
A NARRATIVA DOS ‘HOMENS DE BEM’ E O SILÊNCIO DOS QUE NÃO TÊM O DIREITO DE EXISTIR: UM DIÁLOGO ENTRE SARTRE E WALTER BENJAMIN

Gabriel Gurae Guedes Paes

Resumo:

Vemos em *A Náusea* algo como uma sociologia da má-fé onde papéis sociais diferentes elaboram suas diferentes narrativas para se tornarem objetos. Há a narrativa do “amador” que pode falar no interior de sua casa, mas que deve se calar perante o chefe que é o profissional da experiência detentor do *direito* de narrar nos espaços públicos. O chefe tem o *direito de existir* e o sentido da existência dos “amadores” está subordinada aos chefes. Aqui é possível traçar um paralelo com Benjamin para quem o poder da classe dominante se exerce não só pela dominação política e econômica, mas também pela imposição de uma narrativa histórica. O objetivo desse artigo é pensar em uma possível narrativa de resistência aos “homens de bem” a partir da compreensão do tempo apresentado em *O ser e o nada* que se distingue daquela que vemos em *A Náusea*.

Palavras-chave: Sartre, Benjamin, Literatura, Existencialismo, Experiência

The narrative of ‘good men’ and the silence of those who have no right to exist: a dialogue between Sartre and Walter Benjamin

Abstract:

We see in Nausea something like a sociology of bad faith where different social roles elaborate their different narratives to become objects. There is the narrative of the “amateur” who can speak inside his house, but must be silent before the boss who is the professional of the experience with the right to narrate in public spaces. The boss has the right to exist and the sense of existence of the “amateurs” is subordinate to the bosses. Here it is possible to draw a parallel with Benjamin for whom the power of the ruling class is exerted not only by political and economic domination but also by the imposition of a historical narrative. The purpose of this article is to think of a possible narrative of resistance to “good men” from the understanding of the time presented in Being and nothingness that is distinguished from what we see in Nausea.

Keywords: Sartre, Benjamin, Literature, Existentialism, Experience

Em *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, escrito em 1936, Walter Benjamin atesta que a arte de narrar está em vias de extinção: “Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1987, pp. 197-198). A dificuldade de narrar ocorre com a impossibilidade de encontrar um ponto de orientação com a velocidade crescente de transformações “numa paisagem em que nada permanece inalterado, exceto as nuvens” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Benjamin se refere às mudanças drásticas da paisagem territorial, política e econômica na Europa pós Primeira Guerra. Gandelman de Freitas destaca o choque traumático da guerra que faz do passado não uma experiência a ser contada, mas horror que se quer apagar da memória:

O sofrimento diante de tantas crueldades torna-se indizível. A memória, faculdade que ajudaria a manter vivas as imagens da guerra e de seus mortos anônimos para que uma barbárie como essa não se repetisse, recalca as misérias e desaparece: não há como transformar o horror em linguagem. As marcas mnemônicas dão lugar à vivência de choques, extinguindo, assim, qualquer chance de retomar tais narrativas (FREITAS, 2014, p. 79).

Por outro lado, Sartre, na França que ao lado da Tríplice Entente impõe um armistício humilhante à Alemanha no Tratado de Versalhes, vive um período de relativa paz e estabilidade na década que se seguiu a Primeira Guerra. Em um exame retrospectivo feito em *Que é a literatura?*, Sartre reconhece que só a partir de 1930 começa a perceber uma mudança radical da paisagem que destrói suas ilusões individualistas: “a crise mundial, o surgimento do nazismo, os acontecimentos na China, a guerra civil espanhola nos abriram os olhos; pareceu-nos que o chão ia faltar debaixo de nossos pés” (SARTRE, 1989, p. 175). Mas não vemos nenhum acontecimento histórico impactante em *A Náusea* que foi publicada em 1938, às vésperas da Segunda Guerra. Bouville, a pacata cidade fictícia inspirada na cidade portuária do Havre em que Sartre lecionou entre 1931 e 1936¹, representa uma paisagem

