa ser um artista autêntico?

A figura desse deslocamento (centro > periferia, Europa > América Latina) é não só motivo da reflexão de Sábato como o próprio material com que ele forja uma imagem universal da comunidade que todo homem guarda em si com seus iguais: o local é

¹⁶⁵ “Trata-se de um daqueles aspectos obscuros do pensamento de Camus, que Sartre remete ao “pensamento mediterrâneo”, isto é, ao inexprimível racionalmente. É preciso considerar que a dificuldade de Sartre tem muito a ver com o pressuposto de que a compreensão racional da relação entre o homem e o mundo depende da consideração da historicidade como elemento definidor dessa relação: o homem relaciona-se com o mundo histórico e qualquer outra dimensão do “mundo” deve traduzir-se historicamente para ser assimilada às situações humanas. É nesse sentido que não poderia haver uma relação verdadeiramente humana entre o homem e o mundo natural simplesmente, pois é historicizando o próprio ambiente natural que o homem se relaciona com ele. A liberdade implica que, de alguma maneira, o homem pode compor e recompor o mundo histórico, já que isso é propriamente o que significa ser sujeito da história. E é neste sentido que o homem, como sujeito, não se situa frente à natureza da mesma forma que frente à história, pois, por mais que o homem possa interferir na natureza, os fatos naturais continuarão sempre como exterioridade bruta, uma causalidade estranha ao homem”. LEOPOLDO e SILVA, F. *Arte, Subjetividade e História em Camus e Sartre*. In: Revista Olhar - Ano 2 - Nº 3 - Junho/2000, p. 2.

invariavelmente o concreto para o universal, digamos mais precisamente: é o suporte e a situação de sua universalidade. Mas isto quer dizer que a literatura europeia é autêntica em sua localidade? Ao organizarmos o mundo, racional e sócio-historicamente, em centro-periferia, junto com essa organização já decidimos quais foram e são os referenciais para definirmos as fronteiras do *lugar* e do *fora do lugar*¹⁶⁶. Portanto, não nos importa aqui definir que tipo de *localidade* é legítimo, importa sim compreender o porquê desse itinerário do *local* sobre o *global*, o *concreto* sobre o *teórico-formal*. Não só seu contato com as questões delicadas do século XX, mas o próprio vocabulário de que Sábato faz uso demonstram a formação desse seu caminho intelectual eurocentrado. Para nosso autor, é inevitável compreender o vínculo entre universal e particular a partir da dialética entre centro e periferia: Buenos Aires não é Paris. Os grandilongos tratados ontológicos, as descrições fenomenológicas do Espírito e da Consciência que lhe apresentavam não podiam ser replicados ou adaptados para a periferia do capitalismo: Sábato não é só consciente disto como também faz de seus ensaios expressão de uma metafísica situada e encarnada *no sotaque porteño*, isto quer dizer que invariavelmente formado por uma linguagem e uma reflexão deslocadas e estrangeiras, é no contato com a própria maneira de pensar seu entorno e com os instrumentos de que faz uso para tal que será possível ser autêntico.

*MARGEN DE LA SOCIEDAD. Esa zona bastante grande de la sociedad, que nunca he sabido por qué se denomina “margen”, cuando em verdad ocupa casi toda la página. Esa zona donde acontece la mayor parte de la literatura novelesca, además de la sección policial de los diarios, la política, el psicoanálisis y otros sucesos menores. Lo más decisivo de la sociedad.*¹⁶⁷

Pensar de fora do eixo europeu é descrever um deslocamento que traz três matizes que se costuram um no outro formando o escopo da crítica de Sábato: primeiro, o material, em que a própria vida na periferia não se confunde com a vida do centro europeu apesar de sempre tê-la como espectro; segundo, o instrumento reflexivo, o apelo ao nativismo ou até mesmo a encontrar um dilema essencialmente nacional não respondia aos impulsos críticos de Sábato, por isso, o escritor lança mão de uma comunhão crítica entre todos os escritores autênticos; e terceiro, as continuidades e rupturas entre a história nacional-particular e história

¹⁶⁶ Deixamos claro que a reflexão muito rigorosa do professor e crítico Roberto Schwarz sobre Machado de Assis não é um modelo que poderá ser replicado em outro objeto de arte histórico ou em interações do pensamento literário e filosófico distintos, o que queremos retomar é que a relação entre o lugar de direito das idéias e sua recepção alhures cria, inevitavelmente, produções próprias e que suas especificidades são o desdobramento das interferências do *monumento-modelo* onipresente e suas resistências quando em contato com a materialidade histórica específica.

¹⁶⁷ SÁBATO, E. *Heterodoxia*. Op. cit, p.148.

universal.

Toda gran literatura nacional resulta así una despiadada acusación a la patria, precisamente y en la medida en que es un despiadado ataque que el artista hace a su propia alma, en virtud de ese doble y oscuro proceso que da origen a los peores personajes de la ficción: a un Verjovensky o a un Babbit. Las mejores patrias, las que han hecho y han dicho algo al mundo, han sido vilipendiadas por sus más entrañables escritores, con el escritor desgarrado y sangrante: Hölderlin, Nietzsche, Dostoievsky, Gógol, Dickens, Baudelaire, Céline, Rimbaud, Thomas Hardy, Faulkner, Dante, Cervantes, Shakespeare. Como lo comprendió aquel noble espíritu de Puchkin, cuando derramaba lágrimas por su Rusia, después de haber reído con las terribles historias de Gógol.¹⁶⁸

Esse trecho pode ilustrar, por ora, esses matizes que tentamos enumerar. Agora nos falta destrinchá-los a partir dos próprios procedimentos de Sábato, sempre levando em consideração a fantasmagoria europeia que paira sobre o céu crítico do latino-americano.

Assim como para Sábato, para Sartre *notre liberté aujourd'hui n'est rien d'autre que le libre choix de lutter pour devenir libres. Et l'aspect paradoxal de cette formule exprime simplement le paradoxe de notre condition historique.*¹⁶⁹ A história assume um caráter maleável para Sábato, maleabilidade¹⁷⁰ esta que ele intui da própria leitura de Sartre e sua concepção sobre historicidade essencialmente humana, dependente da ação humana. Mas como localizar-nos, junto de Sábato, no centro de uma discussão que não é só sua? Para entrarmos em seu labirinto, é evidente, precisamos encontrar as múltiplas portas que o Novo Continente apresentou não só para o seu nativo, mas para o exilado que por essas terras foi também constituído. Não é novidade que a literatura local sempre foi para o escritor uma expressão da universalidade intrínseca da Literatura; ainda que a maiúscula não suprima suas diferenças e particularidades, pensarmos o espaço e o tempo literários em disputa feita em línguas e territórios múltiplos nos ajudará a redesenhar um projeto que Sábato reconhece em sua terra natal que ultrapassa suas fronteiras.

É plausível que na localidade *do castellano* haja um brilho universal: se a língua é o particular, como a expressão (que não pode prescindir de seu material expressivo, esta mesma língua) pode ser universal? Seria, então, o conteúdo que – imperioso – trataria de riscar o

¹⁶⁸ Id, *El escritor y sus fantasmas*. Op. cit., p. 177.

¹⁶⁹ SARTRE, Op. cit., 1968, p. 110.

¹⁷⁰ Entendamos essa maleabilidade como a capacidade do sujeito livre de receber essas determinações históricas como mediações, mesmo que resistentes, da sua liberdade situada. Ou como nos escreve professor Franklin: “Mediação, nesse caso significa: assim como o indivíduo é o que faz daquilo que fazem com ele, a obra do escritor é o resultado daquilo que uma determinada subjetividade fez daquilo que a história fez com esta subjetividade.” LEOPOLDO E SILVA, F. Op. cit, 2000, p. 14.

limite entre eles? E se assim é, como este conteúdo (ora metafísico, ora sensível) poderia colocar estrangeiros e nativos em comunhão sob o termo da “humanidade”?

Las únicas traducciones rigurosamente posibles son las de la ciencia, porque sus expresiones son lógicas y sus palabras unívocas. La proposición “el calor dilata los cuerpos” puede ser trasladadas a cualquier idioma sin que su espíritu pierda un ápice de su sentido.

En cambio, las traducciones literarias son una temblorosa tentativa de interpretar un menjase de signos equívocos mediante otro conjunto de signos equívocos¹⁷¹.

A separação que engendra Sábato desvela dois gestos: primeiro analítico, isto é, entende a definição dos campos (literatura e ciência) e suas diferenças; e outro, crítico, que busca na relação comunicativa da literatura uma metafísica diferente da que vemos na ciência. Embora ambas comuniquem, existe na literatura uma capacidade de comunicar não mais um sentido único, mas diferente da ciência, porque nela a coisa a comunicar teria um só sentido, a literatura, ao depender de uma equivocabilidade dos termos, pode nos fazer apreender o vínculo entre o particular expressivo e a compreensão que os homens têm dele. O argentino desdobrará deste assunto suas soluções para a sensação de descentramento que é comum na periferia do capitalismo: *como coincidem, portanto, intenção universalista da literatura periférica com suas determinações locais/materiais?*

Dois juízos precisam estar a esta altura evidentes:

- (1) Sábato parte de um princípio fundamental, *origen primigênia*, que consegue completar e tensionar os contrários da vida dos homens e mulheres, isto é, a aposta do autor apresenta a insuficiência do modelo razão-emoção ou indivíduo-coletivo quando um dos termos é hipostasiado.

El artista parte de una oscura intuición global (...). En la medida en que parte de una intuición básica puede afirmarse que ele tema precede a la expresión; pero al ir avanzando, la forma va prestando al asunto sutiles, misteriosos, ricos e inesperados matices; momento en que puede afirmarse que la expresión crea al tema. Hasta concluida la obra el tema y la expresión constituyen una sola e indivisible unidad.(...) En la obra de arte lo formal es ya contenido.¹⁷²

- (2) Segundo, este princípio tem caráter polêmico porque está fundado na experiência de “unidade tensa” da *intersubjetividade*. Assim como a forma (parte compreensível da obra) e o conteúdo (coisa a ser descrita pela forma) aparecem de modo intrinsecamente ligado; Sábato liga esse comportamento próprio da arte

¹⁷¹ SÁBATO, E. *Heterodoxia*. Op.cit., p. 136.

¹⁷² SABATO, E. *El escritor y sus fantasmas*. Op. cit, p. 259

como sendo desdobramento de uma dinâmica existencial (tal como a vimos em Sartre e a linguagem que *nós fundamos* ou Camus e a comunhão que encontra entre os artistas de ontem, hoje e sempre).

El artista compone su obra con elementos de su propia conciencia, pero esos elementos aluden a hechos del mundo exterior en que el artista vive, son versiones o traducciones más o menos deformes de esos hechos externos. Siendo lo exterior al hombre no sólo el mundo material de las cosas, sino la sociedad en que existe, el arte es por antonomasia social y comunitario. Y aunque producto de un individuo, y de un individuo marcadamente singular como es todo creador, no puede ser sin embargo estrictamente individual. Pues vivir es con-vivir. (...) El arte, como el amor y la amistad, no existe en el hombre sino entre los hombres.¹⁷³

A própria aparência racionalmente instável dessa “origem primordial” (em sentido ora heraclítico, ora romântico¹⁷⁴) em seus ensaios evoca uma persuasão mais intuitiva do que propriamente lógica, ou melhor: uma outra lógica se apresenta – e esta é a expressão da atividade da arte, isto é, do *pensamiento poético* – de que há, nessa vida dos homens e das mulheres, uma inapreensibilidade que implode a razão instrumentalizada e é nela que reside a *verdade mais exigente* da humanidade que só pode ser compreendida na medida em que é *vivida* entre os homens. Lembremos de Malraux uma vez mais: *ni vrai ni faux, mais vécu*.

Urge enxergar na situação intelectual em meio ao qual se coloca o pensamento de Sábato o que acaba por nos afastar da mera aplicação conceitual de história e subjetividade que nos apresentaram os dois filósofos que até aqui desenvolvemos. Importa dizer que a premissa em atividade neste texto não é – sempre é bom ressaltar – buscar as equivalências entre Sartre, Camus e Sábato, mas buscar na atividade deste último suas continuidades e desdobramentos a partir da sua atitude crítica em seus ensaios. Para isso, elege-se uma aproximação histórico-intelectual sobre as primeiras décadas do XX e durante esse procedimento indicar em que ponto e como Sábato o ultrapassa, tornando-se assim, com a lembrança da bela provocação feita a nós, um *escritor incontornável*.

O labirinto sendo visto

¹⁷³ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁴ A dicotomia do Ser e do Não-ser se transforma em movimento tanto na cosmologia heraclítica quanto na produção romântica do entendimento da Natureza como parte inequívoca do Sujeito que a conhece, Sábato inadvertidamente aposta suas fichas no devir próprio a essas filosofias, sem desenvolver necessariamente suas condições filosóficas e sistemáticas muito menos suas tão diversas apropriações. Relembramos dois livros de consulta que nos deram a dimensão de perplexidade que se segue qualquer pesquisa sobre o romantismo: LOWY, M. *Revolta e Melancolia*. Op.cit. e SUZUKI, M. *O Gênio Romântico*. Op.cit.

1. Sua construção

A anedota arquitetônica da cidade de Buenos Aires e sua imigração italiana podem nos fazer entrever nas determinações históricas e circunstanciais/subjetivas como um escritor compreende sua *tarefa* transhistoricamente. Nossa intenção é marcar uma ressonância na autoria literária das raízes latino-americanas de fins do XIX e seu desenrolar no XX; não porque haja uma causalidade extrínseca à relação entre subjetividade artística e objetividade histórica, mas porque se pode notar um paradigma comum que se conserva no indivíduo a partir de uma experiência histórica no *entre-lugar* do centro do progresso capitalista e da periferia proscrita da colonização materializada nas cercanias latino-americanas¹⁷⁵.

Será tão translúcido enxergarmos as artérias que alimentam a produção intelectual em seus temas e formatos na América Latina quanto nos é descrever esses mesmo vasos que comunicam a literatura e poesia de Valéry ou o traço e a cor de Cézanne? Se a provocação soa descabida, pelo menos o leitor nos concederá que, mesmo que as “raízes” de Valéry e Cézanne sejam *compreendidas* na grande e exaustiva extensão da História do Ocidente, essa extensão e grandeza não passam o mesmo signo de quando olhamos nossa genealogia, cá nos trópicos: Brasil como Cuba, México como Argentina, as raízes de nosso continente não evocam, como o lá europeu, as influências do medievalismo europeu ou o helenismo de Alexandre, o Grande. Enquanto lá constam os relatos dos *historiadores* aqui contamos com as cartas de nossos *conquistadores*. Essa teoria do imperialismo do Saber¹⁷⁶, entretanto, é recente se formos colocar em jogo toda a tradição latino-americana de pensadores nacionais, de Bolívar a Sarmiento, de Nabuco a Sérgio Buarque; temos como fim desenhar um dilema intelectual que se formou por nossos cantos latino-americanos, não tematizar seu indiscutível

¹⁷⁵ Temos alguns textos como suporte para assumirmos essa posição diante dos fatos e dos textos: CANDIDO, Antonio. *A literatura e a vida social e Estrutura literária e função histórica*. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006, respectivamente, pp. 27-49 e 177-199; COSTA LIMA, Luiz. *Literatura e sociedade na América Hispânica*. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986, pp. 69-185; bem como o texto, ainda que dissonante, de SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.

¹⁷⁶ Neste ponto mostramos nossa distância respeitosa da leitura do professor Silviano Santiago. Ao sublinhar o hibridismo entre nativo-colonizador, escravo negro-senhor, acaba por apostar em certo caráter implosivo num dos lados dos pares, o “nativo” e o “escravo negro” e até o “latino-americano” acabam por se tornar quase metafísicas outras que, desviando a epistemologia europeia, produzem *uma certa diferença essencial*. Não queremos contra-argumentar, mas simplesmente salientar que essa ocupação teórica não está sequer no radar de Sábato e sua tradição e, por isso, suas respostas tomam medidas e conformações que não levam tais aproximações; mesmo que o *entre-lugar* (seu espaço e tempo) ainda permaneça como diferença nas duas reflexões. Concordamos com a descrição do professor, mas damos a ela outro peso: “*Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de ‘paraíso’, de isolamento e de inocência (...)*” (SANTIAGO, S. op. cit., p. 16).

eurocentrismo (que o será, mas em outra chave), o que queremos é apreender as soluções que nosso autor propõe para as questões que são paradigmáticas do século XX nos trópicos.

A criação de uma identidade nacional, as muitas edições das *Formações*, *Constituições*, *Histórias* acabam por apresentar aos escritores do século XX, sobretudo aqueles dos primeiros 30 anos, a tarefa de descreverem a matéria local e sua região dentro do amplo e ainda inóspito território. O realismo pretendido pelos escritores ingleses e franceses acabava por ressoar como missão nacional e científica para os nossos escritores. Para não cometermos saltos que nos causem vertigem e percamos, por isso, o rigor desta nossa recapitulação, vamos expor nossos objetos de consulta e depois, desde a eloquência que lhes é próprios, nossas decisões sobre eles.

Não só habituados, mas formados pela tradição brasileira sobre os primeiros decênios do século XX no Brasil, este texto se apresenta como herdeiro dessa tradição. Desses registros¹⁷⁷, o paradigma da América Latina não só se confunde, mas está sobre o mesmo pilar que a literatura brasileira daquela época e, deste modo, estabelece as influências das décadas seguintes na literatura, seja pela circulação e legitimação ou pela criação de paradigmas formais e intenções de seus temas¹⁷⁸. Pensemos primeiro a diferença de dois modos literários para que possamos reestruturá-la pela história de nossa literatura.

En los viejos maestros, como el mexicano Marano Azuela, el colombiano José Eustasio Rivera, el argentino Ricardo Güiraldes, el venezolano Rómulo Gallegos, el brasileño José Lins do Rego, la naturaleza y el paisaje americanos dominan de tal modo el hombre, lo aplastan y los someten hasta un punto, que los individuos casi desaparecen, sus conflictos se tornan demasiado generales y abstractos, sus pasiones se anonimizan. Las fuerzas sociales y económicas, la presión política y la ambición de las castas dirigentes aparecen por lo general librando su batalla contra el desposeído

¹⁷⁷ Os já citados, Roberto Schwarz, Antonio Cândido, Luiz Costa Lima, Emir R. Monegal, Silviano Santiago, Pedro Henrique Ureña e outros se colocam como terrenos inequívocos da nossa leitura.

¹⁷⁸ Devemos, é claro, preencher esse aparente vazio crítico que há em justapor críticas e apropriações que também são históricas, sociais e culturais e, em suas especificidades, trazem problemas que não são precisamente os nossos: o papel polêmico de nossa leitura é extrair uma ambientação da crítica interpretativa da América Latina a fim de reconhecer pontos de contato que foram buscados, inclusive, pelos próprios críticos. Os muitos encontros e as constantes interlocuções de Colóquios e Congressos sobre a latinidade ou a brasilidade são provas materiais que criam uma convicção, mesmo assim, precisamos orientar o leitor apontando-lhe que esta nossa construção labiríntica é muito mais pela vibração que estes discursos criaram na produção cultural latino-americana – acadêmico ou não, mesmo que seja difícil traçar esse limite, visto que grande parte de nossa literatura está mediada pelas tarefas críticas acadêmicas e/ou jornalísticas. Cf. *Revolução de 30 e a cultura*. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 181-191; MONEGAL, Emir R. *Narradores de esta América*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1993, para citar duas propostas diferentes, mas que tem intenções explicativas similares: Candido quer entender o interesse no Brasil aberto pelo processo de 30 e Monegal pretende mapear as mudanças estético-culturais a partir das trocas culturais entre os autores e a construção de um público leitor ainda que claramente reduzido (meio aos índices de alfabetização) consegue criar trocas editoriais relevantes para a autoria latino-americana. Olhar para expectativas explicativas diversas pôde nos indicar um impulso comum, mas não por isso menos complexo e mediado.

del Ande peruano o de la selva amazónica o de la pampa argentina. El hombre concreto suele ser una cifra (pequeña) en un mundo casi siempre muy ancho y ajeno. La geografía lo es todo; el hombre, nada.

Pero en los novelistas que ahora [segunda metade do XX] produce infatigablemente América Latina, el punto de gravedad del mundo narrativo parece haberse desplazado desde esa naturaleza creada por Dios a la creada por el hombre: de la selva o la pampa o la cordillera a la gran ciudad. En tanto que en las viejas novelas la ciudad suele ser una ausencia que hace sentir sus arbitrariedades misteriosas, en el mundo de los nuevos novelistas la ciudad es el eje, el centro, ese lugar donde todos los caminos se cruzan, donde ocurre, hacia donde la fatalidad arrastra a sus personajes. La visión algo despersonalizada de los narradores de comienzos de este siglo se ha personalizado ahora; complejos seres de ficción asoman el rostro em medio de la multitud anónima de las grandes ciudades; la realidad y el sueño se entrecruzan en sus crueles viglias.¹⁷⁹

Esse trecho, apesar de mais retórico que efetivamente demonstrativo, pode nos dar a imagem esquemática da mudança que nos importa. Por ora, será inevitável desdobrar os pressupostos deste evento que ressoa em todo o pensamento latino-americano, inclusive brasileiro; os princípios pelos quais foram estimulados os pensadores do nosso território tropical serão reelaborados pelos escritores do século XX e propostos de forma distinta¹⁸⁰: da descrição do entorno e do documentalismo historiográfico – que eram úteis para conhecer e compreender os horizontes políticos da América Latina, bem como criar uma relação de imaginação entre os espaços distantes das nações latino-americanas – passam ao paradigma da reflexão da autenticidade artística e da expressão subjetiva (local, mas ao mesmo tempo com impulsos universalizantes). Vamos aos exemplos.

Apartada toda a convicção do professor Luiz Costa Lima sobre o veto à ficção que seria próprio não só à produção como também, e principalmente, à crítica literária¹⁸¹, o diagnóstico que o professor faz do discurso latino-americano parece nos colocar no ponto fulcral de nossa discussão. Ele nos cita o historiador José Luis Romero:

(...)La Nueva España se componía, con corta diferencia, de cuatro millones de habitantes que se pueden dividir em três clases: españoles, indios y castas. Los españoles comprendían un décimo total de la población, y ellos solos tienen casi toda la propiedad y riqueza del reino. Las otras dos clases que componen los nueve décimos, se pueden dividir em dos tercios, los dos de castas y uno de indios puros. Los indios y castas se ocupan em los servicios

¹⁷⁹ MONEGAL, Emir R. *Una nueva vision del hombre*. In: *Narradores de esta América*. Caracas: Alfábil Ediciones, 1993, pp. 9-10.

¹⁸⁰ Esse sobrevôo que estamos fazendo não descarta os profundos alcances de literaturas como a de Machado de Assis ou mesmo de Sarmiento, mas nos localiza para que possamos fazer o rasante sem medo de nos perder na quantidade de referenciais.

¹⁸¹ COSTA LIMA, Luiz. Op. cit, 1986.

*domésticos, en los trabajos de agricultura y en los ministerios ordinarios del comercio y de las artes y oficios. Es decir, que son criados, sirvientes o jornaleros de la primeira clase. (...) En América (...) no hay graduaciones son todos ricos o miserables, nobles o infames (...). En este estado de cosas, ¿qué intereses pueden unir a estas dos clases con la primera y a todas tres con las leyes y el gobierno?*¹⁸²

O cenário colonial parece irmanar todas as nações dos trópicos americanos numa única herança e qualquer impulso independentista viria, não por resistência ou autoafirmação de uma identidade nacional, mas por incitação da situação europeia dos séculos XVIII e XIX: o império napoleônico implode a calma das colônias ibéricas, seja no caso da Família Real portuguesa que chega ao Brasil fugida e escoltada pelos ingleses, seja no caso dos territórios espanhóis, cá e lá, que se tornam zona de influência francesa; o que recoloca a questão nacional das Colônias como um movimento necessário para o desenvolvimento local, seja de alcance exportador seja de relações políticas e institucionais:

*La América se halla además por fortuna em circunstancias de no poder inspirar recelos a los que viven del comercio y la industria. Nosotros por mucho tiempo no podemos ser otra cosa que un pueblo agricultor, y un pueblo agricultor capaz de suministrar las materias más preciosas a los mercados de Europa, es el más calculado para fomentar conexiones amigables con el negociante y el manufacturero.*¹⁸³

As relações de dependência e de subserviência teorizados nos primeiros anos do século XX pelos intelectuais das formações nacionais¹⁸⁴ são o lastro material, econômico e social que colocam os países latino-americanos numa posição específica nas *trocas intelectuais* do XVIII e do XIX, deixando o escritor do XX ainda em desmedida com o centro europeu.

A América Latina só começou a afirmar-se intelectualmente ao passarem as lutas pela independência. Porque se autonomizara por iniciativa de cima, o Brasil mostra desde um pouco antes uma produção intelectual mais ativa. De modo geral, contudo, até a metade do século XIX ou até os anos próximos [século XX], o modelo mais comum era o romântico, em luta contra expressão neoclássica (...). Romantismo e liberalismo se compunham nestes autores, cujo principal empenho, porém, era antes político que intelectual. Podemos tomar o

¹⁸² ROMERO, José Luis. El pensamiento político de la derecha latinoamericana. Buenos Aires: Paidós, 1970, pp. 40-1. Apud COSTA LIMA, Luiz. Op.cit., p. 78.

¹⁸³ BOLÍVAR, Simón. Apud COSTA LIMA, Luiz. Op. cit., p.86.

¹⁸⁴ Penso aqui em toda a reflexão brasileira dos departamentos de História, Geografia, Ciências Sociais e Letras, que buscam mapear a formação do Estado Brasileiro fortalecido no Estado Novo e, aliás, produtor do espaço de trocas intelectuais na década de 40.

*Facundo de Sarmiento como a maior obra então produzida.(...)*¹⁸⁵

Se pegarmos *Facundo* de Sarmiento, podemos nuançar ainda mais a atividade tipicamente literária-intelectual frente às atividades ideológicas e políticas do período aqui tratado. Para nosso ensaio, nos interessa guardar essa produtividade que ainda que ultrapasse a história material em seus sentidos, isto é, não se espera aqui reavaliar e, retrospectivamente decidir qual a melhor definição deste ou daquele escritor, mas nessa produtividade de colocar História e discurso sobre História como relações e vínculos importantíssimos que nos indicam *fato e fala*. Num caso exemplar de leitura crítica do argentino Ricardo Piglia conseguimos, ainda que sejam impuras, diferenciar o político do literário em *Facundo*.

*Falar sobre Sarmiento escritor é falar sobre a impossibilidade de ser escritor na Argentina do século XIX. Primeiro problema: é preciso ver nessa impossibilidade o estado de uma literatura carente de autonomia – a política invade tudo, não há espaço as práticas se misturam, não é possível ser só escritor.*¹⁸⁶

Embora a intenção do texto de Piglia não seja a mesma, para dar exemplos já citados, de Costa Lima, Monegal ou Candido, compreender que o material da literatura fora determinado histórica e politicamente nos dá o alcance que o debate sobre a formação dos países latino-americanos, suas inconstâncias e inconsistências tomou no recorte histórico que estamos propondo aqui – sejam ditas como “dependência”, “periferia”, “ausência” ou “entre-lugar”.

Compreender os limites objetivos de um escritor e sua produção é deixar aparecer o elo que existe entre o perecível/documental e o transhistórico/estético: o autor é ao mesmo tempo jogado aos limites do discurso de sua época – no caso de Sarmiento, a produção intelectual-literária era uma impossibilidade social, tanto pela carência de leitores (de literatura, crítica literária, por exemplo) quanto pela validade própria da ação no social – e, também, é exposto pela sua atividade a um tipo de comunicação que ultrapassa o uso social. Estamos, junto de Antonio Candido¹⁸⁷,

sugerindo que a função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária. E que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita. Devemos levar em conta, pois, um nível de realidade e um nível de

¹⁸⁵ COSTA LIMA, Luiz. Op.cit., p.129-130.

¹⁸⁶ PIGLIA, R. *Sarmiento, escritor*. In: *Facundo ou civilização e barbárie*. São Paulo: Cosac Naif, 2010, p. 9.

¹⁸⁷ Colocar em fluxo textos como de Piglia e Candido pode acabar por extraviar leituras que não são dos nossos professores. Aqui estamos conjugando leituras de escopos distintos, mas que desenham uma preocupação do pensamento do crítico em entender a relação objetiva entre estética e ética, formalismo e política.

*elaboração da realidade; e também a diferença de perspectiva dos contemporâneos da obra, inclusive o próprio autor, e a da posteridade que ela suscita, determinando variações históricas de função numa estrutura que permanece esteticamente invariável. Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo.*¹⁸⁸

A “elaboração da realidade” de que nos fala o professor Candido participa da colocação de uma série de questões para os escritores latinos do século XX. Como os próprios latinos viam-se depois dos períodos, e que ainda persistiam, de pasmeira nacionalista? Como ocupamos o cenário internacional sem nos fiarmos em *raízes profundas*, ainda que artificiais¹⁸⁹? As soluções deterministas da nacionalidade que colocavam as peculiaridades como razões da diferença entre a metrópole e a ex-colônia não são as únicas a produzirem discurso sobre a identidade nacional.

*Cuál sería, pues, nuestro papel em estas cosas? Devolverle a la utopia sus caracteres plenamente humanos y espirituales, esforzarnos porque el intento de reforma social y justicia econômica no sea el limite de las aspiraciones; procurar que la desaparición de las tiranias económicas concuerde con la libertad perfecta del hombre individual y social, cuyas normas únicas, después del *neminem laedere*, sean la razón y el sentido estético. Dentro de nuestra utopia, el hombre llegará a ser plenamente humano, (...) a ser, a través del franco ejercicio de la inteligencia y dela sensibilidad, el hombre libre, abierto a los cuatro vientos del espíritu.*

*Y cómo se concilia esta utopia, destinada a favorecer la definitiva aparición del hombre universal, con el nacionalismo antes predicado, nacionalismo de jicharas y poemas, es verdad, pero nacionalismo al fin?*¹⁹⁰

O dominicano Pedro Henríquez Ureña produz já nas primeiras décadas do XX sobre o papel da periferia não só na economia e política internacionais, mas a atividade latino-americana na construção de um paradigma de humanidade para além dos modelos europeizados. A cor local do homem exótico deixa de ocupar o centro da produção intelectual para se colocar como partícipe da construção do homem universal. Continua Ureña:

¹⁸⁸ CANDIDO, Antonio. *Estrutura Literária e função histórica*. In: Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 177.

¹⁸⁹ “(...) Com efeito, pouco havia nas débeis letras de então que permitisse falar em literatura autônoma, — seja pelas características das obras, seja pelo número reduzido de autores, seja, principalmente, pela falta de articulação palpável de obras, autores e leitores num sistema coerente. Não havia tradição orgânica própria, nem densidade espiritual do meio. (...) Todavia, uma conjugação de fatores levou a esboçar-se, logo após a Independência, a referida consciência de autonomia, podendo-se, entre eles, destacar o desejo de dar equivalente espiritual à liberdade política, rompendo, também neste setor, os laços com Portugal. Destaquemos ainda as tendências historicistas, marcadas de relativismo, que, vendo na literatura uma consequência direta dos fatores do meio e da época, concluíram que cada país e cada povo possui, necessariamente, a sua própria, com características peculiares.” Idem, *ibidem*, p. 178.

¹⁹⁰ UREÑA, Pedro H. *La utopia de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. p. 7.

No es difícil la conciliación; antes al contrario, es natural. El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no será descastado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; su tierra, y no la ajena, le dará el gusto intenso de los sabores nativos, y esa será su mejor preparación para gustar de todo lo que tenga sabor genuino, carácter propio. La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones, pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de imperialismos estériles; sí la unidad, como armonía de las múltítimes voces de los pueblos¹⁹¹.

O impulso universalizante da utopia europeia (tanto em chave grega quanto renascentista como são expostas pelo crítico) é rerepresentado como a *visão de um paraíso* que conserva a tradição ocidental em toda sua potência e que, com as relações e produções autóctones das periferias, possa ser uma *síntese* e não uma substituição de um pelo outro. Apesar do tom piegas que este juízo faz ressoar nas circunstâncias em que escrevemos, a imagem unitária do homem universal ainda coloca em jogo a balança da História deste mesmo homem; isto é, ainda conserva a dificuldade material e objetiva de conciliar as pilhagens da colonização, o atraso de suas relações mercantis, o passado escravista recente com a produção iluminada e iluminista dos centros franceses e ingleses que chegava nos trópicos. O pensamento latino-americano é, sobretudo, marcado pelo *deslocamento* e ele se apresenta em dois momentos: o primeiro, das relações sócio-históricas, a elaboração/justificação ideológica dessas relações, bem como a reflexão crítica dessa interação entre discurso e fato histórico¹⁹²; o segundo, depois de expostas as críticas e

¹⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 8.