¹ Dominique Rouet mostra locais no Havre da década de 30 que inspiraram a paisagem de Bouville. A rua *Tournebride* é a *rue de Paris*, a biblioteca de Bouville foi baseada no prédio onde hoje fica o *Lycée François I^{er}*, o café *Mably* é a *brasserie Guillaume Tell*, o jardim público é o *square Saint Roch*. Há também o bonde, a garagem em construção, os balaústres em cimento branco, o hotel da Companhia Transatlântica, entre outros locais inspirados no Havre. (ROUET, 2011, p. 38-47).

que parece ser o oposto da turbulência descrita por Benjamin em *O narrador* e mesmo pelo próprio Sartre em *Que é literatura?*:

Eles estão saindo dos escritórios, depois de seu dia de trabalho, olham para as praças e para as casas com ar satisfeito, pensam que essa é a *sua* cidade, uma “bela urbe burguesa”. Não têm medo, sentem-se em casa. (...). Eles comprovam cem vezes por dia, que tudo se faz por mecanismos, que o mundo obedece a leis fixas e imutáveis. Os corpos abandonados no vazio caem todos na mesma velocidade, o jardim público é fechado todos os dias às dezesseis horas no inverno e às dezoito horas no verão, o chumbo funde a 335°, o último bonde sai da prefeitura às vinte e três e cinco. Eles são sossegados, um pouco taciturnos, pensam no amanhã, isto é, simplesmente num novo hoje; as cidades dispõem de um único dia que retorna igualzinho todas as manhãs. Só o enfeitam um pouco aos domingos (SARTRE, 1984, p. 231).

Nessa paisagem estática, ninguém está mudo² com a experiência traumática da guerra, todos têm histórias para contar: “bebendo seu café, contam histórias inteligíveis e verossímeis. Se lhes perguntam o que fizeram ontem, não se perturbam: informam-nos em duas palavras. No lugar deles, eu gaguejaria” (SARTRE, 1984, p. 22). Pode parecer que esse mundo de cidadãos com histórias para contar onde, em pleno período entre guerras, tudo acontece segundo uma ordem esperada de repetição do mesmo é incompatível com a investigação histórica de Benjamin. Mas Benjamin não localiza o absurdo apenas no impacto traumático da guerra e nas crises econômicas onde a catástrofe é explícita, há também o tédio do mundo da produção em série em que o novo “não é feito de outra matéria que essa fantasmagoria do ‘sempre o mesmo’” (BENJAMIN, 2003, p. 15). Michael Löwy explica que a repetição do mesmo serve “às classes dominantes de camuflagem para ocultar seu horror a qualquer mudança radical” (LÖWY, 2005, p. 120).

No mundo apresentado em *A Náusea* as classes se distribuem em uma exuberante pluralidade de papéis sociais. Roquentin é um historiador que observa os cidadãos de Bouville na multiplicidade de papéis que representam para esconder a existência: camponeses, soldados, operários, cabelereiros, estivadores, biscateiros, garçonetes, caixeiros-viajantes, doceiros, charcuteiros. Esses compõem a classe dos “amadores”. De outro lado temos os profissionais: padres, advogados, políticos,

² É claro que o “mutismo” descrito por Benjamin não é o da supressão da fala. As pessoas ainda falam, mas utilizando um discurso pobre que não diz nada. Um sintoma dessa crise é a consolidação da *informação*. Como não há experiências a narrar, reproduz-se a pobreza fragmentada das informações em que “os fatos já vem acompanhados de explicações” (BENJAMIN, 1987, p. 203).

médicos, engenheiros e chefes. Os chefes – esses “homens de bem” nomeados no romance como “elite”, “boas vontades”, “os importantes” e “*salauds*” – são o grande exemplo de onde provém os valores que devem ser seguidos. A multidão de objetos guiados pelos chefes pode ser incorporada às análises sobre o “*Nós*” objeto em *O ser e o nada*: “a multidão foi constituída como *multidão* pelo olhar do líder ou do orador; sua unidade é uma unidade objeto” (SARTRE, 1997, p. 523).

Os papéis objetificados exercidos pela multidão já foram definidos antes mesmo de serem representados por um sujeito. Nessa coletividade os sujeitos tornam-se objetos intertrocáveis, qualquer um poderia exercer “um entre mil projetos idênticos” (SARTRE, 1997, p.525). Em Bouville cada papel tem também seus locais de representação pré-determinados: cafés, lojas, fábricas, bordéis, igrejas, ruas, bulevares, escritórios, prefeitura, livrarias, esquinas, bondes, biblioteca, jardins, praia, porto. E além das representações nos espaços públicos, há também as representações nos espaços privados que se aproximam do que Jeanne Gagnebin, comentando o texto *Experiência e pobreza* de Benjamin, descreve como “tentativas ilusórias de apropriação privada que deveriam compensar a desapropriação coletiva: recolher-se em sua casa, em sua família, com seus filhos, sua mulher, seu homem, seus bens, seu cachorro, seus livros, etc. isto é, tentar desesperadamente ainda imprimir sua marca — deixar seu rastro — nos indivíduos próximos e nos objetos pessoais” (GAGNEBIN, 2006, p. 115). À pequena burguesia que habita as cidades modernas descrita por Benjamin, atomizada, desprovida da vida coletiva, desapropriada de experiências para narrar, só resta tentar, desesperadamente, deixar rastros³ nesses espaços privados que funcionam como um

³ Nesse contexto, Benjamin cita o poema *Apague os rastros*, de Brecht:

“O que você disser, não diga duas vezes.
Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o.
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato
Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanhá-lo?
Apague os rastros!

Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura revelando onde jaz
Com uma clara inscrição a lhe denunciar
E o ano de sua morte a lhe entregar
Mais uma vez:
Apague os rastros!

refúgio interior, um “casulo” (MATOS, 2015, p. 100). Em *Experiência e pobreza*, Benjamin faz a seguinte descrição de um quarto burguês:

Se entrarmos num quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo o ‘aconchego’ que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: ‘Não tens nada a fazer aqui’. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira (BENJAMIN, 1987, p. 117).

Os moradores de Bouville também se preocupam em construir seus casulos e deixar rastros colecionando objetos que os impedem de perder o passado. O quarto pequeno burguês que encontramos em Bouville não é muito diferente do quarto descrito por Benjamin:

Vivem no meio de legados, de presentes, e cada um de seus móveis é uma recordação. Relógios de sala, medalhas, retratos, conchas, pesa-papeis, biombos, xales. Tem armários cheios de garrafas, de tecidos, de velhas roupas, de jornais; guardam tudo. O passado é um luxo de proprietários (SARTRE, 1984, p. 102).

Roquentin, apesar de estar na mesma cidade que os habitantes de Bouville, parece não ocupar a mesma paisagem estática: “Como me sinto longe deles, do alto dessa colina. Parece-me que pertenço a uma outra espécie” (SARTRE, 1984, p. 231). O protagonista de *A Náusea* não toma parte nos rituais públicos e privados que dão familiaridade ao mundo: ficará só por um tempo em Bouville, não tem residência fixa, não exerce nenhuma função prática entre os cidadãos, não se identifica com os papéis sociais representados, não se veste da mesma maneira que os habitantes de Bouville⁴ e apenas observa de fora os eventos e festividades. O protagonista de *A Náusea* não tem família, não tem herdeiros e não tem amigos. Roquentin também sofre uma desapropriação coletiva, mas a ele não sobra nem mesmo a possibilidade de compensar essa desapropriação deixando rastros do passado em um espaço privado: “Não se pode

(Assim me foi ensinado)” (BRECHT, In. GAGNEBIN, 2006, p. 51).