¹⁹² A elaboração sobre as relações, seus discursos e a reflexão destes dois em processo tem monumentos intelectuais dos quais não podemos esquecer. Para lembrar alguns destes pontos brilhantes da reflexão brasileira: “A partir das *Memórias* [Póstumas de Brás Cubas], entretanto, quando a dignidade dos senhores vem à berlinda e deixa de ser tabu, haverá inversão de sinais e também de proporções. Conforme tivemos ocasião de ver, as novidades da civilização burguesa agora ocupam a cena. Aí estão em primeiro plano filosofias recentes, teorias científicas, invenções farmacêuticas, projetos de colonização e vias férreas, bem como o liberalismo, o parlamento, a imprensa política etc., ainda que sempre desfigurados pela subordinação a uma certa desfaçatez de classe, a qual é a verdade crítica da dignidade proprietária pretendida nos romances do primeiro período [machadiano]. *A desprovincianização literária ocorre em grande escala, seja degradando a figura das relações sociais locais, confrontadas ou expostas à norma e ao progresso da civilização burguesa, nunca sem vexame, seja desmoralizando a reputação incondicional destes mesmos progressos e normas, levados, no contexto, a desempenhar papéis deslocados e contrários ao seu conceito.*” Cf. SCHWARZ, R. *Acumulação literária e nação periférica*. In: Um mestre na periferia do capitalismo. São Paulo: 34, 2010, p 230.

Outro exemplo muito presente em nossa interpretação e instrumento de leitura dos discursos de outras cidades, lemos CANDIDO, A. *De cortiço a cortiço e Dialética da Malandragem*. In: O discurso e a cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993, em que o debate sobre a utilização de recursos do discurso estético reaparecem ressignificados pela matéria brasileira, isto é, a própria produção literária – consciente de suas tradições e de seu empenho individual – desdobra uma síntese diversa da que pode ser vista no modelo.

reflexões de nossa dependência e acumulação cultural, o pensador latino-americano se estriba, necessariamente, numa diferença sensível que guarda com as matrizes do pensamento ocidental, porque ele se coloca (agora na primeira metade do século XX) como participante de uma história da qual todos os homens estão co-implicados, franceses ou chilenos, brasileiros ou ingleses, argentinos ou italianos, mas guardam suas diferenças.

Não é o resultado da soma dos imigrantes espoliados e expulsos pelo capitalismo europeu no século XIX com os demais fugidos de guerras e perseguições das primeiras décadas do século XX que definem por si a identidade da América Latina¹⁹³ nesse *segundo deslocamento* de que falamos acima. Não se trata de um suposto embate de morte da cultura estrangeira contra a cultura nativa, muito pelo contrário, a ocupação produtiva do território das ex-colônias depende e passa por essa cultura; estes imigrantes chegam à procura de propriedade, trabalho assalariado ou mesmo a paz da não-perseguição. O que nos coloca diante de vários matizes que se relacionam sinteticamente: a América Latina é ocupada em seus espaços pelas imigrações de maneira significativa, as relações de trabalho assalariado e a produção cultural correspondente dessas relações iam se contruindo desde o final do século XIX¹⁹⁴. O recorte sobre a imigração, no entanto, não exclui o passado da independência ou do período Colonial que só reacende o debate sobre a identidade nacional do século XX, mas para nós urge colocarmos um gesto estratégico que implica, dessa forma, produção intelectual-cultural e história sócio-econômica. O *deslocamento*, portanto, é de ordem objetiva e subjetiva: os imigrantes ocupam um território estrangeiro, trabalham e produzem, constroem

¹⁹³ Tanto se produziu sobre esse período e tão vastas são suas interpretações que nosso ensaio não teria qualquer condição de garantir uma exposição detalhada, mas o material consultado para reavermos com esses dados são os seguintes: FAUSTO, Boris (org). *Fazer a América*. São Paulo: Edusp, 1999; e para uma citação breve de que faz um panorama específico da imigração na Argentina, LAMOUNIER, Maria Lucia e LANZA, André Luiz. *A América Latina como destino dos imigrantes: Brasil e Argentina (1870-1930)*. Cadernos Prolam/USP 14 (26), 2015, pp. 90-107.

¹⁹⁴ Mesmo que a exposição de dados em detalhe ultrapasse não só a intenção deste ensaio como também a capacidade de quem o escreve, expomos o estudo do professor Herbert Klein e dele tiramos alguns juízos que não são nenhum pouco criativos: “*Embora começando tardiamente, a Argentina tornou-se outro país receptor importante. Com uma densidade populacional baixa e terras de agricultura extraordinariamente ricas, a Argentina era um país ideal para receber migrantes estrangeiros. Inicialmente, porém, isso não ocorreu em virtude das intensas lutas políticas internas até a década de 1850, e porque uma população indígena hostil refreava a expansão territorial. Mas esse quadro mudou com a estabilização final do sistema político que, por sua vez, abriu a possibilidade de luta concentrada contra os indígenas e a expansão maciça dos territórios colonizados. Se aproximadamente 26 mil migrantes chegaram nos últimos anos da década de 1850, por volta de 1880 haviam entrado no país cerca de 440 mil europeus. Sendo a população nativa inicial muito pequena, essa migração, embora relativamente modesta, iria causar um impacto enorme sobre o crescimento populacional total. De fato, a Argentina e o Canadá se destacam quando se considera o peso relativo da população nascida fora do país. Por volta de 1914, os italianos residentes na Argentina eram responsáveis por 12% da população, enquanto o total de estrangeiros chegava a significativos 30% de toda a população.*” KLEIN, H. *Migração internacional na história das Américas*. In: FAUSTO, B. (org) Op. cit., p. 22.

e moram, mas guardam consigo a nostalgia da terra natal e a esperança (utopia?) da terra que os recebe, promissora e possível.

Pedro Henríquez Ureña, nosso exemplar útil¹⁹⁵, expressa esse *entre-lugar* que se materializa na produção intelectual latino-americana, mas essa posição não o convida a refazer uma genealogia que assim lhe permita decidir pela nacionalidade/particularidade que lhe é constitutiva, mas antes, o intelectual Ureña, à maneira espinosista, articula cada nação como atributos de uma unidade metafísica, a humanidade ou homem universal. E tal juízo não se resume a este ou aquele intelectual mais sensível a essa condição, mas se transforma em elaboração própria das circunstâncias do escritor latino-americano. O professor dominicano percebe na própria formulação da pergunta latino-americana sobre sua identidade, a abertura para uma definição necessariamente mais abrangente; a atividade do crítico é parte integrante da formulação dessa identidade; enquanto a matéria local se expressa na forma literária e é estribada na individualidade do autor, a crítica se comporta como espaço através do qual é possível que os debates das definições sobre a tradição estética reapareçam como um ponto constitutivo dessa mesma identidade. Ureña não é mais um exemplar útil tão somente pela proximidade com a história de Sábato, mas porque aglutina uma atividade tipicamente latino-americana que até, então, estava travada.

Porque lo que más llama la atención en el momento actual de las letras latinoamericanas es la existencia de una literatura por encima de la división de países y esferas de influencias, de ideologías contrarias y regímenes incompatibles, de acentuada idiosincrasias nacionales y tradiciones culturales que apuntan, en su origen, a centros tan opuestos como la América indígena, la Europa renacentista, el África colonial y la Europa de los inmigrantes del siglo XIX y de este siglo [XX](...)

Para que exista una literatura, ha observado Octavio Paz con su acostumbrada lucidez, es necesario que se den ciertos canales de comunicación y diálogo que sólo puede establecer la crítica. En América Latina esos canales son precarios y están expuestos siempre a los terremotos culturales que suelen asolar estas tierras. Pero cada día es más evidente que en algunos momentos privilegiados (el movimiento de la independencia cultural que preside Bello, la polémica del Romanticismo que centraliza en su torno Sarmiento, la gran ola del Modernismo que recorre de extremo a extremo América Latina al paso inquietante de Rubén Darío), América Latina tiene entonces la crítica que necesita.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Sábato foi aluno de Pedro H. Ureña no Colégio Secundário de La Plata, bem como escreveu sobre a influência direta que o professor teve sobre sua formação, ética e intelectual. Além de ser respeitadíssimo por pilares intelectuais da América Latina, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges e tantos outros.

¹⁹⁶ MONEGAL, Emir R. *La nueva novela latinoamericana*. In: *Narradores de esta América*. Vol. 1. Caracas: Alfadil Ediciones, 1993, pp. 11-12.

Monegal escreve em fins dos anos 60 um panorama da produção literária latino-americana já tendo como diálogo pressuposto o exotismo a que fomos todos reduzidos – cada nacionalidade, região ou tribo social – pelos departamentos de estudos hispano-americanos ou brasilianistas na Europa ou nos Estados Unidos¹⁹⁷. Mas há correspondência material para que, dado o atraso cultural (ou pelo menos o atraso em criar espaços institucionais de debate cultural), fôssemos vistos tal como éramos. O crítico uruguaio esclarece em outro texto.

*Flaubert, Henry James y Conrad ya habían señalado en pleno siglo pasado el camino para um nuevo tipo de ficción, ampliamente conciente de sus deudas con el lenguaje, la estructura y el estilo. La novela de los años veinte y los treinta em Europa y en los Estados Unidos convirtieron esta conciencia en un lugar común. Pero en América Latina costó bastante más tiempo a los mejores escritores descubrir y aceptar esto. Sólo ha resultado realmente obvio en la última década. La obra de pioneros como Borges y el novelista guatemalteco Miguel Ángel Asturias, de gente como Carpentier en Cuba, Onetti en el Uruguay, Juan Rulfo en México, Leopoldo Marechal y Julio Cortázar en Argentina, permitió a los novelistas latinoamericanos toma plena conciencia de que el realismo documental (o socialista, como también lo llama) está liquidado; que el regionalismo como mera expresión del color local está muerto; que el verdadero y único compromiso del novelista como tal es con su visión personal del mundo y con su arte.*¹⁹⁸

Repara-se que a “consciência” dos novos paradigmas formais literários *demora* a criar um intercâmbio de *produção regular* cá nas Américas do Sul. Apesar de nos afastarmos da formulação da questão tal como foi feita pelo crítico Emir Monegal, a diferença entre os centros do capital ocidental (Europa e EUA) e nossas nações periféricas persiste no cenário cultural tanto quanto no óbvio do desenvolvimento das economias latino-americanas.

Nossa ressalva a Monegal não é de diagnóstico, mas da definição de suas causas: o experimentalismo do século XX, suas vanguardas tanto cá como lá na Europa, a consolidação da reprodutibilidade técnica do livro e da imprensa, de seu consequente aumento do público leitor acabam, quando hipostasiados, por envolver em um feitiço o material que é expresso na obra acabada; se procedêssemos assim, teríamos de calar a interferência dessa matéria nas regras que teimam em organizá-la. A visão de mundo é uma trama de contato e percepção do autor com seu entorno, por isso, ideologia e técnica, improvisos e demandas são veios que se percebem na tessitura do texto literário que desenrola tanto a deliberação do autor/criador,

¹⁹⁷ Neste mesmo texto citado acima, vemos a diferença (e deferência) de tratamento com periféricos tchecos e russos. O olhar do centro sempre busca cores locais quando a paisagem é contrastante. Os pampas rioplatenses, a Amazônica multinacional, o passado do nativo inca, asteca ou tupi despertam o interesse do europeu mais do que as descrições do gélido território russo e da proximidade da fronteira tcheca. Cf. MONEGAL, E.R. Op.cit., pp. 14-17.

¹⁹⁸ MONEGAL, E.R. *La novela brasileña*. In: Op.cit., p. 312.

como o jogo nada pacífico entre dispositivos/instrumentos literários e a matéria resultante da vida social.

2. O caminho pelo labirinto

Conscientes de todas as tensões e vórtices a que Sábato está sujeito por ser um argentino em pleno século XX e ainda mais um escritor latino-americano, os dois momentos deste ensaio, agora, podem se apresentar como erigindo a experiência intelectual do nosso autor: a interface dos seus fundamentos teóricos perante o mar de contradições e ornitorrincos tropicais poderá encaminhar este texto ao seu fim. Assim como seus predecessores e contemporâneos, Sábato recebe uma missão que se materializa na sua produção literária que inclui a reflexão sobre ela: identidade nacional (restolho inevitável dos idos do século XIX e persistente ainda no século seguinte), literariedade universal (critérios formais da produção ocidental de literatura, bem como teorias e doutrinas da arte que chegaram no continente) e subjetividade artística (ponto de atração que organiza o local-universal, ideal-concreto da sua situação circunscrita história, social e ideologicamente). Tais pontos são organizados pelos autores de modo particular e sintético (estilo, talento e tradição entram nessa equação, e são muito conhecidos da crítica literária¹⁹⁹): como podemos enxergar nestas questões o desdobramento particular que Sábato produz?

A crítica argentina, Beatriz Sarlo, pode nos ajudar ainda mais a desenhar esse labirinto pelo qual Sábato caminha.

Buenos Aires cresceu de uma forma espetacular nas duas primeiras décadas do século XX. A nova cidade torna possível, literariamente verossímil e culturalmente aceitável o flâneur que lança o olhar anônimo daquele que não será reconhecido por aqueles que são observados, o olhar que não supõe comunicação com o outro. (...) A experiência da velocidade e a experiência da luz moldam um novo elenco de imagens e percepções.²⁰⁰

O diagnóstico crítico de Sarlo é o terreno pelo qual caminha nosso autor:

O mundo e a vida dos intelectuais mudam aceleradamente nos anos 20 e 30: ao processo de profissionalização iniciado nas duas primeiras décadas do século XX segue-se um conjunto de detalhamento das práticas e de diferenciação dos grupos. Os intelectuais já ocupam um espaço próprio, onde os conflitos sociais surgem regulados, refratados, deslocados, figurados. A arte define um sistema de fundamentos: “o novo” como valor hegemônico, ou

¹⁹⁹ Para citar o exemplo mais recorrente: The tradition and the individual talent de T.S. Eliot, 1921.

²⁰⁰ SARLO, Beatriz. *Buenos Aires, cidade moderna*. In: *Modernidade periférica – Buenos Aires de 1920 e 1930*. São Paulo: CosacNaif, 2010, pp. 34-35.

*“a revolução” que se converte em garantia do futuro e reordenadora simbólica das relações presentes. A própria cidade é objeto de debate ideológico-estético: sua modernização é celebrada e denunciada, busca-se no passado um espaço perdido ou se encontra, na dimensão internacional, uma cena mais espetacular.*²⁰¹

Vemos que o juízo de Sarlo, apesar de próximo do panorama feito pelo crítico Monegal, interfere sobre ele de maneira crítica de modo que a aparente preocupação estética está inexoravelmente transpassada por questões materiais complexas sobre a história do país – e por que não?, do continente latino-americano. Desta maneira, localizarmo-nos nesse miolo do furacão intelectual que ocorre na Buenos Aires de 20 e 30 é enxergar as demandas do intelectual (seja ele escritor ou pintor, escultor ou poeta²⁰²) e não estigmatizá-lo nem como profissional nem como aristocrata. O argentino (e concordamos isso sobre todos os povos latinos) vive em sua cidade e nos pampas, e transfere teimosamente à imagem bem acabada das teorias que educaram seus *criollos*, a segurança ideológica que será martelada e pulverizada pela modernização *express* que arrasta o continente. As imigrações do final de XIX e início de XX vão erigindo e ocupando a vastidão das terras coloniais, reconhecendo nessas terras uma porta a que foram prometidos em suas terras nativas: a ascensão pelo trabalho, a propriedade produtiva, a construção de uma elite econômica. Como abrimos nossa descrição do *labirinto porteño*, o cimento e a construção argentinos materializam a visão de mundo do reordenamento fundiário e a concentração de capital na Eurpora junto com a expectativa de ocupação e ascensão nas planícies rioplatenses, o que nos deixa à vontade em assentir com Beatriz Sarlo

*A mescla é um dos traços menos transitórios da cultura argentina: sua forma já “clássica” de resposta e readaptação. O que um historiador da arquitetura chama de “versatilidade e permeabilidade” da cultura portenha me parece um princípio global de definição das estratégias ideológicas e estéticas.*²⁰³

É com os pés fincados nesse pampa profundo que Ernesto Sábato definirá sua estratégia de “versatilidade e permeabilidade”, resta-nos, a esta altura, compreender diretamente como o autor condensa sua *mescla* na trama de seus textos. O autor argentino se orienta no debate intelectual a partir de uma premissa já desenvolvida pelos escritores das décadas de 20 e 30, aliás, ele – como podemos supor: o leitor já o sabe – participa dos ciclos

²⁰¹ Id, Ibid, p. 56.

²⁰² Vemos isso descrito com muita beleza pela própria Sarlo nas primeiras linhas que abrem o primeiro ensaio de seu livro *Modernidade periférica*. A descrição dos quadros surrealistas-simbolistas-esotéricos do pintor Xul Solar centraliza a expressão artística, cá ou algures, como um modo de ver o entorno e pensá-lo tensionando seus objetos. Op. cit., pp. 29-31.

²⁰³ Id, Ibid, p. 57.

de discussões destes mesmos escritores uma década depois; todos, Borges, Bioy Casares, Roger Callois, Silvina Ocampo, José Bianco sob o signo da Revista *Sur* de Victoria Ocampo, ajudam a construir a cena intelectual a partir da qual nosso autor se formará, mas também se distanciará²⁰⁴. As leituras da filosofia alemã e francesa, da literatura anglo-saxã e anglo-americana, constroem o seu repertório e organizam, ainda que versátil e poroso, os princípios por sob os quais ele estará. Com a polêmica da literatura nacional bastante desenvolvida, Sábato participa incisiva e precariamente: o que antes estava organizado pelo par de contrários denúncia-apologia – o que Sarlo chamou de utopias rurais versus modernização urbana²⁰⁵, depois de Borges e sua literatura cosmopolita, apresenta-se deslocado. Borges e os autores que orbitavam ao seu redor encontram na atividade artística um terreno sem nacionalidade, universal e atemporal: os critérios estéticos solapam os limites ideológicos e materiais à medida que o escritor se coloca como artífice²⁰⁶ que pode glosar, emular, recombina, falsear ou replicar porque as fronteiras nacionais são construções tão ou menos legítimas que as realocações estéticas. E como vimos, o paradigma borgiano (que ainda ecoa na produção latino-americana como paradigma a ser repensado ou mesmo o próprio dilema da literatura nacional em si²⁰⁷) representa para Sábato um problema estético precioso, tanto como

²⁰⁴ O recente trabalho publicado de Sergio Miceli, *Sonhos da periferia*, editado em 2018 pela Editora Todavia, joga luz sobre o terreno produtivo do cenário cultural argentino. A revista SUR assim como todos os seus mais importantes escritores são avaliados pela lupa sociológica do professor: paradigmas estéticos, princípios ideológicos, projetos políticos e demandas editoriais surgem como vetores de força que nos fazem compreender a cena cultural em que se formou Ernesto Sábato. Apesar disso, Sábato não é personagem sequer coadjuvante dos professores, tanto Sarlo quanto Miceli não desenvolvem propriamente o papel de Sábato neste embate. Para tanto é necessário trazer as seguintes referências: as reconstruções culturais e polêmicas da pesquisadora María Teresa Gramuglio em *Posiciones de Sur en el espacio literario. Una política de la cultura*. In: *El oficio se afirma*. História crítica de la literatura argentina. Buenos Aires: Emecé Editores, 2004, pp. 93-123; bem como no tomo 10 da mesma coleção, *El arma periodística y una literatura "necesaria"*. *El caso Primer Plana*. Op. cit, 1999, pp. 295-311.

²⁰⁵ A simples replicação do substancial dessa divisão nos é muito útil: a partir do romance *Dom Segundo Sombra* de Güiraldes e dos livros de Roberto Arlt, Beatriz Sarlo traça duas linhas perpendiculares que esquematizam as suas *Respostas, invenções e deslocamentos* (2º capítulo de SARLO, op.cit.) da argentinidade das primeiras décadas do XX. Borges, no entanto, surge como ponto fugidio que busca as tensões dessa *mescla* (o ponto de intersecção das perpendiculares) e que ele, como escritor, renova num paradigma estético que visa ultrapassar o problema da diferença entre periferia e centro.

²⁰⁶ Cf. *Ubicación Borges/Sábato*, primeiro ensaio deste trabalho.

²⁰⁷ Percebemos essa presença ainda nas discussões sobre o multiculturalismo e teorias descolonizadoras da cultura latina, escritores-ensaístas como Juan Villoro, Sergio Chejfec, Jorge Volpi in: OLMOS, Ana Cecília. *Literatura latino-americana e novas cartografias (a perspectiva dos escritores)*, Revista Literatura e Sociedade (USP), v. 16, p. 44-53, 2012. Para ficar ainda mais claro cito da nota de rodapé em que a professora Olmos descreve o cenário reflexivo da América Latina de modo mais direto: *encontravam-se os escritores argentinos Martín Caparrós, Jorge Dório, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Luis Chitarroni, Sergio Chejfec, Daniel Guebel e Carlos Eduardo Feiling. Os escritores mexicanos Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Miguel Angel Palou e Ricardo Chaves Castañeda subscreveram o Manifesto Crack (1996). Juan Villoro não fez parte desse grupo, no entanto, suas posições com relação à prática literária na América latina apresentadas nos ensaios não divergem substancialmente das expostas nesse manifesto. A mesma posição crítica com relação à literatura das*

autor-antítese quanto componente de sua formação.

Se a saída de Borges não lhe serve, qual, portanto? Nosso autor descreve uma metafísica própria da criação artística, assim como o seu compatriota, mas é uma ordem que não passa pela estilização da técnica ou da astúcia da forma literária, e sim pela percepção da vida e do entorno. Há uma certa superstição que Borges enxerga na origem de sua literatura e, que diante a falta de uma materialidade essencial, a produção literária não se constranja num cerco sobre o local ou sobre o centro, mas que possam trocar suas causalidades e precedências, suas posições e seus desdobramentos numa *esfera pascaliana, cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma*. Como falamos no capítulo anterior, Borges é cosmopolita, não porque negue sua nacionalidade e a importância da capital Buenos Aires em sua criação, mas porque a história do seu país se lhe apresenta como uma singularidade que, pela apreensão crítico-literária, está rumo à máxima generalização. A negação irônica²⁰⁸ que proporciona a leitura do material sócio-histórico local deixa intacta a formulação de uma proposição geral e universal que não mais leve, como antes, em conta a matéria que a deformaria.

A vida do homem não coincide com a representação ficcional: o diagnóstico é o mesmo, mas enquanto a diferença indiferente borgiana consegue, ironicamente, neutralizar o peso dos fatos históricos para universalizá-los em episódios exemplares, a cisão entre produção sobre a vida e a vida ela própria só é sentida, segundo Sábato, na concretude, nessa comunhão impura entre inteligência e intuição. O princípio irônico que dá a Borges a possibilidade de reorientar a pergunta sobre a literatura e sobre a identidade argentina, não permite que Sábato evite investigar em si uma diferença essencial que pode já ser vista na conformação de sua identidade com as forças que formaram seu país.

SOLEDAD Y COMUNICACIÓN El Yo aspira a comunicarse con otro Yo, como alguien igualmente libre, con una conciencia similar a la suya. Sólo de

décadas precedentes pode ser reconhecida no prólogo a McOndo, uma antologia de contos latino-americanos publicada, em 1996, pelos escritores chilenos Alberto Fuguet e Sergio Gómezi

²⁰⁸ “A leitura como gatilho da escrita: fundamentação do valor e, em consequência, legitimação da ficção, diante do acaso nada prolixo da representação realista ou do criollismo gaúcho e estetizante de Güiraldes. A biografia fora a primeira forma de uma ficção que constrói um eu e um cenário, em *Evaristo Carriego*. De certa forma, essas “histórias universais” são biografias breves e elípticas, montadas conforme a concepção borgiana de que dois ou três episódios decisivos condensam invariavelmente uma existência: uma leitura da história baseada na excepcionalidade desses momentos cruciais em que se aposta um destino. (...) A biblioteca e a língua estrangeira como fundamento da escrita. (...) Vinculados a isso, um princípio que Borges proclama: a originalidade não é um valor. (...) Essas “histórias infames” são outro começo, na contramão do realismo e de uma representação romântico-humanitarista dos subúrbios. Na contramão, enfim, de uma literatura moralizadora, pequeno-burguesa. Opostas a toda moralização, insignificantes, nada exemplares, essas histórias carecem de centralidade **Sua ironia não é a do moralista, mas a do esteta. A história universal, e não apenas a da infâmia, é um movimento de degradação irônica**”. SARLO, B. *Modernidade periférica*. Op. cit., p. 90-91, grifos meus.

esa manera puede escapar a la soledad y a la locura.

De todos los intentos, el más poderoso es el del amor. Pero es inútil que lo haga con un robot, o con una prostituta que convierte el amor en sexo mecánico, o con una mujer que obedezca a poderes magnéticos: en cualquiera de esos casos sólo logrará satisfacer sus necesidades sexuales. El cuerpo de los demás es un objeto y mientras el contacto se realice con el solo cuerpo no existirá sino una forma del onanismo. Solamente mediante la plena relación con un sujeto (cuerpo y alma), podremos salir de nosotros mismos, trascender nuestra soledad y lograr la comunicación. Por eso el sexo puro es triste, ya que nos deja en la soledad inicial, con el agravante del intento frustrado. Berdiaeff sostiene que el instinto sexual tiene un elemento demoníaco y destructivo, pues nos arroja en el mundo puramente objetivo, donde la comunicación no es posible y la soledad definitiva. De ahí que el erotismo exclusivamente sexual aparezca tan frecuentemente unido a la violencia, al sadismo y a la muerte. No pudiendo llegar a la otra subjetividad, no pudiendo satisfacer su ansia de comunión espiritual, el hombre se venga inconscientemente, desgarrando y odiando.

Se llega así a la paradoja de que la única forma de escapar a la subjetividad total es mediante lo más extremadamente subjetivo que existe: no la razón (que es objetiva) sino la emoción; no mediante la ciencia y las ideas puras sino mediante el amor y el arte. Así se alcanzan esos universales concretos que establecen puentes entre los sujetos.²⁰⁹

Sábato herda da fenomenologia francesa os seus conceitos e alguns de seus efeitos, mas sendo imerso na condição improvável de coincidir com um modelo bem acabado como a ontologia do *Ser e Nada*, acaba por emular o pensamento europeu, hipostasiando alguns princípios e redirecionando outros. Percebamos o seguinte: quando rompemos com a reconstituição e análise estruturais do pensamento sartriano, com as questões levantadas por Bornheim e Lebrun, fazíamos desde lá o exercício preconizado por Sábato: se o corpo e a metafísica do sujeito de consciência são, por Sartre, descrições de uma ontologia fenomenológica e que o Outro só é percebido na medida em que reconheço uma distinção da consciência que percebe e é percebida, isto é, ora um vazio vacilante que explode em direção da alteridade, ora um objeto constrangido pela consciência que a mensura e a limita a uma objetividade, Sábato eleva a intersubjetividade como sendo um princípio fundamental da vida concreta, sua própria materialidade. *El Yo aspira a comunicarse con otro Yo, como alguien igualmente libre, con una conciencia similar a la suya. Sólo de esa manera puede escapar a la soledad y a la locura.* – nosso autor deixa claras suas raízes, mas como está no terreno lodoso da periferia e de sua circunstância, entende que alguns vincos dessas raízes são postos à prova. A dualidade corpo-alma da qual se afasta Sartre desde a sua inicial *procura do Ser*, reaparece para Sábato como instrumental, ainda que provisório e menos definido, o que o

²⁰⁹ SÁBATO, E. *Heterodocia*, op. cit. p. 133.

serve como produtividade conceitual: *Solamente mediante la plena relación con un sujeto (cuerpo y alma), podremos salir de nosotros mismos, transcender nuestra soledad y lograr la comunicación.* A divisão entre exterior e interior e todas as suas correlatas assumem para Sábato uma teimosa realidade: o estrangeiro não é só um diferente, ele enreda, inocula um veneno que dizima, copula e marca sua identidade,

*Uma gota da essência propícia
Altera o gosto d'água
De toda uma baía²¹⁰*

Se Sartre permite se esvaziar a ponto de traçar o limite da determinação e da intencionalidade a fim de descrever ontologicamente nossa existência, Sábato convive com a persistência de uma tensão concreta, não mais entre vazio e preenchido, gesto e permanência. Nosso autor, ao procurar nesse contato inevitável, nessa dolorosa fricção entre o eu e o outro em mim, encontra a comunhão de que somos expatriados em todas as não-coincidências, mas que ainda persiste: eu-eu mesmo, eu-outro, eu-mundo.

Imaginemos, pesando o que vale do que foi desenvolvido até aqui, o seguinte: se no século XV ou XVI tínhamos (percebamos a dificuldade já nessa flexão verbal) a tranquilidade de ocupar invariavelmente o posto de mediadores do entorno exótico (selvagem) com o centro de inteligibilidade (civilizador), não podemos mais negar uma mudança substantiva na troca entre esses limites,

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz.²¹¹

Ainda que o movimento tensionado destes significados seja, pela vista do professor, pensado à luz da antropofagia modernista latino-brasileira, não estamos aqui dizendo a mesma coisa: sim, de fato os conceitos de unidade e pureza foram implodidos, mas não significa que sumiram. Se a mulher selvagem e a negra escravizada foram violentadas pelo colonizador, não quer dizer que o sinal dessa força deixou de sumir, material e historicamente – o homem universal surge porque a mescla é a saída para uma *resposta e readaptação*, como bem disse

²¹⁰ Tradução do poeta André Vallias a partir do original: IN DER CHINESENSTADT VON LOS ANGELES Ein Tropfen der rechten Essenz Ändert den Geschmack des Wassers Einer ganzen Meeresbucht – de Bertold Brecht.

²¹¹ SANTIAGO, S. op.cit., p. 16.

Sarlo, e que guarda consigo a violência inevitável dessa mescla. Lembrando sempre que o homem universal sempre existiu e foi ele quem atravessou os mares até o *nosso* Pindorama latino-americano, ao *seu* Paraíso. Não podemos, de modo algum, ressoar essa *destruição sistemática* a que faz referência o professor, pelo contrário e sobretudo, devemos – mesmo que não coincidam todos os homens com o homem universal – precisar exemplarmente como é constitutivo da vida subjetiva do latino-americano essa comunhão impura.²¹² A *gota propícia* não é sem dores, *altera o gosto*, espiritual e material, *de toda uma baía*. O aforismo sugere formalmente a interferência histórica e social que tentamos expor até aqui.

Minotauro diante de Teseu e Sísifo

“Non pas la fable divine qui amuse et aveugle, mais le visage, le geste et le drame terrestres où se résumant une difficile sagesse et une passion sans lendemain.” - *Camus*

Sábato folheia os livros como quem tem pressa, precisa correr atrás de todos aqueles que têm mais instrumentos para expor suas visões de mundo; o escritor reconhece naquilo que lê, naquilo que vê e ouve uma intuição que o empurra para longe de si, a não coincidência consigo, para nosso autor, é o sinal de uma ruptura que evoca a totalidade. O autor recebera dos seus compatriotas e colegas de revista a imagem extremamente produtiva, mas inerte, dos infinitos mundos possíveis e intercambiáveis; também reconhece a destreza maestral de Borges e Bioy Casares ao criar o romance policial pós-Edgar Allan Poe, em que a geometria e o controle artificial do autor produzem no leitor, a partir dos encadeamentos, uma poética da leitura que implode o conteúdo com a própria forma, procedendo a partir do enxerto da leitura (de quem lê e de quem é lido, o autor mesmo lê) no texto escrito, criando suas ramificações da expectativa específica desse modo de reprodução²¹³: Sábato não passa impune por essa heterotopia que lhe é indiferente; ao fim e ao cabo a passagem de um campo a outro, por

²¹² Dita, às suas maneiras, como mescla (Beatriz Sarlo), como entre-lugar (Silviano Santiago), fora do lugar (Schwarz) e a dialética ordem-desordem (Candido). Para os dois últimos cf. ARANTES, Paulo E. *Sentimento dos contrários*. In: Sentimento da Dialética na experiência intelectual brasileira. São Paulo: Paz e Terra, 1992, pp. 9-44.