⁴ Um comentário de Roquentin sobre a maneira de se vestir em Bouville: “Quando um sujeito está usando um casaco novo em folha, chapéu de feltro flexível, camisa resplandecente, não há o que errar: é alguém do bulevar Maritime (SARTRE, 1984, p. 73)”.

colocar o passado no bolso; preciso de uma casa, arrumá-lo nela. Só possuo meu corpo; um homem sozinho, só com seu corpo, não pode reter as lembranças; elas passam através dele” (SARTRE, 1984, p.102).

Em suas crises de Náusea, Roquentin já não consegue nem mesmo dar utilidade aos objetos que lhe aparecem como nojenta monstruosidade. Até a linguagem não é mais capaz de nomear as coisas percebidas que se intensificam de modo desagradável à percepção sensível: “As palavras se haviam dissipado e com elas o significado das coisas, seus modos de emprego, os frágeis pontos de referência que os homens traçarem em sua superfície” (SARTRE, 1984, p. 187). Os objetos perdem todo sentido que se queira lhes atribuir e se tornam mera presenças, sem nenhuma relação com o passado: “E todos esses entes que se azafamavam em torno da árvore não vinham de parte alguma, não iam a parte alguma. De repente existiam e a seguir, bruscamente, já não existiam: a existência não tem memória; não conserva nada dos desaparecidos – sequer uma recordação” (SARTRE, 1984, p. 196). A desagradável presença sem sentido das coisas se dá em correlação com a falta de sentido da existência do próprio Roquentin que se vê tomado pela crise de Náusea⁵. Habitualmente, os aspectos sensíveis das coisas ficam em segundo plano e aparecem apenas como aspectos de utensílios usados por uma coletividade segundo uma função prévia. Mas, como vimos, Roquentin se afasta da vida coletiva e se vê sem nenhuma utilidade na cidade de Bouville, o que se expressa na epígrafe de Louis-Ferdinand Céline que inicia *A náusea* e depois é parafraseada por Roquentin no *café Camille*: “É um rapaz sem importância coletiva; é apenas um indivíduo”. Entre os rituais práticos e coletivos que Roquentin não toma parte está o hábito de narrar coletivamente: “Quando se vive sozinho, já nem mesmo se sabe o que é narrar” (SARTRE, 1984, p. 22). O isolamento de Roquentin que o leva a perder a

⁵ A Náusea que acomete Roquentin e que o faz perder o passado e a continuidade temporal para se arrastar em uma sucessão de agoras pode ser associada como uma expressão contundente do que Benjamin denomina de vivência (*Erlebnis*) em oposição à experiência (*Erfahrung*). Na aceleração capitalista o choque das guerras e das crises econômicas, a produção em série, a novidade da mercadoria, a avalanche das informações e a rapidez das imagens no cinema expressam essa *vivência* que, como resposta instantânea a estímulos imediatos, se distingue do trabalho lento de um artesão que domina todo o processo de sua criação e precisou de um longo período de tempo para aprender pacientemente seu ofício junto à comunidade. Neste processo, o artesão dá continuidade à *experiência* de toda uma geração que o antecedeu em um tempo remoto. Sobre a distinção entre *Erlebnis* e *Erfahrung* (cf. FREITAS, 2014).

capacidade de narrar também faz com que o personagem perca a identidade. Roquentin não pode reconhecer o próprio rosto no espelho que se assemelha mais a um mapa geológico em relevo que a uma feição humana: “As pessoas que vivem em sociedade aprenderam a se ver nos espelhos tal como os amigos as veem. Não tenho amigos: será por isso que a minha carne é tão nua?” (SARTRE, 1984, p. 37).

Também para Benjamin a narração não pode ocorrer entre indivíduos que vivem sozinhos. O caráter coletivo da narração é inseparável de sua função utilitária na vida em comunidade:

O senso prático é uma característica de muitos narradores natos. (...) Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. (...) O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. (BENJAMIN, 1987, p. 200).

Utilizar essa estratégia narrativa descrita por Benjamin para narrar o mundo burguês de Bouville como se ele tivesse sentido seria, utilizando palavras de Adorno, reproduzir a fachada e auxiliar na produção do engodo (Cf. ADORNO, 2003, p.57). Mesmo o mundo estático de Bouville não traz condições para a elaboração de uma narrativa. Mas os cidadãos de Bouville narram e convertem a “experiência” em utilidade e sabedoria. O resultado ridículo produzido por essa narração é retratado em *A Náusea* pela figura do Dr. Rogé. Se Benjamin retrata a perda da capacidade de narrar que é concomitante à perda da experiência, Sartre, na forma de romance, expõe o ridículo que é a insistência de manter um discurso que narra falsas experiências em um mundo onde a experiência não é mais possível.

Na “cena” do *café Camille* que se passa em *A Náusea*, Dr. Rogé entra seguro de si com o seu físico avantajado saudando os presentes, entre eles, Roquentin. No café também estava o Sr Achille que, como Roquentin, era um solitário que não se encaixava nos padrões dos cidadãos de Bouville. Dr. Rogé, ao ver Achille, o chama de “velho maluco” e não “se dá o trabalho de mostrar que está brincando. Sabe que o velho maluco não se zangará, que vai sorrir. É o que ocorre.” (SARTRE, 1984, pp. 104-105). O Sr. Achille, que até a pouco se sentia um estranho, agora sorri com humildade, grato

por ser chamado de “velho maluco”. O “importante” Dr. Rogé, ao classificar o Sr. Achille como um tipo social que se encontra em várias outras cidades e que é facilmente definido, lhe trouxesse de volta o conforto de possuir um sentido na vida coletiva. Dr. Rogé é um “profissional da experiência”: “os médicos, os padres, os magistrados e os oficiais conhecem o homem como se os tivessem feito” (SARTRE, 1984, p. 106). Já o Sr. Achille é oriundo da classe dos “amadores”:

os secretários, os empregados de escritórios, os comerciantes, os que ouvem os outros no café: sentem-se inflados, ao se aproximar dos quarenta anos, por uma experiência a que não podem dar vazão. Felizmente fizeram filhos e obrigam-nos a consumi-la ali mesmo (SARTRE, 1984, p.107).

Mas Achille tornou-se um deserdado, não soube ouvir os conselhos dos amadores experientes “cujas melhores histórias se referem a imprudentes, a tipos originais que foram punidos” (SARTRE, 1984, p. 108). Em contrapartida, Dr. Rogé não falhou na vida: do alto da utilidade de sua posição social tem o *direito* de falar e classificar os indivíduos como tipos que podem aparecer como coadjuvantes de suas experiências narradas. Roquentin sente-se envergonhada pelo Sr. Achille: “Somos da mesma espécie, deveríamos nos unir contra eles. Mas ele me abandonou, passou para o lado deles” (SARTRE, 1984, p. 106).

Roquentin, que comia um cassolete e pensava na carta de Anny que acabara de receber, é surpreendido com o terrível olhar classificatório do Dr. Rogé: “ele me olha de alto a baixo, se fazendo de míope, me classifica. Na categoria dos malucos? Na dos vagabundos?” (SARTRE, 1984, p. 105). Mas Roquentin devolve o olhar, ainda tem algum orgulho, odeia os “homens de bem” de Bouville. Dr. Rogé, em um momento de fraqueza, acaba desviando o olhar. Agora é Roquentin que classifica o Doutor entre os “profissionais da experiência” que arrastaram a vida casando-se precipitadamente e fazendo filhos ao acaso. “Tudo que ocorreu a sua volta começou e terminou fora da sua vista; longas formas obscuras, acontecimentos que vinha de longe os roçaram rapidamente e, quando eles quiseram olhar, tudo já terminara”. Tanto “amadores” como “profissionais” buscam desesperadamente resgatar um passado perdido em meio a acontecimento que se acumularam ao acaso: “Gostariam de nos fazer acreditar que o passado deles não se perdeu, que suas recordações se condensaram, convertendo-se suavemente em Sabedoria” (SARTRE, 1984, p. 107). Essa “Sabedoria” equivale aos