²¹³ Além do capítulo anterior em que traçamos nossas interpretações a partir da apropriação/interferência de Sábato, temos algumas interpretações mais amigáveis sobre o expediente estético de Borges. Cf. Com a análise sobre o *História universal da infâmia* de Borges por SARLO, B. Op.cit, pp. 90-91, ver nota 208; Ou ainda em MONEGAL, E. R. *Borges: uma poética da leitura*. Op.cit., mais precisamente todo o ensaio “O leitor como escritor”, pp. 77-123

exemplo, do entendimento para a emoção nunca é sem vertigens: como Pascal, a desmesura de um sobre o outro, a teimosia e a persistência no homem da fé e da razão, dilaceram-no. Afinal a pergunta pascaliana ecoa: *Que dois-je faire. Je ne vois partout qu'obscurités. Croirai-je que je ne suis rien? Croirai-je que je suis dieu?*²¹⁴. Mas Sábato não é Pascal revivido, mesmo que entenda suas afinidades com a tensão entre *raison géométrique* e *raison du coeur*, nosso autor não ignora a morte de Deus nas guerras mundiais, a racionalização da morte nos campos de concentração que certamente fariam o filósofo apostar contra a divindade, mas percebe que a desmedida que lhe é constitutiva, aparece enquanto folheia seus livros, recém-chegados, de Dostoiévski, Kafka, de Pascal e André Gidé, Sartre e Graham Greene, Faulkner e Virginia Woolf.

A gratuidade da vida, assinada e reconhecida pelos mortos radiativos e pelas autocríticas stalinistas, repõe em Sábato – e de maneira permanente – a literatura, a arte, como espaço onde é possível resvalar o olhar no estiramento que enche de significado a palavra existência.

*DESPERTAR AL HOMBRE Decía Donne que nadie duerme en la carreta que lo conduce de la cárcel al patíbulo, y que sin embargo todos dormimos desde la matriz hasta la sepultura, o no estamos enteramente despiertos. Una de las misiones de la gran literatura: despertar al hombre que viaja hacia el patíbulo.*²¹⁵

Os aforismos de Sábato podem ecoar a mesma questão que obseda os autores que são o tema deste ensaio específico. Mas é possível, conscientes dos avanços pretendidos na exposição e crítica aqui apresentadas, enxergar uma fresta muito importante através da qual nosso autor os flui e os desdobra. Seja a liberdade inequívoca ou a possibilidade de grandeza do homem, Sábato acredita que o vínculo a que esses autores procuram legitimar filosoficamente (um mais que outro, é evidente) passa pela exposição poética: o pensamento poético precisa encampar seus critérios para não ser reduzido ao piegas emotivo ou ao abstrato racionalismo. E o objeto do pensamento poético são *esos universales concretos que establecen puentes entre los sujetos*²¹⁶. Na economia do texto de Sábato, percebemos que a literatura não é efetivamente uma produção na vida do homem, mas a exposição de um movimento vital que está em latência.

Não se quer aqui, suspender toda a análise histórica que até então lançamos mão, muito pelo contrário, queremos expor a história que se transforma em espécie de fábula para o

²¹⁴ PASCAL, Blaise. *Pensées*. Lafuma, 1/Brunschvicg, 227.

²¹⁵ SABATO, E. Op.cit., 1964, p. 90.

²¹⁶ SÁBATO, E. *Heterodoxia*, op. cit. p. 133.

escritor, da qual ele pode procurar os indícios que ultrapassam o mero registro e o ascendem a um ponto de onde pode vislumbrar o seu tempo, mesmo imerso – ou melhor, porque imerso – ele olha os profundos traços que definem sua circunstância. A literatura apreende esse mergulho, porque, para Sábato, não é pode ser um mero instrumento, mas guarda consigo uma irredutibilidade em que pode apostar a salvação de toda a humanidade; de si e de todos os homens, a arte cria pontes para uma comunicação que racionalmente é equívoca e, portanto, impossível... mas mesmo assim persiste. De que modo, para esclarecer todo nosso percurso e seus rastros até aqui, nosso autor desdobra essa comunicação teimosa?

Conscientes das questões e algumas soluções que este ensaio pôde resvalar em algum desenvolvimento (a materialidade da comunicação na obra artística, a distância persistente que, suportada por essa materialidade, existe entre autor-leitor, leitor-obra, obra-autor), o que nos deu a possibilidade de fazê-lo foi o convite de Sábato para que olhássemos não mais para o Sujeito que se compreende no vazio de sua definição (Sartre) ou na revolta que o motiva e que o empurra para além do encadeamento histórico (Camus), e sim para esta *ponte entre os sujeitos*. A descrição da existência ou da verdade dos homens e mulheres não é motivada por uma força endógena do sujeito, nosso autor compreende um espaço em que o que realmente está em jogo é contato compreensível entre dois entes que, pelo menos objetivamente, não se co-implicam. Só por via da expressão artística – chamemo-la junto com Sábato de *pensamiento poético*, reconstruímos as condições desse contato inevitável, *embora impossível*.

A dicotomia entre o objetivo e o subjetivo (tanto quanto suas mais diversas variações: externo-interno, científico-intuitivo etc) já posta à prova, no exemplo deste ensaio, por Sartre e Camus²¹⁷, permanece para nosso autor como um problema constante: feito refém da ciência positiva, o verdadeiro se transforma num trunfo insuperável que acaba por levar ao domínio da literatura as suas pretensões descritivas e imparciais²¹⁸; o artista, deste modo, deve se ocupar simplesmente de registrar com objetividade para não cair na psicologização de suas atitudes nem mesmo de suas considerações metafísicas (adjetivo que o positivismo lógico já

²¹⁷ Lembremos a citação que fizemos no início deste texto: *C'est l'équilibre de l'évidence et du lyrisme que peut seul nous permettre d'accéder en même temps à l'émotion et à la clarté.*

²¹⁸ Um trecho exemplar de Sábato, “No puede explicarse esa doctrina de los “objetivistas” sino como consecuencia del prestigio e imperialismo de la ciencia, de la creencia dogmática en un universo externo que el artista, como el científico, deba describir con la misma fría imparcialidad. De modo que el escritor de novelas describiría la vida o las vicisitudes de un hombre como un zoólogo las térmites: indagando las leyes de esas sociedades, describiendo sus costumbres y viviendas, sus lenguajes y danzas nupciales.” In SABATO, Op.cit, 1964, p. 125. Para desenvolver esse ponto temos o texto de excurso que fecha esse trabalho, lá tratamos do embate entre Sábato e o *nouveau Roman* francês, nas figuras de Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute.

identificara com a criação literária). Sábato, na pressa e ferocidade de sua posição, acaba por assumir, num primeiro momento e de leitura rápida, a posição de defesa da descrição psicológica²¹⁹, das internalizações das experiências da personagem, das descrições metafísicas e suas interferências; no entanto, e é tarefa deste texto expô-lo, essa dicotomia não é o tecido da produção do escritor, mas sua película superficial como aqueles acúmulos de pele que deixam o áspero. Para Sábato, não é dessa forma que se apresentam os desafios sobre os limites do entendimento: o conhecimento científico (ao qual se filiou Sábato no início de sua juventude até seus 35 anos) não é uma espécie de adversário da humanidade, o que se coloca como dilema para o escritor é como seu *modus operandi* ocupa a vida e, por cálculo e respeito a suas normas, interrompe a discussão sobre a comunicação para além dos papéis de interlocução e suas finalidades. Se o emissor diz A e o receptor entende B, é possível que a ciência julgue sobre os equívocos e os arrume, ajustando os pólos ou ainda o meio pelo qual se comunicam. A linguagem é reduzida à expressão de fins e em última análise a processos de *input* e *output*; urge, portanto, considerar a literatura como campo não-científico, e ainda mais urgente, que guarde a potência de instaurar crises no entendimento, porque coloca o homem em xeque e não só sua compreensão. Mas é verdade que a literatura coloca em crise o entendimento?

Dijo Poincaré con gran elegancia: la matemática es el arte de razonar correctamente sobre figuras incorrectas. Ya que nadie pretende (ni es necesario) que el triángulo rectángulo dibujado en el pizarrón sea el auténtico triángulo platónico para ele que rige el teorema: es apenas una burda ilusión, un grosero mapa para guiar el razonamiento.

Totalmente inversa es la situación del arte, en que precisamente lo que importa es ese diagrama personal y único, esa concreta expresión de lo individual. Y si alcanza la universalidad es esa universalidad concreta que se logra no rehuyendo lo individual sino exasperándolo. ¿Qué más exasperadamente personal que un cuadro de Van Gogh?

Si la ciencia puede y debe prescindir del yo, el arte no puede hacerlo; y es inútil que se lo proponga como un deber. Palabras más o menos, decía Fichte: en el arte los objetos son creaciones del espíritu, el yo es el sujeto y al mismo tiempo el objeto. Y Baudelaire, en el Art romantique, afirma que el arte pura es crear una sugestiva magia que involucra al artista y al mundo que lo rodea. Agregando: "Preparamos al árbol nuestras pasiones, nuestros deseos o nuestra melancolía; sus gemidos y sus cabaceos son los nuestros y bien pronto somos

²¹⁹ Que encontra ecos, ainda que muito produtivos, também em seus críticos mais generosos. Cf. MEEHAN, Thomas. *Ernesto Sábato's Sexual Metaphysics: Theme and Form in El túnel*. MLN Vol. 83, No. 2, The Hispanic Issue (Mar., 1968), pp. 226-252; FUSS, Albert. *El Túnel, universo de incomunicación*. Cuadernos Hispanoamericanos. Núm. 391-393, enero-marzo 1983; WAINERMAN, Luis. *Sábato y el misterio de los ciegos*. Paso del Rey, Provincia de Buenos Aires: Talleres Gráficos San Francisco, 1978; GIBBS, Beverly. "El Túnel": Portrayal of Isolation. Hispania Vol. 48, No. 3 (Sep., 1965), pp. 429-436.

el árbol. Asimismo, el pájaro que planea en el cielo representa de inmediato nuestro inmortal anhelo de planear por encima de las cosas humanas; ya somos el mismo pájaro.”

También lo decía Byron:

Are not mountains, waves and skies a part
of me and my soul, as I of them?

Vemos nesta citação um exemplo de como os campos se diferenciam, a ciência – já também posta ironicamente pelo escritor – pela sua inequivocabilidade não coincide coisa e palavra, representado e representação, porque é por esse *mapa para guiar o raciocínio* que a ciência consegue avançar por seus caminhos; já a literatura não se comporta: se é possível que ainda conheçamos as gárgulas da Notre Dame pelas narrativas de Balzac, não é porque ele o pretendeu dar a nós leitores a descrição de um arquiteto e assim conseguíssemos reproduzi-la, o escritor, o pintor, o escultor, assinala-nos Sábato, mesmo que convoquem as dimensões e as cores das gárgulas ou as distâncias entre elas, a realidade deixa de ser mimética e passa a ganhar contornos próprios. O real problema é diminuir a literatura por uma limitação que é própria do entendimento:

(...) si por realidad entendemos (como debemos entender) no solo esa externa realidad de que nos habla la ciencia y la razón sino también ese mundo oscuro de nuestro propio espíritu (por otra parte, infinitamente más importante para la literatura que el outro), llegamos a la conclusión que los escritores más realistas son los que en lugar de atender a la trivial descripción de trajes y costumbres describen los sentimientos, pasiones e ideas, los rincones del mundo inconsciente y subconsciente de sus personajes; actividad que no sólo no implica el abandono de ese mundo externo sino que es la única que permite darle su verdadera dimensión y alcance para el ser humano; ya que para ele hombre sólo importa lo que entrañablemente se relaciona com su espíritu: aquel paisaje, aquellos seres, aquellas revoluciones que de una manera u otra ve, siente y sufre desde su alma.²²⁰

A arte não impõe critérios transcendentais àquilo que ela comunica, ela cria no seu gesto as regras o que formarão; a ciência, ao contrário, precisa impor os limites de sua abstração para que o concreto possa perder o seu caráter arisco à definição. A ciência se torna um desafio artístico à medida que a abstração ocupa o espaço da criação, como se a obra de arte pudesse ser erigida como são os prédios e as equações, sem que o sujeito se imponha sobre ela ou sem que o material dessa obra não resista às violências dessa imposição. O conhecimento científico lima a interferência do sujeito para que possa anunciar “esta mesa é amarela”, fosse o contrário, as condições dos observadores nos deixariam pisando no fluido

²²⁰ Id, *ibid*, p. 126.

solo da doxa; a objetividade, produto e motivo da ciência, não devem – por sua validade no entendimento – ocupar o escritor: “si la ciencia debe prescindir del sujeto para dar simple descripción del objeto, el arte no puede prescindir de ninguno de los dos términos”²²¹. A arte nos sugere uma abrangência maior, não está limitada aos fins da objetividade, apesar de permanecer algo deste fim. Se a direção da validade do discurso objetivo/científico não é de ida e volta, isto é, que o discurso artístico possa ser instrumentalizado pelo conhecimento científico permaneça sempre além ou aquém deste outro, a arte não recebe de modo passivo a objetividade, porque alça o sujeito que escreve – e o que lê! – à posição de atribuidor da verdade, uma espécie de Protágoras, mas não está só: como o sofista, o escritor reinstaura o mundo, mas se diferencia quando suas personagens competem e ocupam visões de mundo que vão se desdobrando à revelia.

[O artista] vive en un mundo no sólo de sensaciones sino de valores éticos, gnoseológicos y metafísicos que, de una manera o de otra, impregnan al creador y a su obra.

*El hombre no es una cosa ni un animal, ni siquiera un hombre solitario. Y sus problemas no son los de una piedra o los de un pájaro (hambre, refugio material, alimento); sus problemas y tribulaciones nacen, en primer término, de su condición societaria, de ese sistema en que vive, en medio de situaciones familiares, clase social, deseos de riqueza o de poder, resentimientos de su situación de interdependencia*²²².

(...)

Pero no hay siquiera necesidad que el artista profese conscientemente un sistema de ideas, pues su inmersión en una cultura hace de su obra una (viviente) representación de las ideas dominantes o rebeldes, de los restos contradictorios de viejas ideologías en bancarrota o de profundas religiones (...).

*En toda gran novela, en toda gran tragedia, hay una cosmovisión imanente. Camus, con razón, nos dice que los grandes novelistas como Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievski, Proust, Maulraux y Kafka son novelistas filósofos. En cualquiera de esos creadores capitales hay una Weltanschauung, aunque más justo sería decir una “visión del mundo”, una intuición del mundo y de la existencia del hombre; pues a la inversa del pensador puro, que nos ofrece en sus tratados un esqueleto meramente conceptual de la realidad, el poeta nos da una imagen total, una imagen que difiere tanto de ese cuerpo conceptual como un ser viviente de su sólo cerebro. En esas poderosas novelas no se demuestra nada, como en cambio hacen los filósofos o científicos: se muestra una realidad*²²³.

O objetivo é condicionado pela experiência do autor e das experiências que cria a partir de suas personagens, mas o aspecto que também condiciona a teia complexa da arte,

²²¹ Id, ibid, p. 263.

²²² Id, Ibid, p. 262.

²²³ Id, Ibid, p. 266.

que surge deste elo criativo entre matéria e artista, é para Sábato a figura do leitor. O leitor reconhece na atividade artística uma tarefa que ultrapassa a mera deliberação, colocando-o simultaneamente como leitor e escritor. Quando lê Sartre, Camus, Dostoievski, Kafka, Faulkner, Virginia Woolf ou Hemingway, Sábato é ambos, leitor e escritor, porque não há como dividi-los. Se assim o fazemos, acabamos por cindir a ponte que Sartre intuiu como aquele “nós fundamos”, mas que sua filosofia inviabilizara. Ao unir o objetivo e o subjetivo, a arte também aproxima, sem confundi-los, leitor e escritor numa tarefa comum²²⁴. Mas tal aproximação não é aquela sartriana que os coloca como faces de uma mesma moeda, o que propõe nosso autor é reinserir leitor e escritor (receptor e artista, de modo mais abrangente) como movimentos co-implicados pela materialidade da obra, seja ela escrita ou esculpida, pintada ou feita música.

Pero no una realidad cualquiera sino una elegida y estilizada por el artista, y elegida y estilizada según su visión del mundo, de modo que su obra es de alguna manera un mensaje, significa algo, es una forma que el artista tiene de comunicarnos una verdad sobre el cielo y el infierno, la verdad que él advierte y sufre. No nos da una prueba, ni demuestra una tesis, ni hace propaganda por un partido o una iglesia: nos ofrece una significación²²⁵.

Camus, Sartre e Sábato é evidente, muito de seus juízos e aforismos podem ser, constante e consequentemente, aproximados, mas ao olharmos para este vértice que une estes autores nada nos impede de buscar os caminhos abertos e ora distantes, ora revistos de suas retas. Percebamos algo nesta *significación*, a esta altura as separações que os filósofos franceses quiseram descrever na atividade literária ou artística entram no fluido e nebuloso pensamento poético: se o artista, de sua ausência constitutiva se serve da criação artística para despertar a comum ausência de quem percebe a obra (Sartre) ou de uma comunhão que coloca o artista como representante etéreo da existência dos homens para além da História (Camus), para Sábato esse papel assume outra ênfase. *A discussão dicotômica se transporta para uma discussão de totalidade.*

[A arte é] reino intermédio como es entre el sueño y la realidad, entre lo inconsciente y lo consciente, entre la sensibilidad y la inteligencia. El artista, en esse primer movimiento que se sume en las profundidades tenebrosas de su ser, se entrega a las potencias de la magia y del sueño, recorriendo para atrás y para dentro los territorios que retrotraen al hombre hacia la infancia y hacia las regiones inmemoriales de la raza, allí donde dominan los instintos básicos de la vida y la muerte, donde el sexo y el incesto, la paternidad y el parricidio

²²⁴ Não se quer aqui dizer que o simples ato de leitura instaura tal tarefa, mas antes que a própria leitura não pode prescindir, se se quer autêntica, dessas tensões que condicionam o escritor.

²²⁵ Id, *ibid*, p. 266.

*mueven sus fantasmas*²²⁶.

Se o criador e a matéria artística se nutrem e se suportam, como é que a ponte entre os sujeitos se dá? É imprescindível levar em conta a experiência que propusemos neste ensaio: a materialidade da obra já nos coloca diante de um restolho que não pode ser descartado. Sábato desdobra os caminhos de Camus e Sartre na medida em que não condiciona a arte a nem uma tarefa deliberada, nem mesmo a uma atividade disruptiva que se oporia à reprodução histórica.

*Luego, a diferencia del sueño, que angustiosamente se ve obligado a permanecer en ese territorio ambiguo y monstruoso, el arte retorna hacia el mundo luminoso del que se alejó, movido por una fuerza ahora de ex-presión; momento en que aquellos materiales de las tinieblas son elaborados con todas las facultades del creador, ya plenamente despierto y lúcido, no ya hombre arcaico o mágico sino hombre de hoy, habitante de un universo comunal, lector de libros, receptor de ideas hechas, individuo con prejuicios ideológicos y con posición social y política. (...) Porque nunca será lo mismo decir en uno de esos tratados que “el hombre tiene derecho a matar” que oírlo en boca de un estudiante fanático que está con un hierro en la mano, dominado por el odio y el resentimiento; porque ese hierro, esa actitud, ese rostro enloquecido, esa pasión malsana, ese fulgor demoníaco en los ojos, será lo que diferenciarán para siempre aquella mera proposición teórica de esta (tremenda) manifestación concreta.*²²⁷

A condição da literatura ultrapassa o limite do falso e do verdadeiro, sequestrados pelo conhecimento positivo da ciência, para manifestar o concreto – como bem coagulou o aforismo de Malraux: *ce n’était ni vrai ni faux mais vécu*. A deliberação do artista (revoltado ou livre) desorienta-se entre os ditames da própria tarefa artística: a expressão é uma trama vazada que comunica dois lados sem que nenhum ou mesmo a somatória desses lados se confundam com essa expressão. Ao apostar nesse solo movediço, Sábato encontra na imagem de *unidade ou totalidade primogênia* o recurso para se guiar, *was like the struck match which doesn’t dispel the dark but only exposes its terror*²²⁸.

Sábato, no entanto, não se coloca como alguém que pensa simplesmente os critérios imanentes da arte e sua produção, mas ataca o controle social que se endereça a ela constantemente: as prescrições objetivistas, as suspenções do psicológico, das análises e intersubjetividades entre autor e personagens, todos esses preceitos que colocam como

²²⁶ Id, ibid, p. 267.

²²⁷ Id., ibid., p. 267.

²²⁸ Fonte importantíssima de Sábato, Faulkner coloca na consciência de seu narrador o aforismo necessário: “but because thinking it into words even only to himself was like the struck match which doesn’t dispel the dark but only exposes its terror—one weak flash and glare revealing for a second the empty road’s the dark and empty land’s irrevocable immitigable negation.” In: FAULKNER, W. *Intruder in the dust*, Nova York: Random House, 1948, p. 95.

superados os romances do século XIX e XX que preconizam investigações da psique e das relações humanas. Os usos que faz da filosofia, literatura, teoria da ciência, linguística são, não raro, contraditórios e solapam a força do conceito que move toda sua produção literária e ensaística. Se, por exemplo, o escritor argentino pinça as considerações sobre o leitor no *Qu'est ce que la Littérature?* para esclarecer a irredutibilidade da leitura na criação artística, ao mesmo tempo ignora as consequências da teoria sartriana que prescinde da atividade própria da obra e materializada na obra (aquilo que chamamos de distância persistente).

Exploremos isso, de modo mais sistemático. Em certa altura de seu *El escritor y sus fantasmas*, Sábato escreve sobre *como el lector termina la obra de creación*²²⁹ e compila as tais citações do pequeno livro de Sartre.

“El objeto literario es un trompo extraño que sólo existe en movimiento. Para que surja, hace falta un acto concreto que se denomina lectura y, por otro lado, sólo dura lo que dure la lectura”

“Solo hay un arte por y para los demás.”

“De este modo, la lectura es un pacto de generosidad entre el autor y el lector; cada uno confía en el otro, cuenta con él y le exige tanto como se exige a sí mismo”

Ao escrever um ensaio, o autor não pretere a verdade. Ao recolocar algum pensamento, espera que possa surgir dali algo distinto, inesperado: as citações literais das páginas sartrianas funcionam para Sábato como resquício da definição que fora feita pelo filósofo francês; se a cisão entre a consciência do Eu e o Outro que também reconheço como consciente garante o fundamento ontológico na individualidade para Sartre, o mesmo não se confere quando damos conta do que estrutura a produção de nosso autor: se Sartre diante do leitor “cuenta con él y le exige tanto como exige a si mismo” é porque exige a liberdade constitutiva que explode em todo e qualquer sujeito, para Sábato esta exigência é posta de modo diferente, mas ainda assim como um fundamento ontológico.

Somos imperfectos, nuestro cuerpo es débil, la carne es mortal y corrompible. Pero por eso mismo aspiramos a algo que no tenga esa desgraciada precariedad: a algún género de belleza que sea perfecta, a un conocimiento que valga para siempre y para todos, a principios éticos que sean absolutos. Al levantarse sobre las dos patas traseras, este extraño animal abandona para siempre la felicidad zoológica e inaugura la infelicidad metafísica que resuelta de su dualidad: descabellada hambre de eternidad en un cuerpo miserable y mortal.²³⁰

²²⁹ Id., *ibid.*, p. 154.

²³⁰ Id., *ibid.*, p. 156 – grifo meu.

O vazio da liberdade sartriana, a metafísica extra-histórica camusiana, todas elas compreendem certo deslimite: seja pela negação da definição (que em última instância limita e cerceia um conteúdo), seja pelo ultrapassamento das condições determinantes da História e sua marcha. Sob o teto dessas estrelas-guias, Sábato acaba por manter o caráter, porém exige dele outra concepção: não é a eternidade como superação da finitude, mas o *motivo dos motivos* da finitude é mergulhar nesse contraditório, *la infelicidad metafísica* que interrompe o “prestígio do pensamento como instrumento do conhecimento”²³¹ e consegue nos fazer vislumbrar, precários e *en un cuerpo miserable y mortal*, uma totalidade que nos comungue a todos. Percebamos como os dois critérios dos filósofo aqui expostos permanecem, mas são recolocados em outra ênfase: a negação da definição e o ultrapassamento dos condicionamentos últimos da História são o suporte para que o *pensamiento poético* surja como paradigma ontológico.

Pensar essa tarefa intelectual de Sábato é enxergá-la ao mesmo tempo pública e existencial, pública porque se quer competidora com outros discursos, existencial porque o habita e o move em suas próprias obsessões.

EL ARTISTA ES EL MUNDO Por la época en que escribía Madame Bovary, escribe Flaubert en su correspondencia: “Es algo delicioso cuando se escribe no ser uno mismo, sino circular por toda la creación a la que se alude. Hoy, por ejemplo, hombre y mujer juntos, amante y querida a la vez, me he paseado a caballo por un bosque, en un mediodía de otoño bajo las hojas amarillentas; yo era los caballos, las hojas, el viento, las palabras que se decían y el el sol rojo que hacía entrecerrar sus párpados, ahogados de amor”.

Outrossim, a sistematicidade que ora o leitor repara ser muito fluida e aos tropeços, não se comporta de maneira alguma anêmica e frágil depois desses rastros que recolhemos.

O Minotauro diante de si

Superadas as dicotomias e re-enquadrando o dilema pela lupa da *totalidade/unidade*, fica ainda por se fazer a explicitação do que sejam esses termos e como eles funcionam na

²³¹ Id., *ibid*, p. 156-157 – “Los griegos, desde Pitágoras, observaron este extraordinario hecho, asombroso apenas se reflexione un poco, y naturalmente concluyeron que la matemática señalava la ruta secreta que, a través de la selva oscura de nuestras sensaciones, mediante la sola guía de la razón, con la única ayuda del pensamiento puro, nos conducía al universo entero de la verdadera realidad, desde este mundo confuso suscitaba el esceptismo de Heráclito. Así surgió en el pueblo helénico el prestigio del pensamiento como instrumento del conocimiento, y ese divino prestígio perduraria en Occidente a través de casi dos mil quinientos años de guerras, invasiones, derrumbes y devastaciones. Hasta que filósofos que parecen hacer literatura y escritores que parecen hacer filosofía lo negaron.”

economia do texto de nosso autor, isto é, de que forma ele manifesta esses termos²³².

“*O ser humano resulta, assim, em uma ambígua e dramática luta entre a determinação do universo físico e a liberdade da consciência*”²³³. Sábato se aproxima da literatura como um sedento de um copo d’água, sorve e engasga: em seu *Três aproximações à literatura de nosso tempo*, nosso autor analisa Sartre a partir de sua ficção, levando em conta que, na década de 50, o filósofo renegara sua produção ficcional frente às emergências criadas pela pauperização do capitalismo que estava se internacionalizando e às distorções produzidas pela Guerra Fria. A literatura, neste momento da história, era um problema ético relevante: se não há como salvar a vida de alguém com as frases que o romancista organiza, de que vale a literatura, de que vale a Arte? No entanto, escrevem, pintam, esculpem... Os artistas produzem *aquém e além* da realidade miserável dos homens e mulheres. Urge saber como o alheamento do artista pode suportar as mazelas mais impressionantes que a humanidade já conseguiu produzir. Em sua resposta sobre a possibilidade da poesia depois de Auschwitz, o filósofo Herbert Marcuse²³⁴ salva a lírica a partir de sua potência desagregadora frente à pasmaceira da indústria cultural do capitalismo tardio, porque a poesia imporia ao sujeito, ainda que completamente atordoado pela imediatez das relações sociais reificadas, a presença de uma ordem que ultrapassa a emergência do aqui-agora, colocando-o em contato com *uma existência que incorpora resistência e esperança*.

É muito difícil, simples e apressadamente, considerar uma existência que incorpore essa resistência e esperança sem que tenhamos de nos ver com as consequências de pensá-las cercadas por suas definições históricas, sócio-econômicas, ideológicas e morais. Sábato não nega para o Sujeito a sua liberdade que provoca outras liberdades, através da criação artística, e assim comunica algo que as implica, nem menos nega a comunhão humilde do artista de nosso tempo com todos os outros que criam suas totalidades artísticas; ao contrário, quer

²³² Perceberemos que essa manifestação, quando tratamos de um escritor, retransmite seus fantasmas da reflexão e da intuição para o todo de sua produção, há, como Schwarz dizia de Machado, *um motivo dos motivos* que ensejava a condição subjetiva das suas reflexões e de seu fazer literário mesmo que esse fazer possa, na fatura e na batalha de suas normas e subversões, desmenti-lo objetivamente. A obra ultrapassa a subjetividade sem superá-la completamente, o sentido da resolução dá lugar ao sentido de transmutação.

²³³ SÁBATO, E. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*. São Paulo: Ática, 1994, p. 13.

²³⁴ “A atual dessublimação conformista e repressiva está se tornando totalitária. Em múltiplas formas, ela gera uma audiência cativa, que é condenada a ver, ouvir e sentir as manifestações da imediatez. Na literatura, a dessublimação aparece no livrar-se da forma. A forma estética exige que o universal seja preservado no particular de uma obra, como uma testemunha compulsória da verdade. Essa qualidade essencial da estética não é, de modo algum, somente o imperativo de um estilo histórico específico, mas principalmente uma questão do poder trans-histórico da arte de descobrir dimensões do ser humano e da natureza que foram enterradas ou niveladas.” Cf. MARCUSE, Herbert. *Poesia Lírica após Auschwitz*. in: Revista.doc, AnoX, n7, Jan/Jun 2009, pp.149-159.

fundar essas atividades existenciais no apontamento de uma aspiração deste Sujeito pelo Outro – tanto a diferença em si do sujeito com outro sujeito quanto a qualidade desta diferença; a relação com a alteridade recolhe sobre si as soluções que Camus e Sartre apresentaram. Essa não-coincidência do Eu com o Outro que encapa o sujeito na sua individualidade é vista por Sábato como algo que se transforma em ideologia à medida que a racionalidade instrumental de sua época esvazia de sentido essa diferença e a coloca como neutralidade objetiva²³⁵, elevando à verdade final, abstraindo contradições intrínsecas do contato entre Eu e a Alteridade. Sábato não vai, por via contrária, buscar uma coincidência em que essas contradições sejam solucionadas, a única finalidade que sustenta a obra do escritor é a de que vivamos sem as delimitações da neutralidade científica que torna abstrata desde a ação mais comezinha até os discursos da vida sobre a realidade. A opção pela arte se justifica, portanto, na economia do texto de Sábato, porque ela cria critérios próprios e sob seu julgamento a obra precisa reagir; tem um caráter mágico porque ocupa o mundo sem respeitar docilmente suas regras.

*A medida que esos personajes de novela van emanando del espíritu de su creador, se van convirtiendo, por otra parte, en seres independientes; y el creador observa con sorpresa sus actitudes, sus sentimientos, sus ideas*²³⁶.

No campo artístico funcionam regras de origens diferentes e que disputam: o autor é quem erige a obra, pensa os conceitos que motivam sua criatividade e o empurram a

²³⁵ HORKHEIMER, Max. *Eclipse da Razão*. Rio de Janeiro: Ed. Labor, 1976. “Quanto mais as idéias se tornam automáticas, instrumentalizadas, menos alguém vê nelas pensamentos com um significado próprio. São consideradas como coisas, máquinas. A linguagem tornou-se apenas mais um instrumento no gigantesco aparelho de produção da sociedade moderna. Qualquer sentença que não seja equivalente a uma operação nesse aparelho parece a um leigo tão sem sentido (...) O significado é suplantado pela função ou efeito no mundo das coisas e eventos”, pp. 30-31. Ou ainda “Os positivistas (tendência para hipostasiar a ciência) atribuem essa crise (a crise da cultura) à ‘falta de fibra’. Existem muitos intelectuais pusilânimes, dizem eles, que, declarando desacreditar o método científico, recorrem a outros métodos de conhecimento, tais como intuição ou revelação. De acordo com os positivistas, precisamos é de abundante confiança na ciência. Claro que eles não estão cegos aos usos destrutivos aos quais se destina a ciência; mas proclamam que tais usos são perversões. É verdadeiramente assim? O progresso da ciência e sua aplicação, a tecnologia, não justificam a ideia corrente de que a ciência é destrutiva só quando pervertida e necessariamente construtiva quando entendida de modo adequado? Sem dúvida a ciência poderia ser destinada a melhores usos. Contudo, não é de modo algum certo que a via de realização das boas potencialidades da ciência seja a mesma no seu atual caminho. Os positivistas parecem esquecer que a ciência natural tal como a concebem é acima de tudo um dos meios auxiliares da produção, um elemento entre muitos no processo social. Portanto, é impossível determinar a priori que papel a ciência exerce no avanço ou retrocesso real da sociedade. Seu efeito nesse sentido é tão positivo ou negativo quanto a função que ela assume na tendência geral do processo econômico. A ciência, sua diferença de outras forças e atividades sociais, sua divisão em áreas específicas, seus procedimentos, conteúdos e organização, só podem ser entendidos em relação com a sociedade para a qual ela funciona”, p. 69.