objetos que se acumulam no interior das casas como estratégia para conter o passado. Mas a estratégia da “Experiência” está condenada ao fracasso:

trata-se da última defesa deles. O doutor bem gostaria de acreditar nela, gostaria de esconder de si mesmo a realidade insustentável: que ele está sozinho, sem cabedal, sem passado, com uma inteligência que se embota, um corpo que se desfaz. (...) E quanto a esse terrível rosto de cadáver, para poder suportar sua imagem nos espelhos, esforça-se para acreditar que as lições da experiência estão gravadas nele⁶ (SARTRE, 1984, p. 109).

Assim, a tranquilidade segura e estática semelhante a leis imutáveis dos hábitos regrados de Bouville não passa de uma máscara que esconde o profundo tédio de uma vida absurda. Roquentin, sozinho em meio à multidão de Bouville, de modo semelhante ao *flâneur* de Baudelaire que encontramos nos ensaios de Benjamin, consegue observar o que ficou escondido, como o inabitado *bulevar Noir*, um corredor gelado e sujo que, semelhante a um mineral, nada tem de humano com suas poças d’água que só secam no mês de agosto. O *bulevar Noir* se localiza “nesses bairros estranhos onde se fabricam as cidades, perto das estações de carga, das estações de bondes, dos matadouros, dos gasômetros” (SARTRE, 1984, p.48). O olhar de Roquentin, distinguindo-se do olhar da multidão, é um atributo dos solitários: “tudo o que é inverossímil, tudo o que não seria acreditado nos cafés, não nos escapa” (SARTRE, 1984, p.22). E esse olhar se dirige não só aos lugares inóspitos de Bouville, mas também à vida desprovida de sentido de seus cidadãos que se escondem atrás de uma narrativa. Essa narrativa pretende subsumir a experiência real da contingência a uma ordem que, remontando aos exemplos e ações dos grandes homens do passado, conduz ao progresso. Mas, conforme Roquentin: “Quando queremos entender alguma coisa, colocamo-nos diante dela sozinhos, sem auxílio; todo o passado do mundo de nada adiantaria. E depois ela desaparece e o que pudemos entender desaparece com ela” (SARTRE, 1984, p. 108). Estamos assim *desamparados* quando buscamos entender o mundo, não há uma natureza humana, um conjunto de regras *a priori* que possam nos orientar. Conforme Leopoldo e Silva, “não há uma ordem narrativa servindo como sustentáculo temporal do que aparece”

⁶ Um comentário de Benjamin em *A imagem de Proust* (1929) sobre as marcas do rosto envelhecido no contexto da aceleração capitalista na modernidade: “não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinado. É isso que faz envelhecer, e nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelos conhecimentos que nos falaram— enquanto nós, os proprietários, não estávamos em casa” (BENJAMIN, 1987, p. 46).

(LEOPOLDO e SILVA, 2004, p. 82). A narração, encadeando os acontecimentos e dando a eles conexão e teleologia, é uma máscara que esconde a gratuidade de uma existência sem experiência. Se para Benjamin a experiência é indissociável da narração, em Sartre temos uma narração sem experiência e que serve de justificativa para os chefes exercerem o poder⁷.