²³⁶ SÁBATO, op. cit., 1964, p. 175.

escrever/pintar/esculpir, mas no jogo da ficção o material, antes inerte, acaba por se conformar e instaurar outras leis endógenas que lança contra os conceitos do autor e, ao fim e ao cabo, este jogo leva em conta a formação cultural dele mesmo, como construção subjetiva segundo determinações históricas, sociais e ideológicas (tradição, inovação formal, conteúdo disruptivo, perspectivas contrastantes e simultâneas etc.). Isto posto, há nesse campo uma liberdade e um condicionamento: a deliberação do autor encontra a existência de suas personagens, também lida com a matéria expressiva da comunicabilidade da arte e o olhar do leitor – a imagem de uma corda tensionada como que se desenha diante de nós por onde passam leitor, autor e todos os homens e mulheres que estamos em jogo. A decisão sobre essa exigência do discurso poético compete com a razão instrumental, obriga ao escritor sacrificar a neutralidade científica que o distancia da vida ficcional, para mergulhá-lo nos contatos complexos da não-coincidência, da diferença que, mesmo inexorável, guarda em si uma imagem de reconciliação.

A justificação do projeto existencialista está na anti-neutralidade muito mais do que na fundamentação livre do homem e de seu engajamento. Vemos na edição de *El escritor y sus fantasmas* uma tensão impressa na folha, duas citações determinam juntas as pegadas do deslocamento do pensamento existencialista francês tal como é feito por nosso autor. A justaposição funcionará como parte da planta do projeto que estamos prestes a finalizar:

A QUIEN ESCRIBIERE “Haber escrito algo que te deja como un fusil disparado, que aún se sacude y humea, haberte vaciado por entero de vos mismo, pues no sólo has descargado lo que sabes de vos mismo sino también lo que sospechás y suponés, así como tus estremecimientos, tus fantasmas, tu vida inconsciente; y haberlo hecho con sostenida fatiga y tensión, con constante cautela, temblores, repentinos descubrimientos y fracasos, haberlo hecho de modo que toda la vida se concentrara en ese punto dado, y advertir que todo ello es como si no existiera si no lo acoge y le da calor un signo humano, una palabra, una presencia; y morir de frío, hablar en el desierto, estar solo noche y día como un muerto” (Pavese)

LA NOVELA COMO REVELACIÓN Y ACCIÓN «Así, el prosista es un hombre que ha elegido cierto modo de acción secundaria, que podría ser llamada acción por revelación. Es, pues, perfectamente lícito formularle esta segunda pregunta: ¿qué aspecto del mundo quieres revelar, qué cambios quieres producir en el mundo con esa revelación? El escritor «comprometido» sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio. Ha abandonado el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la Sociedad y de la condición humana. El hombre es el ser frente al que ningún ser puede mantener la neutralidad; ni el mismo Dios. Porque Dios, si existiera, estaría, como lo han visto claramente algunos místicos, situado en relación con el hombre. Y es también el ser que no puede

ver ni siquiera una situación sin cambiarla, pues su mirada coagula, destruye, esculpe o, como hace la eternidad, cambia el objeto en sí mismo. Es en el amor, en el odio, en la cólera, en el miedo, en la alegría, en la indignación, en la admiración, en la esperanza y en la desesperación como el hombre y el mundo se revelan en su verdad... Sabe que las palabras, como dice Brice-Parain, son pistolas cargadas. Si habla, dispara. Puede callarse, pero si ha optado por tirar es necesario que lo haga apuntando a blancos, y no como un niño, al azar, cerrando los ojos y por el solo placer de oír las detonaciones... La función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente.» (Sartre)²³⁷

Quando lemos a citação de Pavese, percebemos que o italiano colore a tarefa do escritor com solidão e falência (Malraux é testemunha: *ni vrai ni faux mais vécu*), a citação de Sartre (conscientes que estamos de seu alcance sistemático e filosófico) registra a exigência da verdade poética a que se filia umbilicalmente Sábato: não há valor que possa suplantar a verdade exigente do pensamento poético, nem mesmo a finitude ou a gratuidade da existência; o que se percebe – e esperamos que isto faça ecoar nosso percurso até aqui, é uma unidade entre o artista e todos os homens (não restrito aos seus pares de ação, mas todos os homens) que a arte expressa. Esta unidade, no entanto, não é sem nuances.

*DEL COSMOS AL HOMBRE La preocupación del ser humano ha estado siempre sometida a un ritmo: del Universo al Yo, del Yo al Universo. Es curioso que siempre haya empezado por interrogar el vasto universo: mucho antes que Sócrates se preguntara sobre el bien y el mal, sobre el destino de nuestra vida y sobre la realidad de la muerte, los filósofos niños de Jonia habían buscado el secreto del Cosmos, la misión del agua y del fuego, el enigma de los astros. Hoy, como cada vez que el ciclo platónico retorna al punto catastrófico, el hombre dirige su atención su propio mundo interior. Y el gran tema de la literatura no es ya la aventura del hombre lanzado a la conquista del mundo externo sino la aventura del hombre que explora los abismos y cuevas de su propia alma. Tal como Rostenne afirma a propósito de Greene, “parece que el terrible privilegio del siglo XX – pero quizá también su redención – sea el de vivir en los tormentos del espíritu y la carne”.*²³⁸

A unidade que consegue romper com a neutralidade e o solipsismo contemporâneos não é mais aquela que ao responsabilizar os indivíduos cria um mundo comum tão só materialmente, mas traça uma linha que começa – a partir dessa unidade – a nos desenhar um universal que se expressa na totalidade da vida, seja ela de um único sujeito ou de todos, homens e mulheres: a História é uma trama em que se prendem manifestações de algo que lhe ultrapassa. O século XX, a América Latina, a imigração italiana, a formação em Física, as

²³⁷ Id, ibid, p. 169-170.

²³⁸ Id., ibid., p. 103.

inquietações da alma encontram o vértice que consegue *vivir en los tormentos del espíritu y la carne*: o escritor Sábato, *tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui*²³⁹.

²³⁹ SARTRE, J-P. *Les Mots*. Paris: Gallimard, 2003, p. 218.

CAPÍTULO III – A NARRATIVA DA CRISE: LEITURA DE *O TÚNEL*

“El existente tiene que mantener los contrários unidos em um esfuerzo de dolorosa tensión, jamás resuelta.”

- *Sábato*

“D’altri diluvi una colomba ascolto”

- *Ungaretti*

Um escritor é, antes de tudo, um leitor. E como tal, suas produções são emulações, torturas e apologias que se esbarram e se sujam meio aos acontecimentos que o circundam; existe - se ainda mantivermos as tensões entre subjetividade e objetividade, metafísica e finitude já apresentados nos capítulos anteriores - um espaço de síntese que a literatura produz por seu caráter técnico particular (foco narrativo, personagens, narrador, meio, etc) e seu tema que, mesmo onipresente, isto é, fora e dentro do sujeito que escreve, guarda certa opacidade diante do escritor. O escritor é um interlocutor de si e de toda sua tradição.

Neste texto apresentaremos uma *leitura em processo*, acreditando que o movimento simultâneo dos textos lidos por Sábato e de seus próprios podem ser a descrição e crítica do seu funcionamento ficcional; procederemos de modo que a apropriação da tradição e a atividade subjetiva do escritor possam ser iluminadas pela proximidade que nosso texto tomará de ambas, mas sempre a partir da própria logicidade do objeto literário.

Discurso sobre a partida

Antes de enfrentarmos as tantas camadas de leituras (interpretação, emulação, distorção ou mesmo reprodução) feitas por Sábato que tentarão ser expostas neste capítulo, é preciso expor as dinâmicas que foram acumuladas até aqui, numa espécie de linha de partida. É possível, pelas sugestões mais recorrentes de Sábato em seus ensaios, justificar as escolhas que fizemos no prólogo deste capítulo, no entanto, o que proporemos aqui será identificar as afinidades eletivas que os textos propriamente permitem trazer à tona. Não por sua temática ou tão somente por seus recursos, pinçar nomes agigantados da tradição literárias pode ser uma condenação ou um livramento quando buscamos no itinerário de nosso autor as questões humanas pungentes nas formulações de suas personagens e diálogos.

As discussões sobre o conteúdo e a forma da obras literárias são tantas e seus matizes tão variados que a própria escolha por um autor já o coloca sob o signo de uma tradição específica, isto é mais intenso quando lembramos quais escritores surgem com frequência quando puxamos os fios que vamos desatando na obra de Sábato como Dostoievski, Shakespeare, Kafka, Faulkner, Pavese, Camus, Sartre e tantos outros. Os romances de Sábato (*El Túnel* – 1948, *Sobre Héroes y Tumbas* – 1961 e *Abbadón* – 1974) formam um *corpo* literário quase monotemático, em que a morte e a esperança podem – se ditos de uma só vez, sem mediação – invalidar todo o *processo* literário que achamos pertinente investigar. Desde o mutismo e a afasia que nos legaram as grandes guerras, as experiências comunicadas pela literatura juntamente com outros formatos narrativos (como o cinema e a fotografia) apagaram seu brilho de interesse: as nove mil léguas de Verne, a viagem do pequeno Gigante de Swift ou até mesmo as distopias de Huxley e Orwell colocaram o escritor, como dirá Paul Gadenne, *devant le bourreau*²⁴⁰. Não há como ser escritor como antes, não há monstruosidade que não tenha sido catalogada tão bem como assim queria Balzac em sua *Comédia*: fotos e vídeos compilam, com segurança, a violência mais recente e o inimigo mais próximo. Não há mais o que por si só, forma ou conteúdo revolucionários, supere o marasmo e a pasmaceira? Que pode a literatura comunicar? A subjetividade e a objetividade aparecem como reféns de um tempo material que as engole, portanto, não há como condenar o escritor por sua temática ou inovação formal, por seu lugar exótico ou ainda por sua jurisdição: julgar um autor é colocar toda a literatura em jogo²⁴¹. Desde os romances do início do século XX, Joyce e seu *Ulisses*, Beckett e nosso esperado *Godot* não insuflam seus leitores às epopéias míticas, aventuras exóticas ou sabedorias milenares, antes quebram por dentro o mesmo marasmo e o mesmo tédio porque neles *vivem, movem-se e existem*.

Desta maneira, literatura e vida social, tradição e apropriação serão sintomas de uma prática ao mesmo tempo situada num território histórico-social específico e em seu ultrapassamento, não sem problemas, pela técnica literária e sua transtemporalidade.

²⁴⁰ Apud. ASENSIO, Juan. *Ernesto Sábato, le dernier écrivain?* in: *Études* 2011/12 (Tome 415), Paris, p. 653-663.

²⁴¹ Um questionamento que pode ser também ambientado nas palavras do professor Jorge de Almeida em seu livro “Crítica dialética em Theodor Adorno”, lembrando-nos que ponto de partida é este sobre o qual decidimos: “Afirmar que as obras relevantes, tanto da arte quanto do pensamento, são configuradas na busca de respostas coerentes a problemas históricos específicos impõe ao mesmo tempo a necessidade de pensar o modo como se dá a mediação entre essas obras e a história como um todo, a crítica imanente das obras aponta para algo que está para além de sua configuração particular. A necessidade de pensar essa questão leva Adorno a formular a ideia de que ‘o artista não é um criador. A época e a sociedade não o limitam de fora, mas sim na severa exigência que suas próprias formações [Gebilde] lhe impõe’. A possibilidade da crítica imanente depende, portanto, da capacidade de decifrar as marcas da história presentes na obra, não apenas em seus resultados e sucessos, mas também em suas fissuras, contradições e lacunas.” In: ALMEIDA, J. *Op.cit.* Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 16.

Talvez ninguém tenha descrito melhor que Paul Valéry a imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador. Falando das coisas perfeitas que se encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros, criaturas realmente completas, ele as descreve como “o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si”. O acúmulo dessas causas só teria limites temporais quando fosse atingida a perfeição.

“Antigamente o homem imitava essa paciência”, prossegue Valéry. “Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... – todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.”²⁴²

A citação d’*O Narrador* de Benjamin é como um coágulo do que será posto em movimento neste capítulo: se o autor francês, mediado pela leitura do alemão, registra os rastros de um tempo “que antes não contava” na objetividade própria de um tempo diverso, dos séculos XIX e XX, ele o faz consciente da sua *tarefa* de escritor e de seus novos instrumentos que são imprescindíveis na *situação* dessa mesma tarefa. Outro exemplo de leitura, mediada uma vez mais pelo autor alemão, pode nos esclarecer ainda mais quais as raízes de nossos princípios na situação de nosso texto:

(...) Em seu manifesto sobre a guerra colonial da Etiópia, diz Marinetti: “Há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética... Por isso, dizemos: ...a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onífica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras... Poetas e artistas do futurismo ... lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultural”²⁴³

O fascismo, hoje evidente, da citação de Marinetti reacende para Benjamin um devir histórico que é material e espiritual. Experimentamos a contradição imanente que os homens encarnam: seus corpos se prostram diante da metralhadora automática, a estratégia (a nova

²⁴² BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 206.

²⁴³ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: *Op.cit*, 2011, p. 195-196.

arquitetura dos tanques e esquadrões) aposenta Aquiles e Joanas D'Arc para nos dar o mapa muito bem acabado e com todos os atalhos para que Nações e seus soldados sejam dizimados ou cercados.

Esse manifesto tem o mérito da clareza. Sua maneira de colocar o problema merece ser transposta da literatura para a dialética. Segundo ele, a estética da guerra moderna se apresenta do seguinte modo: como a utilização natural das forças produtivas é bloqueada pelas relações de propriedade, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos e das fontes de energia exige uma utilização antinatural. Essa utilização é encontrada na guerra, que prova com suas devastações que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade. Em seus traços mais cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados. Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em "material humano" o que lhe foi negado pela sociedade. Em vez de usinas energéticas, -ia mobiliza energias humanas, sob a forma dos exércitos. Em vez do tráfego aéreo, ela regulamenta o tráfego de fuzis, e na guerra dos gases encontrou uma: forma nova de liquidar aura. "Fiat ars, pereat mundus", diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita do art pour l'art. Na época de Homero, a Humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem.²⁴⁴

O que vemos acontecer na letra crítica de Benjamin se torna o horizonte crítico deste texto: os caminhos estéticos que encarnam o processo histórico – seja o diagnóstico nostálgico de Valéry ou mesmo a apologia de Marinetti – quando expostos à leitura da forma que suporta o conteúdo e do conteúdo que preenche o espaço entre os limites formais trazem à tona a verdade exigente da totalidade artística, demonstrando que o recurso da separação da análise não consegue conservar-se, e leva-nos à síntese de um movimento muito complexo: da história das formas literárias e a subjetividade de quem as apreende, junto – necessariamente – com a situação de sua expressão artística formal e o conteúdo humano aparentemente eternizado (morte, amor, esperança e ódio) estão todos, sob o intenso e forte contato das contradições, integrados na unidade artística que o autor produz e à qual ele se submete.

De que fala, então, a literatura? Se a literatura

²⁴⁴ Idem, ibidem.

*quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então el[a] precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo.*²⁴⁵

Necessariamente, a esta altura de nosso trabalho, valerá um corpo a corpo com as premissas do autor (índice de inteligibilidade que o autor tem de si mesmo e de sua tarefa) e a vida autônoma quando, mesmo depois da intenção autoral, a legislação imanente da obra literária (e ensaística como também traremos à tona) empareda o autor de tal maneira, que o narrador não mais coincide consigo mesmo, interpela suas personagens e o sujeito que segura em uma das mãos a caneta que traça a novela no papel em branco.

Parte I – A planta do castelo de Juan Pablo

A primeira novela de Sábato não é, podemos neste ponto do trabalho definir, sua primeira produção literária. Se o expediente do ensaio não nos dá a clareza de todos os elementos da narrativa e do enredo, não é por essa indeterminação que simplesmente podemos negar a ficcionalidade da ensaística do argentino. Não é à toa, por exemplo, que o capítulo que abre sua novela de estreia seja um ensaio do seu narrador sobre uma possível filosofia da História que nos faz reconhecer o autor e o narrador coimplicados, não obstante sejam posições distintas (e problemáticas) na novela. Vejamos.

*Bastará dizer que sou Juan Pablo Castel, o pintor que matou María Iribarne; suponho que o processo está na lembrança de todos e que não serão necessárias maiores explicações sobre minha pessoa. Se bem que nem o diabo sabe o que é que as pessoas lembram, nem por quê. Na realidade, sempre pensei que não existe memória coletiva, o que talvez seja uma forma de defesa da espécie humana. A frase “todo tempo passado foi melhor” não indica que antes acontecessem menos coisas ruins, mas que – felizmente – as pessoas as lançam no esquecimento. Evidentemente, semelhante frase não tem validade universal; eu, por exemplo, caracterizo-me por lembrar perfeitamente os fatos ruins e, assim, quase poderia dizer que “todo tempo passado foi pior”, se não fosse o presente parecer-me tão horrível quanto o passado; lembro-me de tantas calamidades, de tantos rostos cínicos e cruéis, de tantas más ações, que a memória é para mim como a tormentosa luz que ilumina um sórdido museu da vergonha*²⁴⁶.

²⁴⁵ ADORNO, T. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: 34, Duas Cidades, 2003, pp. 57.

²⁴⁶ SÁBATO, E. *O Túnel*. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 7.

A ambiguidade da comunicação, portanto, é crucial para desdobrarmos a *verdade exigente* não só da literatura, mas como vimos no capítulo anterior a indicação de uma infinitude com a qual não nos identificamos em nossa finitude.

A comunicação é o material principal de Sábato, é nessa atividade em que todos os mais profundos temas da existência do homem podem ser expressos, mesmo que de maneira problemática. Se com Sartre e sua filosofia encontramos os referenciais sobre os quais o escritor argentino pode se debruçar nas mais complexas consequências da liberdade e a presença fantasmagórica da finitude, até aqui quisemos apresentar alguns pontos ordenados que descrevessem uma reta ultrapassando exposição sartreana: para Sábato, a comunicação não consegue ser resolvida pela fundação individual da consciência – pretensamente racional e exata, mesmo que pura intencionalidade; e a literatura com sua dinâmica impura, também avessa aos limites da epistemologia, apresenta situações em que essa implicação Eu-Outro é mais fundamental que o modelo descrito pelo filósofo francês.

A inteligibilidade, no entanto, das questões filosóficas acaba se transformando quando postas em movimento pela literatura: se o *motivo dos motivos* de Sábato possa ser reconhecido, isto não resulta na suspensão da autonomia da obra literária, mas sim registra as contradições às quais podemos ser apresentados *precisamente* na dinâmica das personagens, narrador, seu tempo e espaço. *O Túnel* nos apresenta um território particular: as memórias. A novela está entre o epistolar-confessional²⁴⁷ e o registro biográfico²⁴⁸. Juan Pablo Castel é narrador e objeto de sua história – o assassinato de María Iribarne não consegue interromper a minúcia com que as reconstruções das memórias do assassino são feitas. Ao apresentar-se como condenado, afinal, sabe-se que ele se entregou e está preso, a personagem se imacula e cobre si mesma de um olhar objetivo – até aqui estamos diante de um estereótipo de sociopata. Os primeiros capítulos constroem um narrador-personagem que tolera com impaciência o diálogo do mesmo modo que implora por ele.

Como ia dizendo, meu nome é Juan Pablo Castel. Vocês poderão perguntar-se o que me leva a escrever a história do meu crime (não sei se já disse que vou relatar meu crime) e, sobretudo, a procurar um editor. Conheço bem a alma humana para prever que pensarão em vaidade. Pensem o que quiserem: não ligo a mínima; faz tempo que não ligo a mínima para a opinião e a justiça dos

²⁴⁷ Para compreender sua definição tomamos o artigo da professora Adma Muhana, *O gênero epistolar: diálogo per absentia*. In: Revista Discurso, 31, 2000, pp. 329-345.

²⁴⁸ O livro de François Dosse, *O desafio biográfico – escrever uma vida*, vai muito além das definições de gênero, mas nos ajudou muito na descrição de seu papel histórico e as expectativas de leitura que esse desafio apresentou aos seus escritores. Cf. DOSSE, F. *O desafio biográfico*. São Paulo: Edusp, 2009.

*homens. (...) Tinha vontade de contar a história de meu crime e ponto: quem não gostasse, que não lesse.*²⁴⁹

Mas logo em seguida, a impaciência toma ares de receio, uma espécie de vergonha vaidosa e comum ganha o peso severo de quem faz algo exemplar:

*Eu poderia calar os motivos que me levaram a escrever estas páginas de confissão; mas, como não estou interessado em passar por excêntrico, direi a verdade, que de resto é bastante simples: pensei que elas poderiam ser lidas por muita gente, já que agora sou famoso; e, embora não tenha ilusões acerca da humanidade em geral, nem dos leitores destas páginas em particular, anima-me a tênue esperança de que alguma pessoa chegue a me entender. MESMO QUE SEJA UMA ÚNICA PESSOA.*²⁵⁰

O interesse em travar um diálogo é como um pêndulo e a narrativa é o decalque que o trajeto do pêndulo faz de um extremo ao outro, mudando de posições contrárias a contraditórias, de resistências raivosas a preocupações empáticas.

“Por quê?”, poderá perguntar-se alguém, “apenas uma tênue esperança, se o manuscrito há de ser lido por tantas pessoas?” Esse é o gênero de perguntas que considero inúteis. E, não obstante, temos de prevêê-las, porque as pessoas vivem fazendo perguntas inúteis, perguntas que o exame mais superficial revela desnecessárias. Posso falar até o cansaço e aos gritos para uma assembleia de cem mil russos: ninguém me entenderia. Percebem o que quero dizer?

*Existiu uma pessoa que poderia me entender. Mas foi, justamente, a pessoa que matei.*²⁵¹

Percebemos que a comunicação é impedida a priori, mas sustentada pelas exposições paradoxais. A tal “tênue esperança” é ridicularizada quando Juan expõe o exemplo dos cem mil russos e, logo em seguida, é a origem da sua condenação e da vivência que refuta seu exemplo. Explicamos: a impossibilidade objetiva da comunicação ou pelo menos a sua persuasiva improbabilidade contrasta com o exemplo central que move a narrativa. María Iribarne é a exceção que ao mesmo tempo prova a regra e a susta de uma vez por todas. Todos os capítulos terão de conviver com esse paradoxo, pois eles serão a exposição de um axioma instável e volátil.

A circulação das informações, a “fama” dos noticiários e o interesse comum em informar-se sobre os eventos violentos da cidade dão ao leitor uma ambientação verificável e verossimilhante: o fato do assassinato, a prisão, a remissão aos jornais por Juan o colocam no

²⁴⁹ SABATO, E. Op. cit., pp. 9-10.

²⁵⁰ Id., Ibid., p. 11.

²⁵¹ Id., Ibid., p. 11 - grifo do autor.

campo do realismo jornalístico para que então ele possa apresentar mais uma *justificativa cientificamente relevante* para esse diálogo que já começara inviável²⁵². O gesto de Juan, suas suas mudanças de posições e suas demonstrações inconsistentes moderam a participação de quem o escuta: a nós cabe acompanhá-lo nas simplificações e deduções mesmo que nós reparemos alguns descompassos, *o diálogo se torna muitas vezes um monólogo assistido* (voltaremos mais adiante a esse problema especificamente). O que nos conta Juan é conteúdo a ser comunicado a alguém (afinal, a *tênue esperança* persiste). Essa suposição, embora seja dita irrisória pelo narrador, é determinante para a sua tarefa: *contar a história seu crime e ponto*. Ao mesmo tempo, a consciência de seu expediente não coincide com a atividade mesma que a narrativa nos apresenta:

*Uma tarde, por fim, vi-a na rua. Caminhava pela outra calçada, de maneira resoluta, como quem quer chegar a um lugar definido a uma hora definida. Reconheci-a imediatamente; poderia tê-la reconhecido no meio de uma multidão. Senti uma indescritível emoção. Pensei tanto nela, durante aqueles meses, imaginei tantas coisas que, ao vê-la, não soube o que fazer. A verdade é que muitas vezes tinha pensado e planejado minuciosamente minha atitude caso a encontrasse. **Creio já ter dito que sou muito tímido**; por isso tenho pensado e repensado um provável encontro e a forma de aproveitá-lo.(...)*²⁵³

Já a esta altura, a descrição, que seria instrumento imparcial de verificação de validade dos fatos, recebe a interferência dos fluxos de consciência do nosso confesso de que não podemos desviar o olhar. O que o Juan *nos* diz vai se tornando um objeto confuso que não mais precisa que o acompanhemos, as razões expositivas não encontram consistência porque a comunicação entre narrador e leitor se perde.

(...)A dificuldade maior com que eu sempre esbarrava nesses encontros imaginários era a forma de iniciar a conversa. Conheço muitos homens que não têm dificuldade para entabular conversa com mulher desconhecida. Confesso que houve um tempo em que senti muita inveja deles, pois, embora nunca tenha sido mulherengo, ou justamente por não sê-lo, em duas ou três ocasiões lamentei não poder comunicar-me com uma mulher, nesses raros casosem que parece impossível resignar-se à ideia de que ela será para sempre alheia à nossa vida. Infelizmente, estive condenado a permanecer alheio à vida de qualquer mulher. Nesses encontros imaginários eu analisara diversas possibilidades. Conheço minha natureza e sei que as situações imprevistas e repentinas me fazem perder todo o tino, à força de atabalhoamento e timidez. Tinha preparado, portanto, algumas variantes que eram lógicas ou pelo menos possíveis. (Não é

²⁵² Com ênfase diferente, mas ainda iluminando o mesmo aspecto do texto temos o exemplo do ensaio de Albert Fuss, *El Túnel, universo de incomunicación*, que será exposto mais adiante com detalhe e contraposto a outros matizes críticos. Cf. Cuadernos Hispanoamericanos. Núm. 391-393, enero-marzo 1983, p. 329.

²⁵³ Id., *Ibid.*, p. 14.

*lógico que um amigo íntimo nos mande um bilhete anônimo insultuoso, mas todos sabemos que é possível).*²⁵⁴

Acompanhamos uma redação que se bifurca a cada frase e parágrafo, o que torna instável nossa compreensão.

A moça, pelo visto, costumava ir a salões de pintura. Caso a encontrasse em algum, eu me colocaria a seu lado e não seria muito complicado iniciar uma conversa a respeito de alguns quadros expostos.

*Depois de examinar detalhadamente essa possibilidade, descartei-a. Eu nunca ia a salões de pintura. **Tal atitude pode parecer muito estranha para um pintor, mas na realidade tem sua explicação, e tenho certeza que seu resolvesse expô-la todo mundo me daria razão. Bom, talvez exagere ai dizer “todo mundo”.** Não, certamente exagero. **Minha experiência tem demonstrado que aquilo que a mim parece claro e evidente quase nunca o é para o resto de meus semelhantes.***²⁵⁵

A leitura do texto não corrobora a sua finalidade pressuposta: Juan nos apresentara nos dois capítulos iniciais, já de maneira cambaleante, que sua tarefa era contar a história de seu crime, fazer-nos compreendê-lo, ainda que vacile. A *imperícia* do narrador-autor, ou melhor, a *imprecisão* vai não só estruturar a forma do texto e sua (in)comunicação intrínseca, mas trará a experiência material da narrativa ela mesma.

Albert Fuss, em seu ensaio *El Túnel, universo de incomunicación*²⁵⁶, parte de múltiplas interpretações, para descrever o modelo estruturante da narrativa que sustentaria um universo incomunicável, isto é, uma incomunicabilidade absoluta como um conteúdo d’*O Túnel*.

O ensaio de Fuss já dissera, na introdução, a necessidade de uma crítica formal da novela que conseguisse, antes de hipostasiar qualquer que seja a perspectiva (freudiana, jungiana, sartreana ou mesmo materialista-ortodoxa²⁵⁷), fazer uma exposição da estrutura narrativa²⁵⁸. O dilema que encontramos está na instrumentalização da narrativa a serviço de uma tal “tesis de Sábato”: os pontos que ilumina dão uma eloquência difícil de superar – pontua as antíteses, salienta as contradições em momentos distantes e próximos da contação de Juan sobre sua relação com María Iribarne, até mesmo desenha um esquema em que o fluxo de consciência possa ser acompanhado. O ensaísta decide organizar, no entanto, essas

²⁵⁴ Id, ibid. p.p.14-15.

²⁵⁵ Id, ibid., p. 15 – negritos meus, não-italicos do autor.

²⁵⁶ O número em que consta esse ensaio será lembrado em várias outras ocasiões por se tratar de um número especial sobre Ernesto Sábato, que conta com mais de 50 autores latino-americanos, norte-americanos e europeus. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 391-393, enero-marzo 1983, pp. 324-339.

²⁵⁷ Idem, p. 324.

²⁵⁸ Ao fim do trajeto expositivo de Fuss, ele optará por corroborar a tese jungiana de Luis Wainerman em seu “*Sábato y el misterio de los ciegos*”. O ensaio pretende evidenciar o argumento simbolizante de Wainerman sobre as novelas de Sábato.

contradições entre exposições lógicas e aplicações práticas de modo pacífico. A cisão que ele esquematiza deságua na separação entre raciocínio do narrador e ações da personagem, a literatura fica refém da objetividade das ciências positivas, não há “a contrapelo”, não há “contradição imanente”. Vejamos um exemplo:

Junto con la problemática de la ceguera, la dialéctica de la razón y el sentimiento, lo consciente y lo inconsciente Forman un hilo conductor por toda la obra de Sábato. Una de sus más recientes [década de 80] entrevistas deja patente que estas cuestiones no han perdido aún su actualidad para el ensayista y novelista argentino: “los tiempos modernos, cuyo fin sangriento estamos viviendo y sufriendo, se edificaron sobre el culto de la razón, de la ciencia, de la técnica, con olvido y hasta menosprecio de los atributos irracionales del hombre. Se practicó una bárbara escisión entre el pensamiento mágico y el pensamiento lógico, se sobrevaloró este hasta la idolatría y tiro por la borda, con absoluto desprecio, al pensamiento mágico”. Aunque la novela apareció en 1948, El Túnel se puede seguir interpretando como la expresión literaria de esta tesis de Sábato.

Percebemos, já nesta apresentação que alguns pressupostos foram tomados como estanques e a produção literária se torna tela de cera na qual a “tesis de Sábato” deita suas forças e deixa suas marcas. Nós aqui estamos submetendo a novela ao crivo de suas *próprias* dinâmicas, isto é, não se diz que a novela paira no ar, incólume a qualquer força exterior (histórica, social, pessoal, etc), mas que há certos processos aos quais deve se submeter o autor para que a narrativa não seja o mero desenrolar de axiomas já postos pela convicção deste mesmo autor. Fuss nos apresentará provas de suas decisões e não deixará que a ambiguidade intrínseca ao texto literário possa contradizê-lo, nem a si mesmo (texto). Retomemos um trecho já por nós citado, mas agora o leiamos à luz de Fuss (e outros críticos). O capítulo primeiro da novela também é, para nós, muito importante. Mas vejamos, antes, como procede o crítico Fuss.

(...) Castel afirma sin rodeos que él ha asesinado a María Iribarne – con lo que invierte la estructura tradicional de la novela policiaca – y que “el proceso está en el recuerdo de todos”. Después de esta precisa información que despierta en el lector la curiosidad de conocer en seguida los detalles sobre este caso espectacular, comienza una larga cadena de reflexiones que completarán el capítulo I (44 líneas). Sin embargo, al lector no se le proporcionará ningún dato concreto sobre las circunstancias que han llevado al protagonista a cometer el asesinato.