Diferente do que descreve Benjamin em *O narrador*, em *A Náusea* o problema da narrativa se coloca não tanto porque as transformações históricas atingiram um ritmo destrutivo das antigas referências, não porque os indivíduos atomizados não podem mais compartilhar experiências coletivas, ou porque o mundo sem experiências da produção em série só oferece fatos que já vem acompanhados de explicação e papéis sociais já definidos antes de sua execução. É a própria narrativa como mecanismo para intercambiar experiências que é posto em xeque por Roquentin. Querer atribuir à experiência um encadeamento narrativo é cair em uma confusão de ordem fenomenológica-ontológica que consiste em dar sentido à existência real atribuindo-lhe uma ordem imaginária. A narrativa é invalidada não só quando é instrumento de um moralismo que transforma os homens em objetos e justifica o poder dos chefes, mas também quando transforma as experiências em aventura. É por isso que Roquentin desiste de viver aventuras, pois para viver uma aventura é preciso confundir o encadeamento necessário da narrativa com a existência contingente das coisas (Cf. SARTRE, 1984, p.62). A aventura é uma ilusão que consiste em fazer com que os conteúdos reais “transbordantes” dos acontecimentos sejam reduzidos aos limites precisos da narrativa. A aventura transporta “para o conteúdo o que pertence à forma” (SARTRE, 1984, p.90). Até a narrativa histórica é contestada em *A Náusea*: Roquentin

⁷ Roquentin não tem experiências que fornecem uma explicação ou lição de vida para ser narrada como conselho exemplar para uma comunidade, ao contrário, o que vemos em *A Náusea* é, como explica Leopoldo e Silva, “um processo de *desordenação do sujeito*: pois as mudanças nos objetos e nos sujeitos consistem em rasgar o véu da ordem do curso das coisas” (LEOPOLDO e SILVA, p. 85). Roquentin anota em um diário os acontecimentos a respeito de sua Náusea para tentar compreender o que está ocorrendo consigo mesmo. Roquentin não é personagem de uma narrativa como uma epopeia, uma fábula ou um conto de fada, mas um personagem de *romance*. Conforme Benjamin: “O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites” (BENJAMIN, 1987, p. 201).

não pode escrever a biografia de Rollebon, pois se pretendesse narrar a vida de alguém que realmente existiu, também cometeria o erro de confundir realidade e narrativa.

Mas a música, que extingue a Náusea de Roquentin, faz com que o personagem não perca a esperança de “salvar-se” da existência. A descoberta da *não existência* da música que “atravessa o nosso tempo de um lado ao outro, e o recusa e o dilacera com suas pontas secas e aguçadas” (SARTRE, 1984, p. 42), faz Roquentin compreender que não deve tentar justificar a existência real – o que seria impossível – mas criar uma obra imaginária que trata do que não existe⁸. Roquentin quer transpor para a literatura a mesma forma narrativa das aventuras que viveu em suas viagens. Já que é um erro estetizar o real ao trazer para o conteúdo o que pertence a forma, a forma da narração deve ser assumida como puro imaginário, acima da existência real. A forma da narração literária assemelha-se a forma da música ouvida no *Rendez-vous des Cheminots* e consiste em fazer com que os instantes presentes caminhem inexoravelmente para um final já definido. Quando se narra uma aventura

o fim, que transforma tudo, já está presente. Para nós o sujeito já é o herói da história. Sua depressão, seus problemas de dinheiro são bem mais preciosos que os nossos: doura-os a luz das paixões futuras. (...). Os instantes deixam de se empilhar uns sobre os outros ao acaso, foram abocanhados pelo fim da história que os atrai (SARTRE, 1984, p.67).

**

Podemos levantar o seguinte problema em relação às conclusões ontológicas de Roquentin que o faz abandonar qualquer possibilidade de elaborar uma narrativa do mundo real: como é possível que a narrativa, sendo uma ilusão que constrói uma unidade que mascara a contingência da existência real das coisas, pode orientar a ação dos habitantes reais de uma cidade fazendo-os representar papéis sociais? Não haveria a possibilidade de se elaborar uma outra narrativa que oferecesse uma contraposição a narrativa dos chefes?