La cadena de digresiones comienza con “aunque”, conjunción que limita y da un cierto matiz de reserva a lo enunciado. Conjunciones de sentido similar, como, por ejemplo, “sin embargo”, “pero”, “no obstante”, “por el contrario”, llaman la atención por la frecuencia de su aparición en el texto, poniendo de manifiesto una tendencia del pensamiento que el mismo Castel

define con estas palabras: “Como sucede siempre, empecé a encontrar sospechosos detalles anteriores a los que antes no había dado importancia”. Esto es exactamente lo que ocurre en este capítulo: la antítesis introducida por “aunque” no se refiere a la idea principal formulada en la primera frase – (...) – sino a un detalle de mínimo interés para el lector y que carece de importancia para el posterior desarrollo del relato: el “recuerdo” del proceso.²⁵⁹

Para nós, o primeiro capítulo não é um contraste antitético entre exposição lógica e aplicação prática, mas é a própria confecção da narrativa da novela: o princípio que motiva a forma narrativa (a comunicabilidade da confissão) é negada por seu conteúdo solipsista ao mesmo tempo e sob o mesmo aspecto. O pintor homicida não discursa para si – como se aceitasse uma incomunicabilidade absoluta – nem mesmo desenha a sua interlocução de modo claro – supondo a verdade na compreensão do outro; o que a forma narrativa apresenta é o seu esfacelamento material no conteúdo da história. Explicamos: o assassinato é a supressão objetiva do outro que é rerepresentado (de modo negativo, isto é, como falha, erro) na expressão da narração, mas essa rerepresentação não é esquemática, ou, não é a exposição com todos os nexos causais e seus efeitos descritos; e sim a experiência da impossibilidade de compreender ou verificar o que é dito por Juan Pablo – mesmo que consigamos acompanhar as suas descrições e seus fluxos de consciência. O nó forte e coeso, na novela, que uniria teoria (intenção expositiva) e prática (verificação do fato) é impedido, mas também, na mesma novela, é impedida a sua separação esquemática tal como faz a leitura de Fuss - a explicação do ensaísta não pôde levar em conta o valor literário na novela dessa separação *complicada*.

Mario Boero²⁶⁰, por exemplo, tenta encontrar o ponto estruturante da novela no tom teológico que assumiria a obra do argentino.

El encuadramiento y la lógica de los acontecimientos establecidos en el texto mientras se desenvuelve la atormentada existencia del pintor Juan Pablo Castel – acontecimientos muchas veces provocados por la vida “maldita” del mismo Castel – resultan quedar incorporados diacrónica y sincrónicamente en la lectura por un particular sentido “providencialista” que la existencia y la imaginación de Juan Pablo Castel posee, pues todo suceso expresado en el texto en relación con María Iribarne, su ciego esposo Allende o con el primo Hunter es anticipado y asumido por el pintor de una forma irreparable y

²⁵⁹ FUSS, Op. cit., p. 326.

²⁶⁰ BOERO, M. Dios y “El Túnel”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 391-393, enero-marzo 1983, pp. 316-319.

*concreta propia de un orden humano, ético, filosófico o teológico causal inevitable.*²⁶¹

Vemos que o tal “providencialismo” de que fala o ensaio de Boero não se diferencia o bastante, a esta altura, da ideia simples de artifício: mesmo que a teologia traga consigo uma teleologia implícita; o mesmo (guardadas as diferentes consequências) pode ser verificado *formalmente* em qualquer produção com um ponto final. A visão transcendente que o ensaio acaba por ver nessa “inevitável causalidade” aparente se torna em prova cabal, mas vejamos:

*La idea de Dios que late en la posible conciencia creyente del protagonista es una concepción teísta que en alguna medida permanece en estrecha conexión con el comportamiento moral del individuo, pues vagamente comprende Castel que en realidad es en la conducta ética y por la identificación y solidaridad que opera entre los hombres donde se juega y se puede manifestar la esperanza y la convicción de lo trascendente en lo humano, lamentando personalmente el pintor esta decisiva y fundamental carencia, en una actitud profundamente nihilista, por haber matado al único ser posiblme que podría haber otorgado identificación y sentido a su existencia.*²⁶²

O princípio organizador está tão distante da novela e das imbricações entre personagens, espaço, tempo e narrador que somos levados a pensar uma arbitrariedade qualquer tipo de ambiguidade. Qual o ato niilista de Castel? Matar María Iribarne. Mas como essa é a atitude niilista se ele nos conta sobre o assassinato, e mais, ainda tem a *ténue esperanza* de que alguém o compreenda como ela? De que modo conduta ética coincide necessariamente com identificação e solidariedade? Castel convive, o pintor tem amizades e inimizades, tem empatias e antipatias; vive, por fim, no cenário social e pisa sobre seu solo ético, mas não é na aplicação prática de princípios éticos de que ele retira seus mais tetricos momentos são desenvolvimentos próprios do *ethos* através do qual ele reconhece a si e aos outros.

Ouvi fragmentos: “Meu Deus... muitas coisas nesta eternidade em que estamos juntos... coisas horríveis... não somos apenas esta paisagem, mas pequenos seres de carne e osso, cheios de fealdade, de insignificância...”

*O mar fora se transformando em um escuro monstro. Logo a escuridão foi total e o rumor das ondas lá embaixo adquiriu uma atração sombria: Pensar que era tão fácil! Ela dizia que éramos cheios de fealdade e insignificância; mas, embora eu soubesse o quanto eu mesmo era capaz de coisas indignas, desolava-me o pensamento de que ela pudesse sê-lo, que certamente o era. Como? – pensava – com quem, quando?*²⁶³

²⁶¹ Id., *ibid.*, p. 314.

²⁶² Id., *ibid.*, p. 317.

²⁶³ SABATO, E. *Op. cit.*, 2001, p. 111.

Não se pode cindir vida com o outro e vida consigo: as duas dimensões vão, na novela e em nós, mesclando-se de tal forma que somos arremessados num vórtice em que o Eu se choca com o Outro, consigo mesmo, e com as outras imagens que vão se formando desse contato. María, Castel, María longe de Castel, María com Castel, Castel consigo e alheio mesmo que corporalmente próximo de María, as situações várias vão deixando marcas no narrador e, claro, na narrativa. O Deus que o ensaio *Dios y El Túnel* nos expõe precisa ser cartesiano: sempre pronto a dar o primeiro toque que desdobra sua verdade de modo linear e encadeado, sem que haja espaço para “casualidades”²⁶⁴. Como se a comunicação profunda que Castel tem com María fosse um estágio tal como qualquer outro e pudesse passar pelo crivo de uma espécie de dúvida destruidora que a susta e não repara os escombros de sua destruição – a narrativa de Sábado é o inevitável registro desses restos e estilhaços.

Evitamos, também, fechar o sistema narrativo na consciência de Juan Pablo. Porque teríamos de aceitar a literatura como mero jogo ou modelo que pode fixar-se sobre o seu caráter lúdico-artificial sem ter que prestar contas com suas implicações não-literárias. Embora permaneça essencialmente diversa em nosso instrumental crítico, a cisão entre consciência do narrador-personagem e história materialmente vivida pelas personagens não pode ter hipostasiada em nenhum de seus lados, vejamos.

Uno de los indicios de que Castel no se encuentra en ningún momento (ni aun en el enigmático capítulo final) en posesión completa de un saber de si mismo (y de que el carácter esencial del personaje exige esa abertura fundamental a la reinterpretación de si mismo) lo encontramos en varios pasajes en los que nos expresa su interna división – entre lo que hace y su juicio sobre lo que acaba de hacer, en su decisión y su sentimiento que le sigue, etc. (...)

Cada decisión y hecho suyo queda sujeto, irremediabilmente, a nuevo escrutinio. Y lo que es más aún: esto generalmente sucede cuando Juan Pablo se deja llevar de su espontaneidad, de su sensibilidad, de su sentimiento. Es imprescindible entonces que la conciencia de Castel retome este espontáneo (y también consciente) acaecer y lo haga suyo, ya sea criticándolo, reevaluándolo o rechazándolo. Hay una dualidad (...) entre un hecho consciente de su vida y su conciencia de ese hecho, entre su espontaneidad y su crítica. El tema de juez y del acto cometido es esencial, pues, para manifiesta la dialéctica de dualidad de Juan Pablo y para indicar que siempre

²⁶⁴ No ensaio, que aliás fora citado pelo crítico Mario Boero, *La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel*, vemos algumas advertências que a unidade estática de Deus proposta por Boero fica ainda mais fragilizada: “(...) es menester decir que la tal unidad [estructural de la personaje central] no es de naturaleza estática, como preconcebida en la mente del novelista y que sólo necesita ser contada, mejor aún, descrita según llega a la ocasión o la oportunidad. Si así fuera, la unidad de la obra sería no sólo accidental y poço interesante (...), sino que también tendría que desplazarse de la conciencia del personaje como nudo de la novela a las afueras de la trama o a la geografía y al tiempo que determinan externamente las coordenadas del personaje” GARCÍA-GÓMEZ, Jorge. In: *Revista Hispánica Moderna*, Año 33, No. 3/4 (Jul. - Oct., 1967), p. 232.

*existe un obstáculo (en perenne remoción) entre lo que hace y lo que es el protagonista.*²⁶⁵

O crítico García-Gómez, acaba por cercar o narrador no Castelo que o próprio narrador está erigindo: a dualidade entre loucura-razão, ilógica-lógica passam a ser aceitas pelo crítico para que sua estrutura seja orientadora da forma da narrativa ao mesmo tempo que é do próprio conteúdo.

*Es un conflicto que le nace a Castel de la totalidad de su persona, de sus últimas raíces, lo cual se nota no sólo en la idea expresa de que en la opción le va la vida, sino también y sobre todo – desde un punto de vista literario – en la forma verbal en que expresa el conflicto.*²⁶⁶

Isso decorre de uma pausa no processo imanente da narrativa. A imaginação de Juan deixa de ser parte integrante da novela e passa a ser princípio integrador suficiente para toda a narrativa. Não podemos aceitá-lo se o que queremos neste trabalho é demonstrar as ultrapassagens que o nosso autor promove de si mesmo na sua ficção e não só replicar o que se compreende como *tarefa* do escritor. Se pensarmos o conflito de Juan como uma dualidade de sua consciência, acabamos por fazer valer o modelo sartriano²⁶⁷ que, a esta altura, não podemos mais aceitar como modelo suficiente da produção de Sábato – o *nós* fundador da linguagem e da comunicação já reaparece ressignificado no interior da sua literatura.

*A tristeza foi aumentando gradualmente; talvez também por causa do rumor das ondas, a cada instante mais perceptível. Quando saímos do parque e apareceu diante de meus olhos o céu daquela costa, senti que a tristeza era incontornável; era a mesma de sempre perante a beleza, ou pelo menos perante certo tipo de beleza. Todos sentem isso ou trata-se de mais um defeito de minha infeliz condição?*²⁶⁸

Como superarmos a cisão entre fato e consciência do fato para além da linguagem utilitarista do entendimento? Como já traçamos nos capítulos anteriores, a comunicação subverte a linguagem quando expressa algo que rompe o limite do mundo que quer nos fazer conhecer. Se o contato de Castel com a alteridade (seja mundo, María, seja María-mundo) é produtor de algo que não só a sua deliberação possa explicar, de que modo podemos não nos

²⁶⁵ GARCÍA-GÓMEZ, Jorge. Op. cit, p. 234.

²⁶⁶ Id, ibid, p. 235.

²⁶⁷ A centralidade que García-Gómez dá à consciência fica então patente: “(...) El tiempo objetivo nada tiene que ver con el que vive, que no es suyo, pues nada de lo que hay en una vida así estructurada puede decirse que le pertenece (y, por consiguiente, ni siquiera la vida es mi vida; es solamente la vida, que empieza, transcurre y termina, y que entonces sólo me sobreviene, pero que yo no me apropio; la vida me es ajena porque su propia sustancia es anónima, de nadie en particular, y universal, de todos en general).” Id, ibid, p. 236. Mas agora não pode nos convencer: Juan é a história de María e seu assassinato, não o contrário.

²⁶⁸ SÁBATO, E. Op. cit., 2001, p 110.

deixar sucumbir na intencionalidade da sua consciência? A gratuidade da vida e da morte, a opacidade irreduzível do Mundo que se diferencia do Eu dão à desorientação de Castel uma essência irreduzível e instantânea, que consegue se sustentar simplesmente na vazão da atividade de sua consciência; mas se pensarmos a contrapelo do que ele nos dá a conhecer, e percebermos que a imprecisão que Castel constrói, com suas verborragias e omissões, não só demonstram a imperícia, mas também uma limitação de sua autoconsciência intrínseca à sua individualidade, enxergaremos que é esse mesmo limite que se torna a expressão de uma coexistência imbricada com a alteridade.

Parte II – O castelo fortificado nos aponta seus túneis subterrâneos – autoria, ficção e verdade.

A comunicação não é suficiente para descrever todas as dificuldades que o Eu encontra diante da alteridade; mas é a comunicação que tensiona a mais exigente das demandas que a alteridade apresenta a este Eu. Até o sexto capítulo, Juan Pablo Castel cria histórias sobre uma comunicação que ainda sequer aconteceu (narrativamente): *se o assassinato é resultado da comunicação profunda e verdadeira entre Maria e Castel, toda descrição ficcional será a reconstrução sobre a verdade da comunicação em geral*. Castel até o sexto capítulo cria e recria situações virtuais que acontecem e aconteceram às vésperas do encontro com María:

(...) Esses encontros fracassados me enchiam de amargura, e durante vários dias eu me recriminava pela inabilidade com que perdera uma oportunidade tão remota de entabular relação com ela; felizmente, acabava percebendo que tudo aquilo era imaginário e que ao menos continuava existindo a possibilidade real.²⁶⁹

A sobreposição do tempo verbal é o que permite à confissão de Castel se tornar memória e vivência sem que haja hierarquia entre os expedientes – o subjetivismo exacerbado de Castel nos lembra de sua parcialidade, mas as exposições de suas mudanças de posição e de seus paradoxos deixam ao leitor a mensagem involuntária da narrativa confessional que nos dá, mesmo que precário, um critério de verdade: se o narrador consegue se colocar como objeto de análise, criamos uma ambientação crítica que aproxima esse mesmo narrador à figura imparcial de quem pretende dizer *a verdade*. A história sobre o verdadeiro entendimento entre o Eu e a Alteridade (Castel e María), a coincidência ideal entre dois seres totalmente diversos e independentes, fechados em si mesmos, precisa ser comunicada a nós

²⁶⁹ Id., *ibid*, pp. 22-23, grifos meus.

leitores que fazemos, agora, parte da narrativa; e isto só ocorre porque a narrativa precisa contar com o mínimo de pretensão de verdade descritiva.

Enquanto constrói a imagem de um túnel completamente vedado, Castel compreende a si mesmo como um castelo erigido por dentro, sem portas de saída ou entrada. O processo inteligível dessa construção, no entanto, não descreve a construção em seu devir *ficcional* como acompanhamos na primeira parte deste texto: o narrador-personagem necessita da comunicação ao mesmo tempo em que a susta. *O suporte da linguagem que conta a história para alguém convive com a expressão paranóica e individualíssima de quem nos narra.* Nosso reajuste na interpretação dessa questão reside em que a comunicação entre María e Castel não pode ser vista como incompleta a priori, isto é, não há como decidir pela incomunicabilidade por conta do assassinato. Para além dos juízos que se possam fazer sobre o homicídio, não há nele qualquer prova em si mesmo de incomunicabilidade. Para nós, *compreender os eventos da narrativa é também medi-los de modo imanente sem que incorramos na regra moral exterior à narrativa.*

Estamos diante do momento decisivo da vida de um homem: o assassinato. No entanto, persistem em ocupar o mesmo nível desse momento, outros que são efêmeros, dispersos e confusos; de modo que a história de Castel não prossegue porque dela retiraremos as provas cabais de uma essência existencial dos homens, mas porque ela suspende toda e qualquer verificação de verdade, por *querer*²⁷⁰ criar uma *filosofia subjetiva da História*. O pintor homicida quando diz sobre si e sobre suas paixões está descrevendo a história de toda a humanidade, além da evidência do primeiro capítulo aqui já citado, todos os desesperos de Castel são elevados à expressão mesma do humano demasiado humano: a solidão, a esperança, o desespero, a vergonha e o ciúme são descritos – conscientes ou inconscientes para o narrador – de modo que aponte uma metafísica comum a todos a partir do mais concreto e particular da vida de um único homem.

Ao buscarmos a figuração de Castel sobre si mesmo, podemos perceber os ímpetos subterrâneos que negam seu completo fechamento. Percebamos: se o narrador-personagem é um túnel extremamente solitário como é possível que sua história seja a de todos os homens e de todas as mulheres? No desfecho lírico da novela, Castel enxerga ora María em um túnel paralelo e contíguo ao seu, ora como ser liberto e numa condição de assimetria essencial

²⁷⁰ Esse querer, será visto mais adiante, é um querer da personagem que narra e constrói *O Túnel*. Mesmo que depois essa vontade própria, elemento estético da novela, se torne a abertura ética para reflexão sobre a produção de Sábado, precisamos delimitar esse alcance por ora para que a mediação entre História de Castel possa evocar a história subjetiva do autor Sábado e da História em seu sentido mais filosoficamente profundo.

consigo. A tal *tênue esperança* que motiva a narrativa sobre o assassinato também é posta como princípio paradoxal de vida da personagem.

Deste modo, enxergamos uma confluência interessante, mas não suficiente, entre projeto literário de Sábato e a condução do narrador Castel na novela. É útil, também, contrapô-los a fim de que as interrupções e continuidades venham à tona. Se o plano autoral de Sábato parece ser corroborado pelos paradoxos de Castel na dialogia das personagens, precisamos nuançar essas idas e vindas referenciais. Em seus ensaios, nosso autor lança mão da ficção para expressar seus conceitos, uma tarefa contraditória como já percebemos nos capítulos anteriores: ao apostar numa insuficiência da razão instrumentalizada pela ciência e o positivismo, Sábato faz valer as suas falhas e distorções a fim de que o leitor se persuada; mas no momento seguinte, o escritor suspende a destruição para, de forma interna às análises da ciência e da razão, possamos vislumbrar uma propriedade comum, deixando a cisão emoção e ciência (tática) para alcançar uma confluência essencial, o pensamento poético. Essa cisão é posta em jogo na novela de estreia de nosso autor; Castel tem uma pretensão de verdade que é a razão da história e do esqueleto autoral que Sábato construiu. É a diferença epistemológica que existiria entre a vida concreta e o raciocínio científico que Sábato deixa incidir sobre a ficção, mas não determina o percurso narrativo, antes se comporta como material a ser decantado na trama do narrador.

É o paradoxalismo de Castel, e não a comunhão razão-emoção de Sábato, que prevalece: no território da ficção as personagens não são meros receptáculos, mas sim o entrelaçamento desses conceitos com questões aquém e além do escopo que eles trazem em si mesmos, o que, por si só, já nos coloca num expediente distinto daquele pretendido na exposição conceitual. A vida da personagem não é metáfora ou alegoria, mas campo de batalha em que a verossimilhança da literatura joga os motivos do autor à revelia da descrição das causas e consequências que poderíamos retirar desses motivos²⁷¹.

Vejamos como isso se apresenta:

Estou tão escaldado que agora vacilo mil vezes antes de pôr-me a justificar uma atitude minha e, quase sempre, acabo trancando-me em mim mesmo e não abrindo a boca. Foi justamente essa a causa de eu até hoje não ter

²⁷¹ “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. “Nunca expor *ideias* a não ser em função dos temperamentos e dos caracteres” [citação de Gide feita por Cândido]. (...) Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as ‘ideias’, que representam o seu significado, – e que são no conjunto elaborado pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados” CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 53-54.

*decidido fazer o relato de meu crime. Tampouco sei, neste momento, se valerá a pena que explique em detalhe essa minha característica referente aos salões, mas temo que, se não a explicar, pensem tratar-se de mera mania, quando na verdade obedece a razões profundas.*²⁷²

Se aceitarmos a crítica da razão de Sábato não nos será difícil reconhecer trechos em que ela estaria em funcionamento, até mesmo de modo pedagógico. A novela, felizmente, não se reduz a nenhuma de suas partes, mas é a composição interligada dessas partes em devir pela leitura. Nestes dois parágrafos, acompanhamos a fragilidade interna da razoabilidade de Castel: ao encontrar María e reconhecê-la como parte fundamental de sua vida, o narrador tenta permanecer na distância científica que lhe permitirá avaliar e analisar com calma; este exame não recorre a critérios objetivos, e sim ao critério do narrador que é colocado como irrevogável. A esta altura, o leitor pode encontrar nesse solipsismo de Castel a crítica mordaz de Sábato à verdade científica e sua pretensão universalista. Não é mais, entretanto, o conteúdo da história que desenvolve o enredo: percebemos que os dois parágrafos criam um paradoxo intrínseco ao conteúdo, e este não serve mais ao leitor que tenta recolher os dados do relato de um crime, mas é a forma e o tom do narrador que fazem persistir o devir objetivo da narrativa: as elucubrações de Castel não se reduzem à crítica da pretensão objetiva da explicação científica e imparcial, elas apresentam, na verdade, um alcance próprio d'*O Túnel* – é a confissão e a exposição das razões de um assassinato que precisa tratar de todos os momentos deste homem que narra.

Ao nos fazer esquecer a morte de María para, deste modo, acompanharmos sua contação sobre o caminho de Castel até o macabro destino, estamos inevitavelmente assumindo uma proximidade *absurda* de Castel. Tal como o Sísifo de Camus que enxerga outro homem dentro de uma cabine telefônica com vidros transparentes e, sem compreender seus assuntos e as intenções de seus gestos, imagina um louco – demoramos o olhar e, pouco a pouco, num instante, vemo-nos tomados pela compreensão destes gestos aparentemente difusos e conseguimos partilhar com ele uma comunicação precária, mas verdadeira.

O que faria? Até quando duraria aquela situação? Senti-me infinitamente desgraçado. Caminhamos vários quarteirões. Ela continuou caminhando com decisão.

Eu estava muito triste, mas tinha de ir até o fim: não era possível que depois de esperar aquele instante durante meses deixasse escapar a oportunidade. E o fato de andar rapidamente enquanto meu espírito vacilava tanto produzia em mim uma sensação singular: meu pensamento era como um verme cego e lerdo dentro de um automóvel em alta velocidade.

²⁷² SÁBATO, E. Op. cit., 2001, p. 15.

Virou a esquina de San Martín, caminhou alguns passos e entrou no prédio da Companhia T. Percebi que tinha de tomar uma decisão rápida e entrei atrás dela, mesmo sentindo que naquele momento estava fazendo uma coisa descabida e monstruosa.

*Estava esperando o elevador. Não havia mais ninguém. Alguém mais ousado que eu pronunciou de meu interior esta pergunta incrivelmente estúpida:
- Este é o prédio da Companhia T?*

Ainda que melodramático quando exposto somente este recorte, a condução emotiva do trecho se justifica nos capítulos anteriores à medida que María assume um *papel* fundamental na vida de Castel. Reparemos que, apesar de central, María não faz desenrolar a narrativa, ela pouco age diretamente nos eventos descritos, pouco interfere; é o *papel* de María (construída como personagem por Castel) que desenlaça a ficção. María não *é presente* em muitos momentos da novela, na verdade, é Castel que *se faz presente* a partir da sua contação sobre María e suas não coincidências entre *contar* e *viver*.

Enquanto voltava para casa profundamente deprimido, tentava pensar com clareza. Meu cérebro é um fervedouro, mas quando fico nervoso as ideias se sucedem nele como um vertiginoso balé; apesar disso, ou talvez por isso mesmo, fui me acostumando a governá-las e a ordená-las rigorosamente; se assim não fosse, acho que não tardaria a enlouquecer.

Como disse, voltei para a casa em um estado de profunda depressão, mas nem por isso deixei de ordenar e classificar as ideias, pois senti que era necessário pensar com clareza se não quisesse perder para sempre a única pessoa que evidentemente havia compreendido minha pintura.

Percebamos que tanto a presença ficcional que Castel constrói de María quanto a “real” do plano do enredo são todas constituídas pelo narrador, ora confesso ora analítico, ora confesso-analítico, ora analítico-confesso: a mudança se dá diante do caráter imprevisível dos eventos, isto é, da impossibilidade de se dar conta do real que rompe com a narrativa mesma de *O Túnel*. Não há nada além da exposição da linguagem, não há ato concreto real, mas artifício narrativo em todos os momentos de confissão. Castel não permite que a imprecisão ou as obscuridades sejam aceitas, mas ele só o faz ao colocar um princípio extremamente subjetivo como validade de suas análises. A imprecisão que existe da descrição com a própria vivência surge, na criação ficcional de Sábato, de um paradoxo essencial: o narrador é medida de todas as coisas, mas ao construí-las demonstra a determinação de si no outro, guardando a persistência de uma distância.

Essa distância mínima que dá coesão à narrativa deve ser compreendida dialeticamente porque descreve um processo formador do narrador com sua história e do próprio desenrolar material dessa história. A individualidade do narrador que julga e decide,

que sente e pulsa passa em todos os momentos pela não coincidência de si consigo mesmo: María, ao olhar o quadro *de modo verdadeiro* (grifo de Castel), pôde criar, num só tempo ficcional, as condições da verossimilhança e as determinações extremamente subjetivas de *O Túnel*.

Parte III – História e motivo ficcionais – aparição e aparência

“Foi como se as imagens de um pesadelo desfilassem
vertiginosamente sob a luz de uma lâmpada monstruosa”
- *Sábato*

A história já passou, não há mais o que possa mudá-la, no entanto, a narrativa tende a construir para o leitor uma ambiguidade que não se retira do conteúdo, mas sim da forma de sua exposição: se o assassinato é inequívoco e a sua justificação é inviável, para que serve? Não se coloca já de antemão em xeque a lógica do discurso, afinal, qual a verificabilidade ou verdade pretendida no discurso²⁷³ de um assassino psicótico²⁷⁴? A escolha autoral de Sábato ao criar a ficção de Juan Pablo Castel segundo premissas teóricas sobre a dificuldade da comunicação e sua característica inevitável não responde aos mandos e desmandos que o narrador-personagem dá de si e de sua história-a-ser-contada; existe uma interação entre a inteligibilidade dos conceitos que Sábato coloca em jogo e as materializações desses conceitos na narrativa ficcional que não deixa ileso nenhum.

²⁷³ Esse obstáculo é superado com facilidade: seja o interesse do leitor pela análise da loucura do narrador, seja a possibilidade de compreender as razões complexas de um ato-limite como o assassinato, ou mesmo outros tantos que possam ser listados, acompanhamos as descrições de Castel sem ajuizarmos sobre a *verdadeira finalidade* de sua história, isto é, *a finalidade parece não existir claramente*.

²⁷⁴ É interessante para nós, buscarmos intuições semelhantes às nossas, embora produzam consequências diversas. No ensaio de David Willian Foster, “The anatomy of a National Unconscious”, lemos: “A work of Freudian obsessions and Sartrean alienation, *The Tunnel* has received an almost excessive amount of critical attention. These assessments have been, however, limited in view. Numerous papers have focused on the Freudian and Sartrean aspects, which may appear rather worn to today's knowledgeable reader; little attention has been paid to Sabato's technical skill in creating a central ambiguity. To what extent are we to believe the confessions of a psychotic murderer? Most critics have implied that there is no question of the narrator's reliability while they overlook the relationship between the narrator as a troubled painter and the author as a troubled artist. Both struggle, ultimately in vain, to express the total hallucination of their obsessive personal vision of the hypersensitive artist who cannot cope with an excruciating self-consciousness. Although commentators have failed to describe this aspect adequately, Sabato appears to have proposed the fundamental dilemma of the sensitive artist, the romantic Aussenseiter: He sees and he sees all too profoundly. This privileged perception not only sets him off from normal life but becomes also the major stumbling block to the realization of his creative efforts. In *The Tunnel* the result is the inability to continue painting.” In: WALLACE, David F. *Currents in the Contemporary Argentine Novel*. Missouri: University of Missouri Press, 1975, pp. 71-72. A abertura que Wallace enxerga na escrita de Sábato o motiva a pensar a confecção de uma anatomia da cultura nacional argentina, enquanto nós queremos descrever um gesto significativo sobre a própria vida humana que está mediada pela sua situação argentina. A imbricação entre projeto filosófico e projeto literário pode ser descrita na construção do capítulo anterior e este.

A história de um homem e a história de todos os homens aparecem, na literatura e na ensaística de Sábato, como um complexo em que essas forças não se confundem, mas nem por isso se afastam de modo claro e distinto. Há algo na interação simples e material dos homens que os ultrapassa: a comunicação que falha entre María e Juan Pablo e a esperança de encontrar em algum de nós leitores a empatia daqueles que se reconhecem e compreendem-se para Sábato e Castel, autor e personagem, um motivo ao mesmo tempo narrativo e propriamente crítico. Nosso interesse, a esta altura, não é cindir o itinerário crítico em dois, mas ao contrário descrever as implicações narrativas desse motivo na novela *O Túnel*. Sábato reconhece uma instabilidade particular na experiência artística; entendamos que essa instabilidade não é pura e simples ou uma característica a priori. Ao formular leis próprias para seu desenvolvimento, a arte se apresenta como uma totalidade independente e referente ao mundo (história, sociedade, etc) do qual faz materialmente parte. Ao criar *artificialmente* as condições para o funcionamento interno da narrativa e ao necessariamente depender da comunicação dessas *novas condições*, o escritor costura realidade e ficção, determinações históricas e projeções virtuais²⁷⁵.

A confissão de Juan Pablo está toda transpassada por uma tensão entre aparição e aparência. Sendo que conservam entre si um paradoxo essencial: aparição sendo o desvelamento de uma verdade irrevogável e inexorável; aparência sendo o engano, a falta de investigação do olhar despreparado e atingido pelo vórtice dos dados dispersos e caóticos. As páginas fluem, sua história se constrói a despeito dos choques entre os princípios de verdade: as verificações e provas vão se chocando e criando aporias, mas o narrador-personagem não guarda sobre si “o calor do momento” (lembremo-nos, esta é uma confissão sobre o que *já se passou*, sobre o que é *inexorável*), portanto, pode ajuizar com certa distância. Mas Castel não consegue sustentar sua explanação:

*Muitas das conclusões que tirei naquele lúcido mas fantasmagórico exame eram hipotéticas, eu não podia demonstrá-la, embora tivesse certeza de que não me enganava.*²⁷⁶

Este é um trecho dentre os vários em que a distância analítica do gênero confissão encontra uma contradição com o conteúdo, decidimos por escolhê-lo por se tratar da véspera do momento decisivo do assassinato; pensá-lo, neste ponto do texto, é trazer junto o percurso

²⁷⁵ Sobre a dinâmica imanente à obra de arte e suas relações com as condições materiais nas quais ela está situada, técnica ou até mesmo historicamente, alguns exemplos: CANDIDO et al. *A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007; ADORNO, T. *Notas de Literatura I*, op. cit., 2003.; MERLEAU-PONTY, M. *A dívida de Cézanne*. São Paulo: Cosac Naif, 2010. Para citar espectros e escopos filosófico-metodológicos distintos.

²⁷⁶ SABATO, E. Op. cit. 2001, p. 133.

até ele. Não que o gênero não comporte a subjetividade ou até mesmo a atribuição de valores aos fatos que não se organizem pela análise ou enumeração científica de seus efeitos, quer-se jogar luz no procedimento de Castel como sendo um pêndulo entre a verdade objetiva e a percepção que a distorce. Este pêndulo, no entanto, não é um jogo simples que intercala as duas posições, mas é essa mudança de posições que vai desconstruindo para a própria personagem a sua imagem imaculada de precisão e clareza. O pêndulo é, portanto, uma máquina erigida pelo narrador sem que ele tenha consciência, só compreendida pelo leitor que o acompanha e registra seus gestos: Castel reconta a sua história, esclarece-a para nós, mostra suas aparições, ele desencanta suas aparências, mas ao fazê-lo inviabiliza-se como total controlador de seus procedimentos, desespera-se, não coincide consigo. Desvelar essa não coincidência como um motivo narrativo é o subterrâneo que estamos escavando. Vejamos.

*Aquela besta suja que rira de meus quadros e a frágil criatura que me alentara a pintá-los tinham a mesma expressão em um momento de suas vidas! Meu Deus, se não era para desconsolar-se pela natureza humana, ao pensar que entre certos instantes de Brahms e um esgoto existem ocultas e tenebrosas passagens subterrâneas!*²⁷⁷

Percebamos nos recortes expostos até aqui como a troca de posições, ora distante, ora muito próximo, ora intenso e desesperado, ora frio e calculista formam como um movimento pendular: parágrafos curtos dividem os pólos numa inércia que leva o narrador de um lado para o outro, mas o interessante é que esse trajeto não é mera descrição na narrativa, mas vivência *propriamente literária*. Se o narrador é aquele quem narra e de modo quase gratuito nos coloca as suas sensações e convicções, não está nesse íterim o que constrói tal vivência, mas está na deformação da personagem e do seu papel de narrador quando essa mudança se dá – como o rastelo indiferente que marca as costas do condenado kafkiano, Sábato descobre a autonomia autofágica de Castel que se autoflagela enquanto aparecem para si todos os eventos que ele está narrando.

A cena que prece o aforismo citado acima pode nos trazer mais ainda luz:

Rebaixei-me. Naquela tarde comecei a beber muito e acabei arrumando confusão num bar da Leandro Alem. Apossei-me da mulher que me pareceu mais depravada e depois desafiei um marinheiro por ter feito uma piada obscena. Não lembro o que aconteceu depois, só que começamos a brigar e que fomos apartados em meio a uma grande alegria. Depois me lembro de mim com aquela mulher na rua. O ar fresco me fez bem. De madrugada levei-a ao ateliê. Quando chegamos, ela se pôs a rir de um quadro que estava sobre o cavalete. (Não sei se já disse que, desde a cena da janela, minha pintura foi

²⁷⁷ SABATO, E. Op. cit. 2001, p. 132.

se transformando paulatinamente: era como se os seres e as coisas de minha antiga pintura tivessem sofrido um cataclismo cósmico. Já falarei disso mais adiante, porque agora quero relatar o que aconteceu naqueles dias decisivos.) A mulher olhou, rindo, para o quadro e depois olhou para mim, como que pedindo explicação. Como vocês bem devem presumir, não me importava um isto o juízo que aquela coitada podia formar a respeito da minha arte. Disse-lhe que não perdêssemos tempo com besteiras.

Estávamos na cama, quando de repente passou por minha cabeça uma ideia terrível: a expressão da romena lembrava uma expressão que certa vez eu tinha observado em María.

- Puta! – gritei enlouquecido, afastando-me com nojo. – Claro que é puta!

A romena ergueu-se como uma cobra e me mordeu o braço até tirar sangue. Achou que eu me referia a ela.²⁷⁸

A memória de Castel não é o mero material da confissão, como é próprio do gênero, muito menos o simples objeto de análise sobre o qual discorre, a memória é a consciência recolocada e redoida, os vincos que os rastelos deixam na pele: lembrar-se para Castel é tudo, porque é dessa operação que virá a verdade que *só ele* (o grifo prepotente é de Castel) pode verificar, mas também o momento em que reencontrará María. Há muitos tempos sobrepostos e emaranhados, é no tempo disforme e turvo em que a vivência propriamente literária se desdobrará, porque a memória para nós que lemos – lembremo-nos do papel da leitura na produção confessional, existe em nós um poder irrevogável²⁷⁹ – é a memória sendo *vivida*. Voltemos ao par tenso *aparência-aparição* para que costuremos os tecidos até aqui recolhidos: se ficarmos pura e simplesmente no plano das descrições do narrador, perderemos o tom (e também a perda deste tom em alguns momentos) que é o real construtor da confissão. É quando Sábado perde de vista as razões de Castel que podemos notar a força pulsante desta novela. Seguimos com os eventos que precederam o aforismo sobre Brahms e o esgoto. O silogismo de Juan Ernesto Pablo Sábado Castel:

²⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 129-130.

²⁷⁹ Uma evidência da qual nos apropriamos de modo distinto, mas vale citar aqui o comentador Nicasio Urbina em seu *La lectura en la obra de Ernesto Sabato*: “Juan Pablo Castel confiesa que escribió sus páginas porque ‘pensé que podrían ser leídas por mucha gente, ya que ahora soy célebre; y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA. El mensaje que emerge del texto es complejo y ambivalente, formado por dos movimientos: uno de rechazo y otro de acercamiento al lector. La primera impresión viene causada por una agresividad dirigida directamente a la audiencia, ‘de quien no me hago muchas ilusiones’, seguida de un gesto de humildad en ‘la esperanza de que alguna persona llegue a entenderme’. Un mensaje que se desdobra en dos campos fenomenológicos, dos modos empáticos de establecer la comunicación. El lector vacila en su forma de reaccionar ante un signo que, a la vez que lo denigra, lo valora. Cómo entender la ambivalencia de este discurso, cómo situarse frente a él. He aquí una de las tantas disyuntivas que el texto nos ofrece, y es el lector el que debe desconstruir el código, aprehenderlo y responder ante él.” In: URBINA, N. *Op. cit.*, p. 828. O juízo que fazemos dessa abertura é mais do que uma interpretação semiótica, que a leitura assumiria o papel de decodificador da narrativa; antes, para nós, trata-se de uma experiência vivida conjuntamente com a personagem que narra e teima em dizer que não precisa de nós quando faz *aparecer* todos os vínculos subterrâneos que o ligam a nós que lemos.

*Fiz repetidos esforços para posicioná-las [palavras] na ordem correta, até conseguir formular a ideia desta forma terrível, mas irrefutável: Maria e a prostituta tiveram uma expressão semelhante; a prostituta fingia prazer; portanto Maria fingia prazer; Maria é uma prostituta.*²⁸⁰

Somos como que lembrados do procedimento mecânico de Castel (e de Sábato) em expor certo irracionalismo intrínseco aos procedimentos lógicos. Mas é desde essa *aparência* mecânico que, Castel e Sábato, deixam-se à sobreposição do tempo que produz a narrativa: a misoginia do narrador, seus preconceitos, a distância temporal (do assassinato para o texto que está sendo lido por nós), a análise, a síntese, a enumeração quase cartesiana de Castel assim que atingem o ponto mais alto do pêndulo, mais uma vez trazem-no para o outro canto, transpondo o corpo da personagem com violência e acabam por tornar a *aparência* dessa violência o texto:

Meu cérebro já funcionava com a lúcida ferocidade de seus melhores dias: vi nitidamente que era preciso terminar com aquilo e que eu não devia deixar-me ludibrar mais uma vez por sua voz doída e seu espírito farsante. Tinha de me deixar guiar unicamente pela lógica e devia levar, sem temor, até as últimas consequências, as frases suspeitas, os gestos, os silêncios ambíguos de Maria. Foi como se as imagens de um pesadelo desfilassem vertiginosamente sob a luz de uma lâmpada monstruosa. Enquanto eu me vestia com rapidez, passaram diante de mim todos os momentos suspeitos: a primeira conversa ao telefone, com a espantosa capacidade de fingimento e a longa aprendizagem que suas mudanças de voz revelavam; as escuras sombras em torno de Maria, que se delatavam em tantas frases enigmáticas; e aquele seu temor de “me fazer mal”, que só podia significar “vou fazer mal a você com minhas mentiras; com minhas inconsequências, com meus atos ocultos, com a falsidade de meus sentimentos e sensações”, já que não poderiam fazer mal por me amar de verdade; e a dolorosa cena dos fósforos; e como de início evitara até meus beijos e como só cedera ao amor físico quando não lhe deixei outra alternativa senão confessar sua aversão ou, no melhor dos casos, o sentido maternal ou fraternal de seu carinho, o que, obviamente, impedia-me de acreditar em seus arroubos de prazer, em suas palavras e em suas expressões de êxtase; e também sua precisa experiência sexual, que dificilmente poderia ter sido adquirida com um filósofo estóico como Allende; e as respostas sobre o amor pelo marido, que só permitiam inferir uma vez mais sua capacidade de enganar com sentimentos e sensações apócrifos; e o círculo da família, formado por uma coleção de hipócritas e mentirosos; e a seriedade, a eficácia com que enganara seus dois primos com os inexistentes estudos do porto; e a cena durante o jantar, na fazenda, a discussão lá embaixo, o ciúme de Hunter; e aquela frase que deixara escapar no rochedo: “como me enganei uma vez”; com quem, quando, como? e “os fatos tormentosos e cruéis” com aquele outro primo, palavras que também deixara escapar inconscientemente de sua boca, porque não me ouvia, simplesmente

²⁸⁰ Id, *ibid*, p. 131.

*não me ouvia, voltada como estava para a sua infância, na talvez única confissão autêntica que fizera na minha presença; e, por fim, aquela horrenda cena com a romena, ou russa, ou lá o que fosse.*²⁸¹

Aparecem diante dele as representações evidentes da corrupção essencial de Maria, nem mesmo Sábato nem mesmo Castel conseguem concluir qualquer coisa, os rompantes de síntese e conclusões finais acabam por desaguar num aforismo próprio de uma filosofia da História.

*Meu Deus, se não era para desconsolar-se pela natureza humana, ao pensar que entre certos instantes de Brahms e um esgoto existem ocultas e tenebrosas passagens subterrâneas!*²⁸²

O destino do texto não se encontra nos eventos que se seguem – não podemos agir como quem acumula – mas está no modo como são recolocados para nós como aparição de uma história do narrador-personagem; e, mais importante, nos seus tempos sobrepostos e na violência que essa sobreposição causa na personagem que narra. O desespero que estamos acompanhando é tal como de quem colige as provas a fim de que possam de uma vez por todas condenar o culpado, no entanto, enquanto as compila, o gesto vai se enfraquecendo, deixa dispersar mais uma vez o que até então estava já recolhido; os eventos não ocorrem de novo ou pela primeira vez diante de nós, é a impossibilidade de se mostrarem para nós, os eventos, que implode a narrativa confessional ao mesmo tempo em que constrói uma novela sobre a *aparición* do processo de deformação da personagem.

Parte IV – O Túnel visto de dentro-fora

A conclusão deste capítulo pressupõe o caminho percorrido desde os anteriores. A crítica literária e filosófica de Sábato sobre toda a literatura e, principalmente, sobre essa literatura situada nas ruas argentinas somada à recepção e repulsão da filosofia francesa do início do século XX retomam a imagem de itinerário a que faz referência este trabalho como um todo. Das ordens recorrentes que os comentadores sinalizaram e até aqui pudemos refazer, chegamos ao enfrentamento direto com as duas palavras que estão ladeadas na capa desta dissertação: *rebelião* e *expressão*. Essas duas palavras surgem como coordenadas para apreensão da força literária e ensaística de nosso autor que já podiam ser intuídas no percurso por nós desenvolvido. Há, porém, uma experiência em Sábato que não consegue se reduzir ao

²⁸¹ Id, *ibid*, p. 131-132.

²⁸² SABATO, E. Op. cit. 2001, p. 132.

bidimensional dessas duas coordenadas, ela antes nos apresenta um vórtice de força que rompe com essa certa comodidade esquemática para descrever uma *verdade mais exigente*²⁸³.

O desenlace da novela não é o assassinato, este já fora consumido desde a primeira página do livro. O desenlace, portanto, é a volta ao início, e um início transformado pela deformação que a confissão cria com a leitura. O que ocorreu *de fato* não se confunde com o que ocorre *de direito* na narrativa: essa cisão artificial entre o verdadeiro e o contado produz na confissão uma distorção produtiva. Se Castel conta os eventos tal como lhe é conveniente, a sua pretensão de verdade não é por isso descartável, o leitor que entende no discurso do narrador um tom melodramático e claramente subjetivo não deve abandoná-lo no terreno do perspectivismo, mas a busca por esclarecimento das coisas, o gesto de desespero que Juan Pablo Castel assume diante do leitor enquanto enfrenta as suas memórias (redivivas) deixa uma espiral que atordoa a todos, leitor, narrador e personagem. Sábato não consegue dar inteligibilidade às atitudes de Castel, é possível compreender uma força comum a eles, não porque Sábato se constrói como interventor artificial na narrativa, mas justamente porque Castel ascende ao posto de *vivente* das experiências. Isto não se dá por ordem ou procuração, mas as atividades das quais somos espectadores acabam por ressoar características do próprio narrador, agora *numa presença mediada pela expressão narrativa*.

Retomemos uma ideia do capítulo anterior para que a as coordenadas, rebelião e expressão, possam produzir essa experiência de que estamos tratando. Quando falávamos da intersubjetividade à qual a filosofia fenomenológica e existencialista faz referência crítica e apologética, principalmente nas figuras de Sartre e Camus, percebemos que o Outro, a alteridade se mostra como limite da determinação do eu ao mesmo tempo em que é designador necessário dessa determinação, uma dialética teimosa que Sartre já deixara sair por debaixo dos panos quando nos dava sua definição de linguagem.

“É falando que nós fazemos que haja palavras”. Evidentemente, Sartre reconhece a existência de ligações necessárias e técnicas, ligações de fato que se articulam por uma exigência interior da frase, mas apressa-se a acrescentar que “nós fundamos essa necessidade”, “a liberdade é o único fundamento possível das leis da linguagem”.

²⁸³ Cito uma vez mais as palavras do professor Bosi: “A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições. (...) 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.” BOSI, Alfredo. *Narrativa e Resistência*. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, pp. 134-135.

*Ora, sabe-se que o existencialismo sartriano compreende a liberdade de um modo estritamente individualista. E então, se tudo decorre da “liberdade pessoal do para-si que fala”, já não se entende mais nada. Sartre afirma: “nós fundamos”. O que é, contudo, esse “nós”?*²⁸⁴

Esse ultrapassamento é a linguagem quem indica, mas não consegue ser solucionada pelo fundamento individual. Esse “nós” fundante é o espaço da literatura: quando Sartre conta sua vida em *As Palavras* e se coloca como personagem de um Sartre mais velho é mais fácil, para nós leitores, compreendermos o limiar da criação ficcional e da reconstrução memorialista, ainda há uma conferência entre fato e relato; o mesmo limiar, no entanto, está presente na confissão que produz *O Túnel*, pretensa e tensamente. Mas não é a partir do plano autoral que verificamos esse limiar, como se a produção das memórias de Sartre ou de Castel fossem desenvolvimentos das escolhas de quem está com a caneta nas mãos, mas é a própria dinâmica interna e sua condução que dão ao leitor a aparição da história que está sendo experienciada. A leitura que faz, por exemplo, Gerard Lebrun d’*As Palavras* de Sartre, assim esperamos, sugere o feitio dessa experiência:

Um homem confessa que sua vida foi forjada à força de imposturas. Sua vocação, sua indiferença para consigo, o sacrifício alegre que faz de sua vida pessoal, os livros que escreverá, ele, o anônimo – tudo nasceu dessa “operação fraudulenta”. “Desde os nome anos de idade [citação de Sartre, por Lebrun], uma operação privou-me dos meios de sentir um certo patético que dizem próprio de nossa condição. (...) Escolhi como porvir um passado de grande morto e tentei viver ao revés. Entre nove e dez anos, tornei-me completamente póstumo.”

*O mandato que ele se havia outrora confiado tornou-se seu caráter: ele o reconhece. O retrato final que traça de si próprio é um balanço dos desvios de seu nono ano: [cita Lebrun mais uma vez *Les Mots* de Sartre] “Todos os traços da criança remanesçam no quinquagenário.” E, embora não creia mais que os escritores estejam destinados a salvar o mundo ele escreve sempre. “Que outra coisa fazer?” Daí a confissão final: “Esse velho edifício ruinoso, minha impostura, é também meu caráter: a gente se desfaz de uma neurose, mas não se cura de si próprio”.*

*Mas enfim, dir-se-á, esse sentido irrisório que o autor confere a seu passado, e em seguida a sua personalidade inteira, é ainda ele que o dá. Ao condenar-se totalmente, Sartre se salva. (...) O autor, no momento em que escreve e se condena, não pode ser a personagem ardilosa que pretenderia tirar partido de sua confissão: ele não é mais que seu ato, não está em lugar algum, não é nada. Uma subjetividade pode trapacear; o Nada, não.*²⁸⁵

²⁸⁴ BORNHEIM, *op.cit.*, 1971, p 273.

²⁸⁵ LEBRUN, G. *As palavras ou os preconceitos da infância*. In: A filosofia e sua história. São Paulo: CosacNaif, 2006, p. 46

A subjetividade que o leitor percebe na obra literária, no entanto, não é dada pelo autor tão somente, mas é percebida por conta desse fundamento comum que é a linguagem (expressão, comunicação e compreensão). O Nada, de que nos fala Lebrun, pode ser interpretado por nós como o fundamento intersubjetivo da produção de Sartre: o ato da leitura de si, o ato da leitura de Lebrun são coparticipantes, coexistentes e mostram a alteridade fundante e fundamental da linguagem, sem depender, só e suficientemente, é claro, do caráter formal da linguagem – como se fôssemos dependentes, para compreender, de uma expressão formalmente clara, precisa e definida²⁸⁶. Assim como a linguagem utilitária, a literatura confere ao sujeito um fundamento que não está mais em si mesmo; a produção literária é a experiência mesma desse fundamento. O engajamento de Sartre²⁸⁷, a natureza artística e totalizante de que fala Camus²⁸⁸ são dimensões a partir das quais essa alteridade irresoluta aparece na literatura – não há só o artifício. Sábato se encontra nessa tarefa: criar literariamente é apresentar a comunhão entre todos os homens e mulheres em cada um dos homens e mulheres numa só experiência, a artística.

O Túnel, novela e metáfora, mostram a difícil tarefa de resolver a comunicabilidade do sujeito fundada na convivência e coexistência necessárias. O princípio filosófico motiva a narrativa e encontra as dificuldades em se materializar na dinâmica interna do que se conta: as preocupações de Castel não ressoam tão somente as teses do autor Sábato²⁸⁹ e suas reflexões filosófico-históricas, ao contrário, a novela resiste a essa inteligibilidade. Há, de certa forma, uma resistência em descrever o que *realmente* se passou, mas não há como essa resistência se consumir totalmente: o assassinato é irrevogável, não há nada que a confissão possa fazer, não

²⁸⁶ Sábato nos apresenta esse princípio textualmente em seu *Escritor y sus fantasmas*: “Uno dice ‘silla’ o ‘ventana’ o ‘reloj’, palabras que designan meros objetos de ese rígido e indiferente mundo que nos rodea, y sin embargo de pronto transmitimos con esas palabras algo misterioso e indefinible, algo que es como una clave, como un patético mensaje de una profunda región de nuestro ser. Decimos “silla” pero no queremos decir “silla”, y nos entienden.” Op. cit., 1964, p. 145.

²⁸⁷ “Les auteurs aussi sont historiques; et c'est précisément pour cela que certains d'entre eux souhaitent échapper à l'histoire par un saut dans l'éternité. Entre ces hommes qui sont plongés dans une même histoire et qui contribuent pareillement à la faire, un contact historique s'établit par le truchement du livre.” e “Et puisque les libertés de l'auteur et du lecteur se cherchent et s'affectent à travers un monde, on peut dire aussi bien que c'est le choix fait par l'auteur d'un certain aspect du monde qui décide du lecteur et réciproquement que c'est en choisissant son lecteur que l'écrivain décide de son sujet. Ainsi tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés.” Cf. *Situations II*, op. cit., pp. 118-119.

²⁸⁸ “Cada vez mais acredito”, escreve Van Gogh, “que Deus não pode ser julgado neste mundo. É um estudo mal-acabado dele.” Todo artista tenta refazer esse estudo, dando-lhe o estilo que lhe falta. A maior e mais ambiciosa de todas as artes, a escultura, empenha-se em fixar nas três dimensões a figura fugaz do homem, em restaurar a unidade do grande estilo à desordem dos gestos. A escultura não rejeita a semelhança, da qual, aliás, ela tem necessidade. Mas não a busca inicialmente. O que procura, em suas épocas de grandeza, é o gesto, o semblante ou o olhar vazio que irão resumir todos os gestos e todos os olhares do mundo. Seu propósito não é imitar, mas estilizar e capturar em uma expressão significativa o êxtase passageiro dos corpos ou o redemoinho infinito das atitudes. Somente então ela erige, no frontão das cidades tumultuadas, o modelo, o tipo, a perfeição imóvel que irá mitigar, por um momento, a interminável febre dos homens. In: *Homem Revoltado*, op. cit., p. 294.

²⁸⁹ Que já se tornaria personagem de si em seu último romance *Abaddon, el exterminador*.

há sequer *a quem perguntar* fora da narrativa²⁹⁰ para nos dar garantia do que quer que seja. Mas mesmo assim, resistente não mais à tese, mas resistente ao nosso esclarecimento, o tom e os limites que Castel vão cruzando, produzindo experiências a partir da exposição de suas confissões que vão falhando e sendo interrompidas por uma dor que não é nossa, mas do narrador que se faz homem diante de nós à medida que seus desesperos e perturbações, confusões e paralisias vão se sedimentando em nossa leitura como prova de reconhecimento e comunhão.

A imagem do túnel é, ao mesmo tempo, figura da salvação e da condenação de Juan Pablo Castel. Se interpretássemos, com o aval do narrador, sua confissão como uma exposição aritmética em que os fatores aparecem de forma ordenada, demonstradas todas as suas passagens e inversões de um lado para o outro da equação, veríamos a imagem do túnel que inicia (a epígrafe) e finaliza a novela. A circularidade dessa metáfora, que pendula entre o piegas e o aforismo cortante, pode ser o instrumento para que o *motivo dos motivos* de nosso autor possa ser apresentado.

Os dois últimos capítulos d'*O Túnel* concentram uma contradição que esteve na novela inteira e que já tematizamos neste ensaio: o perspectivismo inevitável que a confissão confere ao texto rebate sempre com a aparição intranquila das experiências do tempo e espaço da memória de Juan Pablo Castel.

38.

De pé entre as árvores agitadas pelo vendaval, encharcado pela chuva, senti que passava um tempo implacável. Até que, através de meus olhos molhados pela água e pelas lágrimas, vi uma luz acender no outro quarto.

O que aconteceu em seguida eu o recordo como um pesadelo. Lutando contra a tormenta, escalei até o andar de cima pela grade de uma janela. Depois, caminhei pelo terraço até encontrar uma porta. Entrei na galeria interna e procurei o quarto dela: a linha de luz sob sua porta indicou-o inequivocamente. Tremendo, empunhei a faca e abri a porta. E quando ela me fitou com olhos alucinados, eu estava de pé, no vão da porta. Aproximei-me de sua cama e, quando estava a seu lado, ela me disse tristemente:

- O que você vai fazer, Juan Pablo?

Pondo minha mão esquerda sobre seus cabelos, respondi:

- Tenho que matar você, María. Você me deixou sozinho.

²⁹⁰ As leituras da novela que enveredam para análises psicanalíticas e psicológicas diagnósticas acabam por assumir uma postura paradoxal diante do texto de Castel: se estamos diante de um doente psicótico como é que a sua narrativa não é posta totalmente abaixo do signo da desrazão e, por que não se deve sugerir que seu registro seja visto como autofagia de sentido em que plano autoral teria tão somente o papel de compilar os sintomas que dão definição à doença? Explicamos: se esta é uma obra de ficção e, como tal, lida com a decisão autoral do escritor, pensá-lo como objeto de análise psicológica tão somente seria reconhecer em Sábado um alguém que é o psicótico ou alguém que soube reproduzir, com manual em mãos, os sintomas dessa condição, levando sua produção ao estatuto de exercício clínico ou expressão ingênua. As leituras psicanalíticas podem ser vistas em:

Então, chorando, cravei-lhe a faca no peito. Ela cerrou as mandíbulas e fechou os olhos e quando tirei a faca pingando sangue, abriu-os com esforço e me olhou com um olhar doloroso e humilde. Um súbito furor fortaleceu minha alma e cravei muitas vezes a faca em seu peito e em seu ventre.

Depois saí novamente para o terraço e desci com grande ímpeto, como se o demônio já estivesse para sempre em meu espírito. Os relâmpagos me mostraram, pela última vez, uma paisagem que nos fora comum.

Corri para Buenos Aires. Cheguei às quatro ou cinco da manhã. De um café telefonei para a casa de Allende, fiz com que o acordassem e disse que precisava vê-lo sem perda de tempo. Depois corri para a rua Posadas. O polaco estava esperando por mim na porta da rua. Chegando ao quinto andar vi Allende diante do elevador, com os olhos inúteis arregalados. Peguei-o pelo braço e arrastei-o para dentro. O polaco, como um idiota, veio atrás olhando-me espantado. Fiz com que o expulsasse dali. Assim que ele saiu, gritei para o cego:

- Venho da fazenda! María era a amante de Hunter!

O rosto de Allende ficou mortalmente rígido.

- Imbecil! – gritou entre dentes, com um ódio gelado.

Exasperado por sua incredulidade, gritei:

- O senhor é que é o imbecil! María também era minha amante e amante de muitos outros!

Senti um horrendo prazer, enquanto o cego, de pé, parecia de pedra.

- Isso mesmo – gritei. – Eu enganava o senhor e ela enganava a todos! Mas agora não poderá mais enganar ninguém! Entende? Ninguém! Ninguém!

- Insensato! – urrou o cego com uma voz de fera e correu na minha direção com mãos que pareciam garras. Desviei para o lado e ele tropeçou numa mesinha, caindo. Com incrível rapidez, levantou-se e me perseguiu por toda a sala, trombando em cadeiras e móveis enquanto chorava um choro seco, sem lágrimas, e gritava esta única palavra: insensato!

Fugi para a rua pela escada, depois de derrubar o empregado que tentou interpor-se. Possuíam-me o ódio, o desprezo e a compaixão.

Quando me entreguei, eram quase seis horas.

Através da janelinha de minha cela, vi nascer um novo dia, com um céu sem nuvens. Pensei que muitos homens e mulheres começariam a acordar e logo tomariam o café da manhã e leriam o jornal e iriam ao escritório, dariam de comer às crianças ou ao gato, ou comentariam o filme da noite anterior.

Senti que uma negra caverna ia se alargando dentro do meu corpo.²⁹¹

Neste penúltimo capítulo temos o evento decisivo da novela, o motivador da história ou o desenlace que estava desde o princípio em potência em todos os outros capítulos. Percebamos, porém, que ele é breve e extremamente construído de maneira romantizada, flertando com estereótipos. A importância deste capítulo, no entanto, não está no conteúdo, nos fatos que desenrola e põe em sequência, mas como esses fatos em sequência vão sempre levando o narrador a falar de si mesmo: o perspectivismo de que falávamos se torna textualmente a aparição de suas sensações mais essenciais, e isto ocorre a contrapelo até que

²⁹¹ SÁBATO, E. *Op. cit.*, 2001, pp.147-149.

Castel percebe e pode enfim enunciá-lo de modo direto: “*Senti que uma negra caverna ia se alargando dentro do meu corpo*”, não é essa imagem – ainda que significativa – que transporta o leitor a uma experiência de suspensão do razoável, nem que demonstra a solidão fundamental das personagens, mas o modo como ele descreve e escolhe descrever transforma seu ponto de vista em aparição de um modo de vida que não recusa o outro, mas que também não consegue coexistir com este outro. Um expediente absurdo, uma junção de fatores – se retomarmos aquela interpretação aritmética – que não se justificam, que não *devem* estar juntas, mas estão; esse desejo de razoabilidade nos lembra o julgamento de Meursault, a assimetria entre evento e sua consequente reação.

Experimentemos a leitura de dois trechos justapostos.

39.

Nestes meses de clausura tentei muitas vezes entender a última palavra do cego, a palavra insensato. Um cansaço muito grande, ou talvez um obscuro instinto, impede-me reiteradamente de fazê-lo. Talvez algum dia consiga fazê-lo e então analisarei também os motivos que podem ter levado Allende ao suicídio.

Pelo menos posso pintar, embora suspeite de que os médicos riem às minhas costas, assim como suspeito de que riram durante o processo quando mencionei a cena da janela.

Só existiu um ser que entendia minha pintura. Enquanto isso, estes quadros devem confirmar-lhes cada vez mais seu estúpido ponto de vista. E os muros deste inferno serão, assim, cada dia mais herméticos.²⁹²

(...) Lui parti, j'ai retrouvé le calme. J'étais épuisé et je me suis jeté sur ma couchette. Je crois que j'ai dormi parce que je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrainait en moi comme une marée. À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent. Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un « fiancé », pourquoi elle avait joué à recommencer. Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où des vies s'éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique. Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle. Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à

²⁹² Id, *ibid*, p. 150.

*souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.*²⁹³

As reflexões que as duas personagens fazem de seus sentimentos são aceitas porque as lemos, não porque os caminhos da narrativa nos levam a pensar o mesmo. O absurdo suporta a coerência do texto; sujeitos e predicados, verbos de ligações e uso de vírgulas não turvam ou dificultam a mensagem de Meursault nem a de Castel – a linguagem comunica como um rio corrente, nós alcançamos dele algumas partes, tocamos o caudaloso de suas águas com as pontas dos dedos e os esfregamos a fim de que os entendamos, mas o mais claro que apreendemos é a força implacável da sua corrente. O solipsismo de ambas as personagens, mas ainda mais preciso para nós, o solipsismo de Castel se torna resíduo de um contato fundamental. Sua desesperança ainda mostra um algo a mais a ser descoberto. É naquilo que fracassam (em suas intenções subjetivas) que podemos vislumbrar, a partir da narrativa dessas personagens, *um alguém ou além* do total fechamento de si para com os outros. Ao se fecharem sobre si e *registrarem* seus pensamentos de modo a comunicá-los, as personagens se descentram necessariamente desta única intenção, fracassam completamente.

Precisamos dar um passo mais demorado sobre essa comparação. Há uma diferença importante na escrita “mediterrânea” da personagem de *O Estrangeiro* que não ressoa da mesma forma na confissão de Castel: se Meursault entende num turbilhão os ímpetos de vida de sua mãe e a iminência da morte cria uma utopia negativa, isto é, um esclarecimento que aparece no limite do ocaso, o mesmo não se verifica em Castel. O narrador de Sábato não consegue pensar as coisas de modo claro, não consegue no seu gesto de maior força e explosão (o assassinato, a exposição cabal de sua força individual) ajuizar sobre os efeitos, ele se perde porque não possui (porque, de certo modo, nunca possuiu) os instrumentos e distanciamentos. A morte, tema tão caro e recorrente na prosa de Sábato, aparece *en la carne y huesos* de suas personagens como uma realidade sobre a qual não é possível definir qualquer razoabilidade duradoura: a morte não pode ser revolucionária, não cria em Castel qualquer rompimento essencial de si consigo mesmo. A não coincidência de Castel com a narrativa que produz sobre si marca como o rastelo de que tratamos anteriormente, no entanto, quando essa não-coincidência se dá material e imediatamente e, portanto, o narrador joga sobre ela alguma luz de compreensão, o que há de resultado é o gaguejar, a fala trôpega e imprecisa. A América Latina é transpassada por traições²⁹⁴ e mortes passionais que interrompem o quinhão

²⁹³ CAMUS, A. L'Étranger. In: Oeuvres complètes I. Paris: Gallimard, 2006, pp. 212-213.

²⁹⁴ Sábato escreve uma épica sobre Lavalle que foi musicada por Eduardo Falú. SÁBATO, E e FALÚ, E.

civilizatório dos processos de barbárie²⁹⁵, não pelas mortes em si mesmas, e este é o ponto nevrálgico dessa não compreensão heróica ou catártica da morte: mesmo que a tradição, belicista e oblíqua, latino-americana seja um dos pilares sobre os quais se sustenta a literatura das Américas preteridas, é preciso entender como ela se torna material volátil na escrita de Sábato. O século XX, principalmente depois da década de 30 e sua grande Guerra²⁹⁶, dá consistência ao reordenamento das questões literárias de nosso continente e Sábato não pode manter distância dessa reorganização, de modo que, inserido nos assuntos mais teóricos da produção artística e incluso na sua gramática pretendida, o narrador-personagem d’O Túnel não tem, todavia, interlocução a não ser um ouvinte/leitor abstrato que não se faz presente a não ser como condição distante, ainda que constitutiva da novela. Não há dialogia crítica, mas exposição e apreensão apressadas. Vemos isso nas falas de Juan Pablo Castel²⁹⁷.

O polaco, como um idiota, veio atrás olhando-me espantado. Fiz com que o expulsasse dali. Assim que ele saiu, gritei para o cego:
- Venho da fazenda! María era a amante de Hunter!
O rosto de Allende ficou mortalmente rígido.
- Imbecil! – gritou entre dentes, com um ódio gelado.
Exasperado por sua incredulidade, gritei:
- O senhor é que é o imbecil! María também era minha amante e amante de muitos outros!
Senti um horrendo prazer, enquanto o cego, de pé, parecia de pedra.

Romance de la muerte de Juan Lavalle. Buenos Aires: Irco Video, 1999. (Gravação de CD).

²⁹⁵ O cinismo, por exemplo, do narrador machadiano em “Pai contra Mãe” injeta um veneno paralisante no cálculo pragmático até o ponto em que nem mesmo os resultados das ações “razoáveis/pragmáticas” podem aparecer sem as marcas de uma irracionalidade que é sócio-histórica – esse exemplo se torna um modelo da reflexão latino-americana, porque convive com ideais e matérias que não se juntam sem antes se ferirem de morte uma a outra.

²⁹⁶ As análises do professor Candido sempre esclarecem com uma didática invejável os pontos que estamos tentando costurar, no preciso desta aproximação está o ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento*. “Tudo isso não ia sem ambivalência, pois as elites imitavam, por um lado, o bom e o mau das sugestões européias; mas, por outro, às vezes simultaneamente, afirmavam a mais intransigente independência espiritual, num movimento pendular entre a realidade e a utopia de cunho ideológico. E assim vemos que analfabetismo e requinte, cosmopolitismo e regionalismo, podem ter raízes misturadas no solo da incultura e do esforço para superá-la. Influência mais grave da debilidade cultural sobre a produção literária são os fatos de atraso, anacronismo, degradação e confusão de valores.” In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 180. O mesmo se verifica, e é citado por Candido também, na escrita de Pedro Henriquez Ureña já citado aqui no capítulo anterior. Cf. UREÑA, Pedro H. *La utopia de América*. Op. Cit.

²⁹⁷ O mesmo, mas com outro recurso formal, pode se notar nas obras seguintes de Sábato. O mergulho na primeira obra do argentino impede que façamos – escolha esta que, espera-se, esteja justificada por uma necessidade metodológica – uma análise de cada uma delas, *Sobre héroes y Tumbas e Abbadon, el exterminador*. Os romances posteriores abusam de camadas temporais que se vertem em textos com camadas simultâneas e intercruzadas que se constituem a partir da interferência de um tempo sobre o outro, de um registro onírico sobre o real, delírio sobre o sonho passado e assim por diante. Martín, Alejandra, Bruno e até mesmo Fernando Vidal, são construções de uma incomunicabilidade razoável. Explicamos: há comunicação, há produção de sentido pelos diálogos e reflexão sobre esses mesmos diálogos, mas que se perde no caráter fragmentário e nas trocas rápidas de camadas temporais dos eventos narrativos (oníricos, “reais”, memória, etc.) que deixam não só a história estilhaçada, mas também as personagens em sua própria experiência na narrativa. Ver “Informe sobre ciegos”, capítulo 3 de *Sobre héroes y tumbas*.

- Isso mesmo – gritei. – Eu enganava o senhor e ela enganava a todos! Mas agora não poderá mais enganar ninguém! Entende? Ninguém! Ninguém!

- Insensato! – urrou o cego com uma voz de fera e correu na minha direção com mãos que pareciam garras. Desviei para o lado e ele tropeçou numa mesinha, caindo. Com incrível rapidez, levantou-se e me perseguiu por toda a sala, trombando em cadeiras e móveis enquanto chorava um choro seco, sem lágrimas, e gritava esta única palavra: insensato!

Fugi para a rua pela escada, depois de derrubar o empregado que tentou interpor-se. Possuíam-me o ódio, o desprezo e a compaixão.

Quando me entreguei, eram quase seis horas.

Através da janelinha de minha cela, vi nascer um novo dia, com um céu sem nuvens. Pensei que muitos homens e mulheres começariam a acordar e logo tomariam o café da manhã e leriam o jornal e iriam ao escritório, dariam de comer às crianças ou ao gato, ou comentariam o filme da noite anterior.

Senti que uma negra caverna ia se alargando dentro do meu corpo.

Os acontecimentos passam à revelia de sua compreensão no curso da narrativa, mesmo no momento mais decisivo e que gerou a novela no princípio Castel caduca diante da morte de María assim como caducou diante de todo acontecimento efetivamente relevante. O leitor não compreende como é possível que o desmanche completo da *única pessoa que o compreendeu* não leva Castel a divagar a essência de sua relação, os motivos pelos quais sua solidão era tão intimamente ligada à María. *Castel é o único que pode julgar sua situação, mas é o último a poder fazê-lo.* Seria discrepante demais se acompanhássemos uma digressão crítica profunda de Castel, seria mais a mão de Sábato que calcaria sobre o papel que a autonomia de sua personagem esfacelada pela solidão e pelo ciúme.

Retomemos um passo que pode esclarecer as aproximações simultâneas mas distintas que assumimos da novela, antes de voltarmos ao ponto diretamente: a tal filosofia subjetiva da História de que falamos anteriormente, não é descrita por Castel nem mesmo expressa inteligivelmente por Sábato, mas acreditamos que é o domínio literário que nos deixa compreender o vínculo entre história particular esteticamente construída e História social e nacional materialmente pressuposta. Mesmo que percebamos na ensaística de Sábato um motivo universalizante preconizada na história de um único homem, não há rastros quaisquer que possam ajuizar, por citações de trechos decodificadores ou coisa que o valha, e dar conta desse expediente intelectual e crítico de nosso autor. A filosofia que reconhecemos na novela é um jogo de falhas e aporias que ela mesma, em suas palavras e sentidos, parece apontar quando somos implicados – como leitores e críticos, participantes e distantes. As pretensões de uma comunicação essencial de Castel se chocam com as suas reflexões sobre ela e são chacoalhados pelos contatos constantes que a vida – indiferente às nossas apreensões sobre ela – produz *enquanto* coexiste com María e reflete sobre suas ações.

A representação das coisas que vão acontecendo na confissão e vão se seguindo na vida do narrador produzem um descompasso que a linguagem em si mesma não pode solucionar; o obstáculo intransponível da comunicação seja ela a mais falha e falsa se torna a resistência última dessa mesma comunicação: quer-se comunicar mesmo que tudo nos diga que é impossível, recolocando esse obstáculo como utopia e abandono ao mesmo tempo e pela mesma razão. Nas evidências do próprio texto literário, podemos sustentar a literatura de Sábato como se *O Túnel* fosse mais do que um experimento literário, uma experiência da clivagem, histórica e socialmente determinada, entre realidade e a identidade compreensível dessa realidade. É preciso, no entanto, buscar nessa cisão algo que traga o passado dos anos 40 no qual a novela inevitavelmente está submersa em simultâneo com algo que irrompe das preocupações estéticas específicas e possam ser compreendidas como problemas essenciais do homem e da mulher latino-americanos ainda hoje.

É comum nos grandes romancistas dessa época que a velha exigência romanesca do "é assim", pensada até o limite, desencadeie uma série de proto-imagens históricas, tanto na memória involuntária de Proust, quanto nas parábolas de Kafka e nos criptogramas épicos de Joyce. O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugo da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa. Quarenta anos atrás, em sua Teoria do romance, Lukács perguntava se os romances de Dostoiévski seriam as pedras basilares das épicas futuras, caso eles mesmos já não fossem essa épica. De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. Essas epopéias compartilham com toda a arte contemporânea a ambiguidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo. Nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono.²⁹⁸

Parte V – O fracasso da comunicação e sua abertura

Não é pela novidade ou pelo novo expediente que Sábato se torna um autor

²⁹⁸ ADORNO, T. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: 34, Duas Cidades, 2003, pp. 62-63.

interessante para nós. Antes, nosso autor se torna o produtor de uma experiência latino-americana da incomunicabilidade que destrava negativamente o impasse do abandono e da assimetria, isto é, pelo que lhe é ausente em reflexão (exposição para o entendimento), mas presente em experiência literária (aquela verdade mais exigente de que emprestamos do professor Bosi), a produção literária surge como movimento de uma rebelião que não consegue coincidir com a sua expressão. Diante das preocupações e acusações contra o técnico-científico por Sábato e sua rebelião contra o território das ciências positivas, está na sua literatura uma conduta que é impossível no campo das exposições teórico-acadêmicas: ao descarnar seus motivos na literatura, Sábato pôde trazer à vida sujeições que a compreensão ou o entendimento não dá conta, mas que a intuição da linguagem poética (para usar o conceito que ele próprio rascunha em seus ensaios), ou ainda, a aparição literária faz com que fundo e forma evoquem um terreno anterior que os implica necessariamente, como se pudéssemos experimentar uma situação de total distenção em que o rompimento seja *certo* mesmo que inapreensível ou, mudando o sinal da comparação para que o leitor decida, como se olhássemos para o céu do deserto chileno e, em meio a tantas estrelas, ainda que muitas invisíveis, a sensação de maravilhamento nos causasse uma nova experiência de angústia.

No século XX, a literatura na América Latina e precisamente em Buenos Aires tinha como função a reflexão sobre a tradição cultural e a onipresença dos apontamentos da Europa, principalmente a França. Esse caráter cultural não deixa de expressar um território espiritual comum do latino-americano que sempre teve diante de si uma identidade instintiva mais do que determinada. Para citar dois exemplos que se complementarão em nossa justaposição:

- (1) Antonio Candido sobre a história social da narrativa brasileira, mas que certamente ecoa o espírito comum das letras latino-americanas:

Essas considerações aparentemente intempestivas são feitas com o intuito de lembrar que na ficção brasileira o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; que desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbana, universalizantes, que ressaltavam o vínculo com os problemas supra-regionais e supra-nacionais; e que houve sempre uma espécie de jogo dialético deste geral com aquele particular, de tal modo que as fortes tendências centrífugas (correspondendo no limite a quase literaturas autônomas atrofiadas) se compõem a cada instante com as tendências centrípedas (correspondendo à força histórica da unificação política).²⁹⁹

- (2) Outro crítico importante e interlocutor de Candido, Ángel Ramal, sobre os 10 problemas para o romancista latino-americano, em que fecha com a seguinte solução

²⁹⁹ CANDIDO, A. *A nova narrativa*. Op. cit., 2006, p. 246.

espiritual:

*Concentrar uma experiência vale por expressar de uma forma precisa, única, fatalista, um conteúdo de vida, vale por concentrar a vida na arte para que permaneça como uma “revelação” dentro de um complexo mundo de aparências. Se uma harmonia do mundo humano pudesse ser concebida, se fosse possível pensar em um conjunto de lançadeiras que tecem, obedientes, coerentemente a história, ou se houvesse uma música das esferas, seria preciso entender esse dom como uma partilha de funções necessárias, porque sem ele o mundo não sobrevive completo, ou seja, sem ele não é possível entendê-lo, não no plano do discurso analítico, mas no concreto e, ao mesmo tempo, geral, onde se situa a vida dos seres humanos.*³⁰⁰

As citações entram em confluência e se iluminam. O escritor latino-americano é um recipiente sempre transbordante porque não se aquieta e não aceita, mas emula e intervém naquilo que recebe³⁰¹. Sábato opera segundo essas influências, a partir da sua vida individual. Sua biografia é como a concretude reveladora de que fala o crítico Ramal, e como tal a ciência e sua deserção, a vida cultural e os embates literários com os monumentos de Borges e o próprio monumento Borges, além da restrita interlocução, digamos, produtiva de Sábato com outros escritores e críticos, bem como a criação literária e ensaística também reduzida (em tema e em número) traçam num chão imaginário a linha de partida de nosso autor. Esse material é o limite dentro do qual, usando da sugestão de Mauriac³⁰², Sábato cria suas ficções.

Vejamos isso melhor. O contraponto, a esta altura isto é mais claro, com a ciência e a razão instrumental é uma maneira de diferenciar o maravilhamento técnico-alienante com o maravilhamento poético do qual tanto Sábato fala em seus ensaios. Se lembrarmos uma vez mais o último parágrafo do livro, poderemos perceber Sábato e Castel se acotovelando para saber quem deveria finalizá-lo.

Sábato: *“Y mientras más imponente es la torre del conocimiento y más temible el poder allí encerrado, más insignificante es el hombre de la calle, más incierta su soledad.”*³⁰³

Castel: *Só existiu um ser que entendia minha pintura. Enquanto isso, estes quadros devem confirmar-lhes cada vez mais seu estúpido ponto de vista. E os muros deste inferno serão, assim, cada dia mais herméticos.*³⁰⁴

³⁰⁰ RAMA, A. *Dez problemas para o romancista latino-americano*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 110.

³⁰¹ Em outro texto de Ángel Rama na mesma edição por nós citada, *Meio século de narrativa Latino-americana*, o crítico uruguaio cita Enzensberger para dizer sobre o velho e o novo nas aporias da vanguarda: “Quem se puser a fazer distinções tão cômodas entre o velho e o novo ou entre o velho e o jovem, coloca-se, pela própria opção de seus critérios, ao lado da trivialidade, dá as costas aos princípios dialéticos elementares”. A frase, embora não tão precisa ao nosso recorte, deixa aparente o gesto dialético que tentamos manter.

³⁰² Apud. CANDIDO, A. *A personagem do romance*. In: *A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 68.

³⁰³ SÁBATO, Ernesto. *Hombres y Engranajes*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1970.

³⁰⁴ Id, *ibid*, p. 150.

Há uma abertura semelhante nos dois trechos, como se a tarefa do escritor começasse onde ambos terminaram: o hermetismo e a solidão são objetos sobre os quais a literatura deve tratar – Sábato adapta John Donne: a literatura deve despertar do homem que caminha até o patíbulo. A percepção que temos, nestes trechos, de que algo ainda precisa ser revirado de modo significativo emula de uma só vez a tarefa do escritor e a experiência solitária da personagem; não porque um seja o produtor dessa sensação no outro numa relação de causa e efeito, mas sim, porque esse evento se torna símbolo indistinguível de uma esfera que solicita a ambos os registros. É a escrita propriamente *histórica* do ensaio e da literatura de Sábato³⁰⁵. Para dar um exemplo, a comparação, o “como se”, “tal como” e tantos outros conectivos que usa Sábato, aparece como instrumento oblíquo que possibilita uma comunicação diferente da captação instrumental e abstrata pela qual o homem e a mulher do século XX estão docilizados. A intenção semântica, no entanto, não produz frutos simples e claros porque está mergulhado em relações específicas que produzem efeitos tão específicos quanto essas³⁰⁶. Se pudermos fazer um salto interpretativo, pensemos a aparente frieza de Meurseault e a comparemos com os acessos de raiva de Castel: a reflexão do assassino francês (o uso por Camus do francês nos dão mais uma testemunha) recorre a procedimentos que nos solicitam atitudes intelectuais atenciosas, minuciosas; Castel não expõe nada que não seja ridículo, sua verdadeira força, e aqui sem qualquer juízo comparativo de valor, se dá quando as camadas de tempos textuais (memória e imaginação, sonho e realidade) vão se conformando e expondo, comparativamente, uma experiência de abandono ou de assimetria. Não é Castel que pode fazê-lo, nós quem compreendemos na própria atividade do texto literário seus alcances porque participamos e nos afastamos como a confissão assim requer, como a comunicação – mesmo trôpega e sem verificabilidade – nos atrai e repele.

A recusa da razão instrumental de Sábato não é, de modo algum, a demanda por uma

³⁰⁵ Neste processo propriamente histórico da criação literária e ensaística de Sábato, a leitura pode perceber as suas distinções sem deixar de notar as afinidades profundas que possuem. Naquela paciência de que falou Valéry e sublinhou Benjamin em seu *O Narrador*, está encarnado uma persistência da vida por sobre a apreensão cognoscível da vida, apreensão esta inevitavelmente mediada materialmente pelo modo de produzir dessa comunicação cognoscível.

³⁰⁶ Cf. AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota – A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, Introdução e capítulo I, pp. 13-50. Apropriamo-nos de um diagnóstico para dar uma figura do ambiente em que a literatura latino-americana estava durante o boom no Cone Sul e seus anos seguintes, apesar do professor Idelber Avelar não ser muito afeito à figura e à literatura de Sábato, penso que o espaço histórico não as deixou de fora. O ritmo das produções e suas multiplicidades não encontram, no recorte do professor, eco direto na criação de Sábato, o interessante é pensar como diante desses mesmos eventos a prosa de nosso autor pôde produzir efeitos que evocam muito mais um solo primordial-metafísico do que o enfrentamento direto das questões político-ideológicas com as quais Sábato lidou necessariamente. Lembremos que o informe sobre os crimes da ditadura argentina fora também conhecido como “Informe Sábato”.

volta a um mundo primitivo simplificado e estereotipado, em que o homem se vê livre do artificial e do tecnológico, é a recusa à visão de mundo que essa técnica proporcionou e que resiste em se dismantelar; em *Uno y el Universo*, por exemplo, o ensaísta Sábato provoca a razão científica a fim de que suas interferências com a vida e, mais importante, o vice-versa dessa relação podem evocar uma distância entre o homem concreto e a abstração instrumental-positivista que não se sustentam de modo factual, mas por um *direito estranho* que tem tantas complicações quanto uma discussão sobre moral. A rebelião de Castel e Sábato é um tanto conservadora, porque aposta numa abertura que não os livra dos ataques que até então foram desferidos contra a *autenticidade*, mas busca nas marcas dessa violência (abstracionista, tecnicista, instrumentalizada e alienante, em sentidos fortes) contra a vida (concreta, espiritual, irredutível, metafísica, também em sentido forte). Rebelião, porque dá como um tapa na força que tenta reinseri-la na abstração utilitária; conservadora, porque ao apostar num caráter primordial, pré-diferencial (Razão-Emoção; Técnica-Intuição; Instinto-Autonomia) acaba por descrever um espaço simbólico e ao qual todos nós, homens e mulheres, estaríamos verdadeiramente ligados.

A experiência de Castel, portanto, não é um experimento, mas uma aposta nos mandos da autenticidade; o que reconhecemos, no entanto, é que esta aposta carece de um fruto determinado e definido por esses mandos, o que a literatura faz – e tem Castel como testemunha, réu e vítima – é despertar o homem que está a caminho da morte, sem que possamos descrever com clareza e detalhes esse caminho, sem que possamos assegurar que ele chegará até lá ou garantir que outro homem no mundo se reconhecerá no caminho já vivido: uma aposta tão maravilhada quanto a de Pascal.

*Que dois-je faire. Je ne vois partout qu'obscurités. Croirai-je que je ne suis rien? Croirai-je que je suis dieu?*³⁰⁷.

Parte VI – Excurso: um sentido difuso de redenção

“Une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons” – *Paul Valéry*

Numa das cartas de Benjamin a Scholem, precisamente a de 12 de junho de 1938, uma discussão sobre Kafka e sua prosa é muito interessante para nós, tanto pelo tema quanto pela surpresa do rastro de evidência que podemos enxergar nela. Benjamin cita *The Nature of the*

³⁰⁷ PASCAL, Blaise. *Pensées*. Lafuma, 1/Brunschvicg, 227.

physical World de Sir Eddington:

I am standing on the threshold about to enter a room. It is a complicated business. In the first place I must shove against an atmosphere pressing with a force of fourteen pounds on every square inch of my body. I must make sure of landing on a plank traveling at twenty miles a second around the sun—a fraction of a second too early or too late, the plank would be miles away. I must do this whilst hanging from a round planet head outward into space, and with a wind of aether blowing at no one knows how many miles a second through every interstice of my body. The plank has no solidity of substance. To step on it is like stepping on a swarm of flies. Shall I not slip through? No, if I make the venture one of the flies hits me and gives a boost up again; I fall again and am knocked upwards by another fly; and so on. I may hope that the net result will be that I remain about steady; but if unfortunately I should slip through the floor or be boosted too violently up to the ceiling, the occurrence would be not a violation of the laws of Nature, but a rare coincidence. These are some of the minor difficulties. I ought really to look at the problem four-dimensionally as concerning the intersection of my world-line with that of the plank. Then again it is necessary to determine in which direction the entropy of the world is increasing in order to make sure that my passage over the threshold is an entrance not an exit.³⁰⁸

O que Benjamin faz com Kafka, neste texto, pode-se fazer com Sábato. Do tom muito irônico de Eddington e seu conhecimento profundo de suas questões percebemos o sorriso complacente de Sábato.

Durante siglos el hombre de la calle tuvo más fe en la hechicería que en la ciencia: para ganarse la vida, Kepler necesitó trabajar de astrólogo; hoy los astrólogos anuncian en los diarios que sus procedimientos son estrictamente científicos. El ciudadano cree con fervor en la ciencia y adora a Einstein y a Madame Curie. Pero, por un destino melancólico, en este momento de esplendor popular muchos profesionales comienzan a dudar de su poder. El matemático y filósofo inglés A. N. Whitehead nos dice que la ciencia debe aprender de la poesía; cuando un poeta canta las bellezas del cielo y de la tierra no manifiesta las fantasías de su ingenua concepción del mundo, sino los hechos concretos de la experiencia “desnaturalizados por el análisis científico”.

Probablemente, este desencuentro entre el profesional y el profano se debe a que el desarrollo de la ciencia a la vez implica un creciente poder y una creciente abstracción. El hombre de la calle sólo ve lo primero, siempre dispuesto a acoger favorablemente a los vencedores; el teórico ve ambos aspectos, pero el segundo le comienza a preocuparle en forma esencial, hasta el punto de hacerle dudar de la aptitud de la ciencia para aprehender la realidad. Este doble resultado del proceso científico parece contradictorio en sí mismo. En rigor es la doble cara de una misma verdad: la ciencia no es

³⁰⁸ EDDINGTON, Sir. A. S. *The Nature of the Physical World*. Cambridge: University Press, 1948, p. 92.

poderosa a pesar de su abstracción sino justamente por ella.³⁰⁹

Se Benjamin compreende no *fracasso* de Eddington, que deve renunciar a uma entrada *cientificamente impecável*, um reflexo do “gesto de Kafka”³¹⁰, nós buscamos compreender nessa ressonância entre Eddington, Kafka e Sábato uma reformulação daquilo que convencionamos chamar de *tarefa do escritor Sábato*. O riso leve que provoca o parágrafo de Eddington não está mais na apatia cáustica de Kafka muito menos no humor raivoso de nosso autor. As descrições dos conhecimentos físicos do cientista inglês não ressoam mais nas produções do escritor tcheco ou argentino. Por quê? Recebessem o título de nobreza tal como Arthur Stanley Eddington, Kafka e Sábato poderiam rir com mais calma sobre os tantos sentidos que a verdade e sua pretensão podem produzir no mundo não-científico?

A interpretação de Benjamin, à luz da citação, recoloca a condição individual (portanto sócio-histórica e espiritual do indivíduo Kafka) como refração para o que é universal em sua literatura: a descrição de um tempo que – os leitores e críticos do tcheco concordariam – não é o de sua literatura, mas *especialmente o nosso*, do século XX e XXI.

Com isso quero dizer que essa realidade praticamente não é perceptível para o indivíduo e que o mundo de Kafka, tão alegre e povoado por anjos, é o complemento exato para uma época que dispõe a aniquilar em grande escala os habitantes deste planeta. Só é de se esperar que as grandes massas façam essa experiência, que corresponde à de Kafka como pessoa particular, incidentalmente e por ocasião desse aniquilamento.

*Kafka vive num mundo complementar. (...) [D]istingue o complemento sem distinguir aquilo que o rodeia. Se se disser que ele se apercebeu do que vinha vindo sem aperceber-se do que hoje existe, isto significa que ele o faz essencialmente como o indivíduo a quem isto afeta.*³¹¹

Não vamos aqui retomar a interpretação benjaminina completa, mas a usaremos como sustentação para que a sintonia de Sábato possa ser apreendida através dessa aproximação feita pelo filósofo alemão.

Uma fábula de Kafka pode nos ajudar e teremos de registrar as torções produzidas por Sábato e Castel.

Prova de que também meios insuficientes e mesmo infantis podem servir para a salvação.

Para preservar-se das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e deixou-se amarrar ao mastro. Naturalmente, há muito tempo qualquer viajante poderia ter feito algo semelhante (salvo aqueles que as sereias seduziam de longe), mas em todo o mundo se reconhecia que isso não seria de ajuda. O canto das

³⁰⁹ SÁBATO, E. *Uno y el Universo*. Op. cit. pp. 25-26

³¹⁰ BENJAMIN, W e SCHOLEM, G. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp. 297-305.

³¹¹ Id, *ibid*, p. 303.

sereias a tudo traspassava, até a cera e a paixão dos seduzidos teriam feito saltar mais do que mastros e cadeias. Contudo, embora talvez tenha ouvido falar a respeito, nisso não pensou Ulisses, que, com plena confiança no bocado de cera e nos laços das cadeias, na alegria inocente de seu estratagema, navegou ao encontro das sereias.

Mas as sereias têm uma arma mais terrível que seu canto: seu silêncio. Embora não haja sucedido, seria contudo pensável que alguém se salvasse de seu canto, mas por certo não de seu silêncio. Ao sentimento de havê-las vencido com a própria força, à exaltação avassaladora conseqüente, nada de terreno pode resistir.

E, de fato, quando Ulisses chegou, as potentes cantoras não cantaram, fosse porque criam que a esse adversário só o silêncio poderia arrebatá-lo, fosse porque a aparência de felicidade, estampada na face de Ulisses, que só pensava na cera e nas cadeias, as fizera esquecer todo o canto.

Mas Ulisses, por assim dizê-lo, não escutou seu silêncio; acreditava que cantavam e só ele estava isento de ouvi-lo; fugazmente, viu primeiro o menear de seus pescoços, o arfar de seus peitos, os olhos cheios de lágrimas, os lábios entreabertos; mas acreditava que isso pertencesse às árias que, inaudíveis, o circundavam. Logo, porém, tudo deslizou de seu olhar preso à distância; as sereias expressamente desapareceram e, justo quando se encontrava mais próximo delas, nada mais soube a seu respeito.

Elas, mais belas que nunca, porém, se erguiam e contorciam, deixavam a horrenda cabeleira ondular ao vento, cravavam as garras nas rochas; já não queriam seduzir senão que apenas o quanto possível prender o fulgor dos grandes olhos de Ulisses.

Se as sereias tivessem consciência, teriam sido naquele momento aniquiladas; mas assim permaneceram; apenas Ulisses delas escapou.

De resto, um apêndice foi aqui legado. Diz-se que Ulisses era tão astuto, era tamanha raposa que mesmo as divindades do destino não conseguiam penetrar em seu íntimo; embora isso não seja concebível pelo entendimento humano, notou realmente que as sereias silenciaram e a elas opôs e aos deuses, como uma espécie de escudo, a dissimulação acima mencionada.³¹²

A história por excelência do esclarecimento e da autonomia dos homens está sendo recontada de modo que a fonte da fábula kafkiana não está mais presente a não ser como caixa de instrumentos³¹³. Kafka usa tudo de sua fonte originária: a situação de Ulisses, os recursos com os quais ele *superou* (afinal, no mesmo instante, lembramo-nos da epopeia) o destino daqueles que escutaram as sereias e ainda mantém a figura dos deuses, com suas imortalidades, virtudes e vícios. Mas... não há sequer qualquer causalidade na narrativa que

³¹² KAFKA, F. O silêncio das sereias. In: *Mimesis e a reflexão contemporânea*, organizado por Luiz Costa Lima Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

³¹³ O trabalho de Enrique Mandelbaum *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível* traz uma leitura próxima a que estamos fazendo aqui. O autor vê na re-mitificação de Kafka uma definição diferente do termo “salvação”. O não-enfrentamento de Ulisses no micro conto kafkiano apresenta uma salvação esvaziada de seu sentido usual semântico, para encobri-lo de um sentido outro que injeta nela, salvação, uma astúcia anterior mesmo à situação de risco. A solução que Mandelbaum encontra no narrador kafkiano não surte o mesmo efeito na leitura que fazemos dele aqui em contato com Sábato. Cf. MANDELBAUM, E. Kafka: escuta dos textos. In: Op.cit. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 32-38.

evoque com o máximo de segurança ao original – flutuamos entre a história que já fora contada e a que se está contando. Daqui podemos traçar duas coordenadas dadas por Benjamin com as quais ele tentou decifrar o expediente do escritor tcheco. A verdade e a sua transmissibilidade orientam uma a outra, costuma-se pensar logicamente; mesmo que a verdade não se confunda com sua comunicação, há ainda alguma coisa que persiste problemáticamente em conectá-las. Perdido o elo, porém, com as profundas mudanças do início do século XX, entre razão e prática, política e ética, Kafka

estava muito longe de ser o primeiro a ver-se confrontado com este fato [a perda da consistência da verdade]. Muitos haviam se acomodado à circunstancia, apegando-se à verdade ou àquilo que cada um tomou pela verdade; e desistindo, com maior ou menor facilidade, à sua transmissibilidade.³¹⁴

É a escolha que Benjamin reconhece na literatura kafkiana que mostra sua autenticidade.

O verdadeiramente genial em Kafka foi que ele experimentou algo totalmente novo: ele abriu mão da verdade, a fim de ater-se à transmissibilidade, ao elemento “hagadístico”. A literatura de Kafka é originalmente de parábolas. Mas sua beleza e sua desgraça é ter que ser mais do que parábolas. Ela não se coloca aos pés da doutrina, assim como a Hagadá o faz em relação Halacha. E quando se submete, de repente levanta uma poderosa garra contra ela.³¹⁵

Ulisses tem controle tamanho de seu destino que consegue usar seus subterfúgios para enredar sereias, deuses e todos na estória que encapa o evento homérico, este referência das imagens que Kafka está descrevendo, e ao sugerir que o mito é pura ilusão deixa-nos sem parâmetros: não há onde nem em que nos suportarmos se tudo está no terreno da ilusão construída, inclusive, o mito é contado de modo *errado*, Ulisses tapou os ouvidos de seus subalternos e se amarrou no mastro para que pudesse gozar dos encantos sem perigo. Por quê? Ulisses burla a inexorabilidade do destino daqueles que ouvem o canto das sereias. Se Kafka implode por dentro de sua fábula a possibilidade de uma moral única ou mais verdadeira sobre a qual possamos concordar, o gesto de Ulisses em todos os momentos da fábula é similar (inclusive na versão de Homero que está em nosso imaginário); não o sentido da verdade, mas a arquitetura de sua ação demonstra um movimento que consegue ser apreendido a despeito de não podermos reconhecer qualquer que seja a verdade.

Lemos suas pequenas histórias e fábulas e tão logo compreendemos algo que não é a verdade, mas a contação de algo, um sentido impossível e negativo. Lembremo-nos d'O

³¹⁴ BENJAMIN, W. Op.cit, 1993, p. 304.

³¹⁵ Id, ibid, p. 304.

cavaleiro do balde e sua facilidade em ser fagocitado por uma versão maniqueísta da luta entre possuidores e despossuídos:

- Vou indo – diz o carvoeiro e com as pernas curtas quer subir a escada do porão, mas a mulher já está ao seu lado, segura-o pelo braço e diz:

- Você fica aqui. Se não parar de ser teimoso, subo eu. Lembre-se da sua tosse forte esta noite. Mas por um negócio, mesmo que seja imaginário, você abandona mulher e filho e sacrifica os seus pulmões. Eu vou.

- Mas então conte todos os tipos que temos no estoque; os preços eu grito depois para você.

- Está bem – diz a mulher e sobe para a rua.

Naturalmente ela não me vê logo:

- Senhora carvoeira! – exclamo. – Respeitosa saudação: só uma pá de carvão, bem aqui no balde; eu mesmo o levo para casa; uma pá do pior carvão. Evidentemente pago tudo, mas não agora, não agora.

Como as duas palavras “não agora” parecem um som de sino e como elas se misturam perturbadoramente ao toque do anoitecer que se pode escutar da igreja vizinha!

- O que ele quer, então? – brada o carvoeiro. – Nada – grita de volta a mulher. – Não é nada, não vejo nada, não ouço nada. O frio está medonho; amanhã provavelmente vamos ter ainda muito trabalho.

Ela não vê nem ouve nada, no entanto desamarra o cinto do avental e tenta me enxotar com ele. Infelizmente consegue. Meu balde tem todas as vantagens de um bom animal de corrida, mas não resistência; ele é leve demais; um avental de mulher tira-lhe as pernas do chão.

- Malvada! – brado ainda, enquanto ela, voltando-se para a loja, dá um tapa no ar, meio com desprezo, meio satisfeita. - Você é malvada! Pedi uma pá do pior carvão e você não me deu. E com isso ascendo às regiões das montanhas geladas e me perco para nunca mais.³¹⁶

O diálogo complica um tanto mais a premissa da redução à transmissibilidade, porque aquele que diz a alguém tem uma verdade a comunicar, mas se nos livrarmos das mediações estanques de um materialismo vulgar difuso, percebemos que o conto se dá à revelia da comunicação de uma verdade, mas sim *instaura* uma transmissão, uma ponte em escombros, mas ainda uma ponte.

Ela não vê nem ouve nada, no entanto desamarra o cinto do avental e tenta me enxotar com ele. Infelizmente consegue. Meu balde tem todas as vantagens de um bom animal de corrida, mas não resistência; ele é leve demais; um avental de mulher tira-lhe as pernas do chão.

A senhora malvada enxerga a inércia do balde vazio e não o cavaleiro por cima dele assim como Ulisses que crer ouvir o canto quando só ouve o silêncio das sereias; no entanto, há mais: o cavaleiro narra, aparece para nós, sente-se infeliz quando é enxotado, ajuíza sobre a mulher do carvoeiro a partir do que ela lhe mostra.

³¹⁶ KAFKA, F. *O cavaleiro do balde*. In: Essencial. São Paulo: Companhia das Letras-Penguin, 2010,

Há tantas versões nas fábulas de Kafka que a comunicação falha por acúmulo, como se fôssemos hiperestimulados:

- (1) A mulher não o enxerga por que não se apieda?

Naturalmente ela não me vê logo:

- Senhora carvoeira! – exclamo. – Respeitosa saudação: só uma pá de carvão, bem aqui no balde; eu mesmo o levo para casa; uma pá do pior carvão. Evidentemente pago tudo, mas não agora, não agora.

Como as duas palavras “não agora” parecem um som de sino e como elas se misturam perturbadoramente ao toque do anoitecer que se pode escutar da igreja vizinha!

- O que ele quer, então? – brada o carvoeiro. – Nada – grita de volta a mulher. – Não é nada, não vejo nada, não ouço nada. O frio está medonho; amanhã provavelmente vamos ter ainda muito trabalho.

- (2) A mulher realmente não o vê nem o ouve?

Ela não vê nem ouve nada (...)

- (3) A mulher vê o balde que agora se torna um objeto agigantado de tal forma que o narrador está *realmente* dentro dele e desaparece?

(...) no entanto desamarra o cinto do avental e tenta me enxotar com ele. Infelizmente consegue. Meu balde tem todas as vantagens de um bom animal de corrida, mas não resistência; ele é leve demais; um avental de mulher tira-lhe as pernas do chão.

Estes são só alguns dos muitos conteúdos que podem ser *extraviados* pela comunicação problemática na qual aposta Kafka e sobre a qual discorre Benjamin. Para voltar à já citada carta a Scholem:

Por isso, não se pode falar de sabedoria na obra de Kafka. Restam apenas os produtos da sua dissolução. Estes são dois: em primeiro lugar, o boato das coisas verdadeiras (uma espécie de jornal teológico sussurrado, no qual se trata de assuntos de má fama e obsoletos); o outro produto dessa diátese é a insensatez que por um lado dissipou totalmente o conteúdo próprio da sabedoria, mas por outro conserva a complacência e a serenidade que emanam do boato. A loucura é a essência dos preferidos de Kafka; desde Dom Quixote, passando pelos escudeiros e ajudantes até os animais. (Para ele, ser um animal significa simplesmente ter desistido da figura e da sabedoria humanas, por alguma espécie de vergonha (...)).³¹⁷

Conduzindo-nos por essas sombras da sabedoria (não a podemos ver, mas ela projeta sobre nós sua sombra), a leitura de Benjamin pode esclarecer os apontamentos que temos de Sábato e Castel sobre o silêncio das sereias. Se inocularmos num narrador a consciência desse abandono de Kafka, o que restará, depois disso, da maneira kafkiana nele? Castel não é uma

³¹⁷ BENJAMIN, W. Op.cit, 1993, p. 304.

personagem fabular ou fantástica, é um exemplar mais ou menos biográfico e, por isso, mais ou menos estratégico do seu autor, Sábato. A arquitetura da narrativa, portanto, não é a mesma, apesar de evocar um mesmo “*olhar dirigido a um horizonte distante*”. Não há como sê-la: se Ulisses, o primata que discursa para seus pares acadêmicos ou cavaleiro do balde não nos dão ilusões de que se trata de um conto *realista*, o mesmo ocorre no relato de Castel, mas por outro motivo; trata-se de uma confissão que desde o início suspende a pretensão de verdade objetiva, o perspectivismo não deixa espaço para qualquer compreensão definitiva. Não temos acesso a uma descrição fidedigna dos eventos há tempos, por que isto agora é relevante? Entre os autores que aqui coligimos, a narrativa está submetida a um propósito, mas sem tomá-lo como um fato; tanto a sabedoria que guardariam as fábulas (à qual Kafka não mais reporta em suas versões) quanto o real desenvolvimento que levou ao assassinato (ao qual pretende Castel, mas experienciamos seu desvelador *fracasso*) de María Iribarne possuem um sentido inextinguível similar.

Benjamin diz sobre o porão do grande Potemkin de Kafka, mas também podia estar dizendo sobre as fissuras no túnel de Sábato:

*Kafka é como o rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo. Ele chegou ao palácio de Potemkin, mas acabou encontrando em seu porão Josefina, aquela ratinha cantora, que ele descreve assim: “Existe nela algo de uma infância breve e pobre, algo de uma felicidade perdida e irrecuperável, mas também algo da vida ativa de hoje, com suas pequenas alegrias, incompreensíveis mas reais, e que ninguém pode extinguir”.*³¹⁸

Compreender as personagens de Kafka não é o mesmo, no entanto, que desdobrar os laços profundos que a sua literatura tem na tarefa que nosso autor deu a si mesmo. Sábato tematiza a transmissibilidade como quem crê na comunicação intrínseca dessa transmissão; é quase possível imaginar nosso autor folheando as fábulas de Kafka e o sentimento de que algo lhe foi passado sem que ele perceba começa a fazê-lo suar frio. A escolha literária de Sábato é apostar nessa “contação” como uma experiência em si mesma, assume-se a verdade, não se abre mão dela, mas a perquirição dessa verdade mostra um banco de réus vazio, ou ainda, como *Na Colônia penal*, o rastelo perfurou demais aquele a quem só devia fazer lembrar de seus crimes: Castel passa suas cento e cinquenta páginas como um grande inquisidor e, ao fim de sua arguição, encontra-se só. Como é, no entanto, que diferenciamos o solipsismo e a narrativa confessional de Castel e, mais, de que forma essa interação indica uma experiência que subverte ambos quando colocados (confissão e solipsismo) em choque pela novela?

³¹⁸ BENJAMIN, W. *Franz Kafka – A propósito do décimo aniversário de sua morte*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios reunidos*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. CONFIRMAR PAGINA.

As coordenadas que ainda podem nos ajudar são as dadas por Benjamin: verdade e transmissão. Confissão é, ainda que distante da objetividade pretensamente científica, um impulso comunicativo, alguém que comece suas páginas com o intuito de ludibriar não faz confissão, mas falsa propaganda; quando estamos diante da confissão, porém, estamos diante da aparência textual, isto é, a transmissão de uma verdade nos parece piegas e alusiva. Lembremo-nos do uso dos sonhos na novela – ponto em que a transmissão de uma verdade (as alegorias oníricas) não coincidem com o trajeto próprio da novela; este limite está traçado quando vemos a inserção de uma verdade com a qual a novela não estaria immanentemente atrelada. Vejamos:

- (1) (...) *Tive o seguinte sonho: visitava de noite uma velha casa solitária. Era uma casa de certo modo conhecida e infinitamente desejada por mim desde a infância, de modo que ao entrar nela guiavam-me algumas recordações. Mas às vezes me encontrava perdido na escuridão ou tinha a impressão de inimigos escondidos que podiam assaltar-me por trás ou de pessoas que cochichavam e zombavam de mim, de minha ingenuidade. Quem eram essas pessoas e o que queriam? No entanto, e apesar de tudo, sentia que nessa casa renasciam em mim os antigos amores de adolescência, com os mesmos tremores e essa sensação de suave loucura, de temor e de alegria. Quando acordei, compreendi que a casa do sonho era María.*³¹⁹

A descrição do sonho é a sua interpretação, Castel fala sobre sensações comuns no campo onírico, usa imagens paranóicas de perseguição, medos de vergonha e exposição que passam ainda a conviver com um ambiente familiar de conforto. A verdade é abrupta e a sua mensagem também: “compreendi que a casa do sonho era María”. Mas ainda temos uma sonho a mais do qual nos aproximar.

- (2) *Havia sonhado o seguinte: tínhamos de ir, eu e várias pessoas, à casa de um senhor que nos convidara. Cheguei a casa, que de fora parecia igual a qualquer outra, e entrei. Ao entrar tive a certeza quase instantânea de que não era assim, de que era diferente das outras. O dono me disse:*
- Estava esperando pelo senhor.
Intuí que acabara de cair numa cilada e tentei escapar. Fiz um enorme esforço, mas era tarde: meu corpo já não me obedecia. Resignei-me a presenciar o que ia acontecer, como se fosse um acontecimento alheio à minha pessoa. Aquele homem começou a transformar-me em pássaro, em um pássaro de tamanho humano. Começou pelos pés: vi como aos poucos viravam pés de galinha, ou algo parecido. Depois continuou a transformação de todo o corpo, para cima, como água subindo num tanque. Minha única esperança estava agora nos amigos, que inexplicavelmente não tinham chegado. Quando por fim chegaram, aconteceu algo que me horrorizou: não notaram minha transformação. Trataram-me como sempre, o que provava que me viam como sempre.

³¹⁹ SABATO, E. Op. cit, 2000, pp. 58-59

Pensando que o mago os iludia para que me vissem como uma pessoa normal, decidi relatar o que ele me fizera. Embora meu propósito fosse relatar o fenômeno com calma, para não agravar a situação irritando o mago com uma reação demasiado violenta (o que poderia induzi-lo a fazer algo ainda pior), comecei a contar tudo aos gritos. Então observei dois fatos assombrosos: a frase que eu queria pronunciar saiu transformada em um áspero guincho de pássaro, um guincho desesperado e estranho, talvez pelo que encerrava de humano; e, o que era infinitamente pior, meus amigos não ouviram esse guincho, como não tinham visto meu corpo de grande pássaro; ao contrário, pareciam ouvir minha voz habitual dizendo coisas habituais, pois nenhum momento demonstraram o menor assombro. Calei-me, horrorizado. O dono da casa me olhou, então, com um brilho sarcástico nos olhos, quase imperceptível e em todo caso só notado por mim. Nesse momento compreendi que ninguém, nunca, saberia que eu fora transformado em pássaro. Estava perdido para sempre e levaria o segredo para o túmulo.

Castel conta o sonho tal como faz na primeira situação; interpreta, dá valor às ações, lança mão de conexões e analogias, liga suas experiências de tristeza e ansiedade com as alegorias do sonho. Tentamos nos distanciar das interpretações que validam ou desenvolvem essas alegorias³²⁰, ouvimos o ruído destes sonhos ao invés de compreender o conteúdo alusivo que ele possa ter: como já dissemos, *O Túnel* está muito mais naquilo que é a aparição do choque entre expediente narrativo e conteúdo subjetivo do que naquilo que nos aparece cognoscível ou, o que também uma atividade de conhecimento, na interpretação dos objetos que nos se apresentam. O caráter desesperado e a profunda melancolia, que são corroborados por todas as páginas da novela, podem nos ludibriar. Sonhar todos sonhamos, interpretá-los à luz de nossos mais recorrentes medos e excitações também; nesse simples diagnóstico está tudo: o narrador-personagem não é um protótipo, é singular e anônimo³²¹ porque não pode ser outro, mas também deve ser inconfundível; Castel se materializa não na semântica ou ortografia do texto, nas escolhas dos sonhos que nos narra, nem mesmo na misoginia de seu assassinato, estes conteúdos nos enredam e transportam para o centro de um furacão de alguém que busca alguma coisa da que fundamentalmente é dependente. Mas e Sábato nesta história? Ao mergulharmos na ensaística de Sábato e suas consequências críticas no debate público (mal ou bem-sucedido, mas presente de qualquer forma) encontramos ressonâncias temáticas e de tom nas novelas e nos seus escritos críticos: a crítica ao positivismo científico e

³²⁰ Ver nota 214.

³²¹ Uso essa nomenclatura, com sentido mais ampliado que o original, de Silviano Santiago. O crítico fala sobre a poesia de Ana Cristina César para descrever os caminhos e descaminhos da leitura do poema e tateia uma imagem de leitor ao mesmo tempo singular e anônimo, sem rosto ou nome, mas encarnado na leitura do poema. Invertamos o objeto da definição de Santiago, estamos apontando para o narrador. É a essa ponte irredutível, então, que gostaríamos de aludir. Cf. SANTIAGO, S. *Singular e anônimo*. In: *Nas malhas da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 53-61.

suas abstrações amorais; a relação entre concretude e metafísica, temas onipresentes como a morte, o sentido e a vida gratuita acabam por se tornar na matéria inteligível de suas produções, como se tentou demonstrar aqui, porém, a literatura acaba por desdobrar nessa matéria alguns extravios e reconfigurações da personagem em seu espaço e tempo. A “briga” principal entre o conceito de autonomia formal e história social da literatura constrói a trama comunicante que chamamos novela.

Pelo menos posso pintar, embora suspeite de que os médicos riem às minhas costas, assim como suspeito de que riram durante o processo quando mencionei a cena da janela.

Só existiu um ser que entendia minha pintura. Enquanto isso, estes quadros devem confirmar-lhes cada vez mais seu estúpido ponto de vista. E os muros deste inferno serão, assim, cada dia mais herméticos.³²²

A sensação de solidão, à qual sempre fez referência, produz uma personagem desconfiada de tudo e confiante em tudo: esse movimento pendular entre a clareza (lembremos o caso da prostituta romena e o silogismo que Castel produz para acusar María) e a imprecisão (lembremos os muitos paradoxos que o pintor nos explica sobre a visita aos salões ou suas convicções sobre a relação cotidiana com os outros) empurra o autor, o leitor e a personagem para um espaço sem regras claras. O romantismo misógino e idealizante de Castel, a imagem reticente de María com suas falas pouco claras, o assassinato descrito como redenção e condenação, todos esses elementos confundem-nos numa experiência que ao mesmo tempo sugere um vínculo e o desfaz porque não consegue sustentá-lo. A intenção da personagem em nos confessar e contar sua história de amor e morte gira em falso, numa espécie de vivência labiríntica, mas essa aventura que ele nos conta não é reconhecida por si, não há aprendizado ou clareza para a personagem a não ser o vínculo (não mais existente) entre ele e María, *o único ser que entendia sua pintura*. Ocorre que o vínculo que se cria também se dá no plano da leitura: o autor e a personagem constroem pontes, mesmo que diversas, entre o que se conta e quem escuta. Sábato busca na narrativa em primeira pessoa um mergulho na consciência e na auto-análise que poderá encampar os encaminhamentos pela vivência particular de suas perturbações e desejos de esperança; desta decisão, a personagem assassina deve tornar material e clara sua empreitada na forma confissão que supõe e pressupõe leituras díspares e contrastantes – leitor, autor e personagem acreditam que algo pode ser exposto sem consentimento nas confissões, há esperança de que alguém se traia e algo verdadeiro seja comunicado. Quando Kafka nos aponta a perda de qualquer sentido

³²² Id, *ibid*, p. 150.

verdadeiro, mas concentra suas forças em fazer valer a transmissão “*de qualquer coisa que seja*”, percebemos um experimento de verdade quase surrealista³²³ pela fisionomia onírica, mas reconhecer em traços dispersos alguma semelhança, não nos dá o direito de identificá-los: não há, em Kafka, projeto de liberdade como nos surrealistas, o autor tcheco não tem o que nos dar a não ser as imagens codificadas de suas fábulas que teimamos em significar. Quando encontramos sentido em suas pequenas narrativas, as histórias tomam cores e tons estrangeiros que submetem o texto... *E quando se submete, de repente levanta uma poderosa garra contra ela*. O texto se esgueira e a verdade a ele atribuída aparece desbotada e ultrapassada – o autor tcheco quer metamorfosear o verbo *transmitir* em intransitivo, mas deixar nele as marcas da antiga ponte que o juntou ao predicado.

*LA “OBJETIVIDAD” DE KAFKA Valdria la pena examinar ese fenómeno, en que una especie de fría objetividad expresiva, que por momentos recuerda al informe científico, es sin embargo la revelación de un subjetivismo tan extremo como el de los sueños. Otro contraste eficaz: describe su mundo irracional y tenebroso con un lenguaje coherente e nítido.*³²⁴

Estar consciente desse olhar *deslucado*³²⁵ entre razão e desrazão, objetividade e subjetividade faz com que retomemos a literatura com novo fôlego. O escritor precisa compreender de algum modo como a *ineficiência* da literatura no mundo contemporâneo das descrições precisas e das ferramentas eficientes pode, ainda, tornar-se uma atividade humana verdadeira. Sábato quer costurar todos os tempos e histórias dos autores para que a literatura reapareça dotada, e não datada, de uma força que se nutre desses tempos e histórias, mas que tenha em vista o homem e a mulher que os vivem. “Objetividade expressiva é a revelação do subjetivismo extremo” este é o paradoxo sobre o qual Kafka expõe suas fabulosas criações e a partir do qual Sábato retira toda a história da literatura: *A metamorfose*, *O Processo* ou *O Castelo*, todos eles são exemplares de uma tarefa transtemporal da criação artística. A arte confunde-se com sua tarefa: Ernesto Sábato encontra a autenticidade artística na medida em que são respeitadas suas demandas éticas pela verdade subjetiva. Se a vida está desfeita de qualquer autonomia ou a vida social naturalizou o extermínio programado de porções de homens e mulheres, a arte persiste no mundo particular de um único homem e, aqui está o lugar comum dos autores de todos os tempos, este mundo evoca todos e nenhum dos outros

³²³ Sobre essa aproximação de surrealistas com a prosa de Kafka: ADORNO, T. *Anotações sobre Kafka*. In: *Prismas – crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998; _____. Posição do narrador no romance contemporâneo. Op. cit., 2003.

³²⁴ SABATO, E. *El escritor y sus fantasmas*, op.cit., 1964, p. 150.

³²⁵ O neologismo é do professor Modesto Carone à criação do crítico Günther Anders em *Kafka: pró e contra*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

homens e mulheres, não os coloca em relação de dependência, mas de comunhão difusa e persuasiva. Essa expectativa está embrenhada tanto no plano autoral, que é responsável pela atividade técnica do escritor e das demandas que suas escolhas criaram, quanto no espaço narrativo em que se desenrolam e instauram-se razões que não mais se confundem com a inteligibilidade do autor sobre si e sobre seu trabalho, mas algo diverso que sintetiza essas forças criadoras. O rigor do trabalho da escrita quer ser verdadeiro consigo e com sua obra e é este mesmo rigor que dá abertura para o novo artificial e autônomo³²⁶ da obra desenrolar-se nela.

A *transmissibilidade* ou o *deslucamento*, das leituras de seus críticos Benjamin e Anders, aparecem no texto kafkiano a nos orientar por entre seu realismo. Sábato ecoa as leituras dos dois filósofos alemães, mas as recebe como novo paradigma; se a exposição objetiva de Kafka não se vê marcada pela intenção última de verdade, não é pelo ataque que ele trava essa batalha: a linguagem por si só cria uma espécie de expectativa do diálogo, ela expressa e comunica algo sem que este algo esteja necessariamente presente. A garra que o autor d'O Processo crava no rosto da verdade não suspende a própria noção de verdade, mas invalida sua posição hierárquica ao reivindicá-la para a própria comunicação – o que importa é o vulto e sua expectativa de descoberta em meio às muitas verdades que nos cercam e sufocam.

Não mais o vulto, mas o trombão é o que interessa a Sábato. Para permanecer com as imagens que o nosso autor pensou: o túnel em que estamos nos tocamos ombros; suas janelas transparentes não conseguem aliviar a sensação de claustrofobia e esse suadouro que provoca a fobia não nos deixa desistir e nos entregar, sem mais, ao ocaso. Castel odeia seus críticos, mas a eles se submete para ter sucesso; ironiza-os, mas consente seus trejeitos nas exposições organizadas nos salões por eles. Juan Pablo não está à vontade diante dos outros, o espaço aberto das largas avenidas de Buenos Aires lhe dá a premonição do olhar de quem o observa, envergonha-se por estar perdido, por não encontrar-se no lugar que é seu de direito; encontra María que acena do lado de fora de seu túnel, mas, como os espaços são exíguos e os sentidos frágeis, o aceno se transforma num tapão. María não é diante do leitor, mas *está*; mediada pelos recortes que nos mostra o narrador, como uma criança que recolhe os cacos de um vaso

³²⁶ Uma das grandes leituras e recepções críticas de Kafka no século XX, o pequeno-grande livro de Anders nos faz experimentar o gosto desse rigor. “Parte considerável da obra de Kafka trata do judeu, como por exemplo, o romance O Castelo e a estória de comundongos Josefina. Mas a palavra ‘judeu’ ocorre raramente. (...) Por que motivo Kafka consuma esta troca de nomes evidentemente obscurecedora? (...) Novamente por razões do conhecimento, mais exatamente: para separar, de antemão, os preconceitos automaticamente ligados aos nomes, com isso forçando o leitor – e a si mesmo – a olhar de frente, despreconcebidamente, aquilo que deseja dizer. Ou seja: de uma posição menos nociva possível à descoberta, à representação, à comunicação e à aceitação da verdade. Se o realismo tem um sentido filosófico, é este.” In: ANDERS, G. *Kafka: pró e contra*. Op. cit, p. 17.

quebrado na ausência dos pais e passa o longo dia, o dia inteiro a pensar em saídas para que *não* haja a severa justiça dos pais. Kafka comunica como também Sábato comunica. Kafka escolhe as fábulas e narrativas metafóricas, Sábato escolhe as perspectivas subjetivas que estão mergulhadas na ação narrada, tanto em *O Túnel* como nos seus romances seguintes (*Sobre heróis e tumbas* e *Abbadon, o exterminador*) as personagens que narram a vida dos outros e as suas interferem na exposição dos fatos de vida dos outros e de si erigindo diretamente a existência dessas personagens que *são* somente a partir do material das palavras dos romances. Kafka desloca a verossimilhança para a construção dos seus textos, objetivos e claríssimos, os seus contos e novelas espantam porque ninguém lá está espantado com o que se passa³²⁷; Sábato faz suas personagens narradoras possuírem a verossimilhança (são conscientes dos problemas da comunicação, das “versões” que possam ter uma única história), mas que nessa posse se confundem, perdem o controle, deixam as confusões e os enganos se colocarem em confronto direto com as convicções e conformações objetivas que os cercam. A comunicabilidade desse dilema se torna a própria obra e também a tarefa do escritor. Mesmo que insustentável a sua reconciliação, os homens trocam entre si signos e significados numa corrente em curto-circuito; teimosamente – porque não há registro do quanto falta para que todo o conteúdo cesse, mas nos dá a expectativa de que nos resta pouquíssimo – o humano olha para seu semelhante esperando que se salvem mutuamente. Os experimentos são distintos, mas o resquício de sentido permanece em Sábato como a terra revirada depois de arrancarmos a raiz: é porque está ausente que esse *sentido* nos aflige e arranha, a arte apresentaria, portanto, um sentido distinto do perdido, anterior porque não determinado simplesmente pela história. A crença de que há saída em meio às provas mais cabais de que não há: Sábato representa uma atividade que por existir é um despropósito histórico e social³²⁸ e não encontra ressonância na materialidade argentina ou mesmo na global. A era dos extremos que foram o século XX deixam na produção artística um tom de gratuidade que o autor deve enfrentar. O engajamento sartriano assume nos trópicos e nas periferias um compromisso ao mesmo tempo com a descamação de um engodo, seja progressista ou reacionário, dos costumes exóticos, das adaptações políticas, interferências internacionais no território periférico, o abstrato das trocas financeiras diante da pobreza que lhe é intrínseca e muito aparente em nossos territórios. Toda essa matéria habita a forma de

³²⁷ ANDERS, G. *O Aquém enquanto Além*. In: Op. cit, 2010, pp. 15-40.

³²⁸ Cf. ACERO, Marina Galvez. *Sábato y la libertad sociológica e histórica*. In: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1983, ns. 391-393, pp. 455-475.

pensamento do homem letrado do século XX³²⁹ deformando-os, homem e forma, cá como lá no centro do capitalismo, mas aqui ao enxergá-la, a tal matéria, significa sentir o nariz arder com o cheiro podre fortíssimo, cegar os olhos com o suor – frio e quente – de quem morre de medo no verão latino-americano.

Percebemos que, tanto para um quanto para outro, a literatura divaga e distorce porque não está entre suas atribuições definir de uma vez por todas aquilo que se percebe do mundo e da realidade, mas está em romper com as definições para que percebamos aquilo que percebemos todos os dias. A epígrafe que abriu este excurso pode, apresentadas nossas ênfases, surgir como ponto final: *une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons*.

³²⁹ Uma coleção de livros importantíssima que nos explica a escrita argentina à luz de seus dilemas sócio-históricos e intelectuais foi a dirigida por Noé Jitrik. Para esse nosso trecho de excurso cf. JITRIK, N. *Las marcas del deseo y el modelo psicanalítico*. In: CELLA, Susana. La irrupción de la crítica. Volume 10 da coleção História crítica de la literatura argentina. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2003.
- _____. *Notas sobre Literatura*. Madri: Akal, 2003.
- _____. *Prismas – crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.
- AGUIAR, Flávio Wolf de; VASCONCELOS, Sandra Guardini. T. (orgs). *Ángel Rama – Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001
- AGUIAR, Flávio Wolf de; CHIAPPINI, Ligia. (orgs). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.
- ALCÁZAR, Joan del; MATTALIA, Sonia. (coord). *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de Siglo*. Valência: Ediciones del CEPS, 2000.
- ANDERS, Gunther. *Kafka: pró e contra*. São Paulo: Cosac Naif, 2009.
- ARANTES, Paulo E. *Sentimento dos contrários*. In: *Sentimento da Dialética na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992
- ARRIGUCCI JR, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- _____. *Enigma e Comentário*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota – A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BARONE, Orlando. *Dialogos de Borges y Sábato*. Madri: Emece, 2002.
- BARRERA, Trinidad L. *La estructura de Abaddón, el exterminador*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982.
- BELLINI, Giuseppe. *História de la literatura hispanoamericana*. Madri: Editorial Castalia, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio Escolhidos*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. *Escritos sobre Mito e Linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

- _____ e SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BORNHEIM, Gerd. A. Sartre - Metafísica e Existencialismo. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BUSTOS, Miriam; TORRES, Raúl. *Juan Pablo Castel, entre la neurosis y el crimen*. Cuadernos Hispanoamericanos. 391-393 (enero-marzo). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. 282-315, 1983.
- CAMPOS, Vera Mascarenha de. *Borges & Guimarães*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CAMUS, Albert. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965.
- _____. *Oeuvres Complètes*. Volumes I e II. Paris: Gallimard, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Duas Cidades, 2008.
- _____. *Tese e Antítese*. São Paulo: Duas Cidades, 2012.
- _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2017.
- CARVALHAL, Tânia F. *O Discurso crítico na América Latina*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1996.
- CASTIGLIONI, Ruben Daniel. *Historia y circunstancia: Ernesto Sábato el hombre y su Literatura*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1995.
- CATANIA, Carlos. *El universo de Abaddón, el exterminador*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, nos. 391-393, p.498-516, 1983.
- CELLA, Susana. *La irrupción de la crítica*. Volume 10 da coleção História crítica de la literatura argentina. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999.
- CIARLO, Hector. *El universo de Sábato*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, n. 391-393, p.70-100, 1983.

- CODDOU, Marcelo. *La estructura y la problemática existencial de El túnel de Ernesto Sábato*. Los personajes de Sábato. Buenos Aires: Emecé Editores. 39-88, 1972.
- CONSTENLA, Julia. *Sábato, el hombre. Una biografía*. Buenos Aires: Seix Barral, Espasa Calpe/Seix Barral, 1997.
- CORREA, M. Angela. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Universitaria, 1971
- D'ALLEMAND, Patricia. *Hacia una crítica cultural latinoamericana*. Berkeley-Lima: Latinoamericana Editores, 2001.
- DELLEPIANE, Angela. *Sábato: un análisis de su narrativa*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1970.
- _____. *Los ensayos de Sábato: intelecto y pasión*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, nos.391-393, p.570-584, 1983.
- FAUSTO, Boris (org). *Fazer a América*. São Paulo: Edusp, 1999.
- FOSTER, David William. *Currents in the contemporary Argentine novel: Arlt, Mallea, Sabato, and Cortázar*. Columbia: University of Missouri Press, 1975.
- GALVEZ, Marina. *Sábato y la libertad sociológica e histórica*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, nos.391-393, p.455-475, 1983.
- GIBBS, Bervely J. "El Túnel": *Portrayal of Isolation*. Hispania Vol. 48, No. 3 (Sep., 1965), pp. 429-436
- JITRIK, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2002, 12 volumes.
- LAGOS, Jorge L. *El continuum en El Túnel de Ernesto Sábato*. Estudios Filológicos, N° 39, septiembre, pp. 167-178, 2004.
- COSTA LIMA, Luiz. *Literatura e sociedade na América Hispânica*. In: Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.
- LÖWY e SAYRE, *Revolta e Melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUKAVSKÁ, Eva. *Función del mito en la novelística de Ernesto Sábato*. Litteraria Humanitas, II, 144-155, 1998.

MEEHAN, Thomas. *Ernesto Sábato's Sexual Metaphysics: Theme and Form in El tunel*. MLN Vol. 83, No. 2, The Hispanic Issue (Mar., 1968), pp. 226-252

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Prosa do Mundo*. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

MÉSZÁROS, Istvan. *A obra de Sartre*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

MORINIGO, Mariano. *Hispanoamerica en la novela*. In: Americanismo literario: formas antagónicas. Tucuman: Cuadernos de Humanitas, 1967, pp. 31-39.

MONÉGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *Narradores de esta América*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1993.

PACURARIU, Francisco. *Ernesto Sábato o las inquietudes del mundo*. Cuadernos Hispanoamericanos. 391-393 (enero-marzo). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. 202-208, 1983.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *Borges: el arte de narrar*. in: Cuadernos de Recienvenido, v 12, 1999

_____. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Sarmiento, escritor*. In: SARIMIENTO, Domingo. Facundo ou civilização e barbárie. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar, 1964.

_____. *Tres aproximaciones a la Literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974

_____. *Apología y Rechazos*. Barcelona: Seix Barral, 2000.

_____. *A resistência*. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O Túnel*. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Uno y el Universo*. Barcelona: Seix Barral, 2003.

_____. *España en los diarios de mi vejez*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

_____. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Austral, 2011.

_____. *Antes del fin*. Barcelona: Seix Barral, 2016.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica - Buenos Aires 1920 e 1930*. Tradução Júlio Pimentel. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *Situations II, littérature et engagement*. Paris: Gallimard, 1948.

_____. *Situation IV*. Paris: Gallimard, 1964.

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

_____. *O que é subjetividade?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das Vanguardas – arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Vanguardas Latino-americanas – polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

SUZUKI, *O Gênio Romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998

RAMA, Ángel. *A formação do romance Latino-americano*. In: AGUIAR, F; VASCONCELOS, S. G. T. (orgs). *Ángel Rama – Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001, pp. 41-46.

_____. *Dez problemas para o romancista latino-americano*. In: AGUIAR, F; VASCONCELOS, S. G. T. (orgs). *Ángel Rama – Literatura e cultura na América Latina*. São

Paulo: Edusp, 2001, pp. 47-110.

_____. *Meio século de narrativa Latino-americana (1922-1972)*. In: AGUIAR, F; VASCONCELOS, S. G. T. (orgs). *Ángel Rama – Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001, pp. 111-208.

_____. *Labirinto da Solidão*. São Paulo: CosacNaif, 2010.

RESENDE, Beatriz (org). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *Descartes*. In: *O pensamento vivo de Descartes*. São Paulo: Martins, 1975.

VÁZQUEZ BIGI, A. M. *Prólogo. Sobre Héroes y tumbas*, Ernesto Sábato. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. IX-XCVII, 2004.

UREÑA, Pedro H. *La Utopia de América*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1978.

WAINERMAN, Luis. *Sábato y el misterio de los ciegos*. Paso del Rey, Provincia de Buenos Aires: Talleres Gráficos San Francisco, 1978.

WEINBERG, Liliana. *Situación del Ensayo*. Cidade do México: Centro Difusor de Estudios Latinoamericanos de la UNAM, 2006.