⁸ A concepção de que a arte é a única possibilidade de salvação reflete o estado de espírito do próprio Sartre antes do impacto da Segunda Guerra. Sobre esse período, Sartre escreve o seguinte: “Não se podia trazer a obra para a vida, ela escapa à vida desliza para fora dela e fica fora, para sempre (...). A partir daí dediquei-me a escrever com empenho obstinado. O único fim de uma existência absurda seria produzir indefinidamente obras de arte que fugiriam dela (...). Quanto à vida, é preciso vive-la ao vou-como-posso, de qualquer modo (SARTRE, 1987, p. 80).”

Vemos em *A Náusea* algo como uma sociologia da má-fé onde papéis sociais diferentes elaboram suas diferentes narrativas para tornarem-se objetos. Há a narrativa do “amador” que pode falar no interior de sua casa, mas que deve se calar perante o chefe que é o profissional da experiência detentor do *direito* de narrar nos espaços públicos. O chefe tem o *direito de existir* e o sentido da existência dos “amadores” está subordinada à dos chefes. E o poder da narrativa do chefe, como vimos em *A Náusea*, não é exercido com o constrangimento do dominado. O dominado, pelo contrário aceita submisso e em silêncio o lugar social que o chefe *diz* lhe pertencer. Ao menos agora, ele pertence a algum lugar, mesmo sendo um lugar desprezível como o de “um velho maluco”. O silêncio e a submissão são compensados por um sentido ilusório para a existência que é concedido pela fala da autoridade.

Também no conto *A infância de um chefe* podemos encontrar a narrativa do direito de existir que justifica a submissão ao poder constituído. E, novamente, essa narrativa coloca o direito dos chefes como uma essência que precede a existência. Sintomaticamente, Lucien Fleurier descobre o seu direito de mandar ao identificar-se com o discurso fascista dos *Camelots du roi* e descobrir o seu ódio violento contra os judeus: “Lucien sou eu! Alguém que não pode tolerar os judeus” (SARTRE, 1984, p. 231). Temos em Lucien o contraponto ao Sr. Achille. Se em *A Náusea* o senhor Achille sente que sua existência adquire sentido através do direito de existir da autoridade, Lucien reivindica para si mesmo o direito de existir e a consequente submissão daqueles que, ao contrário de dele, só adquirem sentido em suas existências através da obediência à sua autoridade:

gerações de operários poderiam, do mesmo modo, obedecer escrupulosamente as ordens de Lucien, nunca esgotariam o direito que ele tinha de mandar; os direitos estavam além da existência, como as equações matemáticas e os dogmas religiosos (...)”Eu existo”, pensou, “porque tenho o direito de existir”, e pela primeira vez, talvez, teve uma visão fulgurante e gloriosa de seu destino” (SARTRE, 2005, p.233).

Citamos *O ser e o nada* para descrever a multidão de papéis sociais pré-definidos de Bouville que se articulam como um “*Nós*” *objeto* em torno do chefe que possui o direito de narrar. Aqui é possível traçar um paralelo com Benjamin para quem o poder da classe dominante se exerce não só pela dominação política e econômica, mas também, conforme Michael Löwy, pela imposição de uma narrativa histórica que se

apresenta como “uma sucessão de vitórias dos poderosos” (LÖWY, 2005, p. 60). Com o poder de contar a história, a classe dominante resgata o passado para justificar o presente. Essa estratégia é uma inversão pois “O passado é iluminado pela luz dos combates de hoje” (LÖWY, 2005, p. 60). Compreende-se assim o desprezo de Sartre pela história no período entre guerras. Sartre escreve em *Que é a literatura?* que na verdade recusava uma concepção de história que “tratava de justificar os privilégios” e “considerava no desenvolvimento das sociedades apenas a ação do passado sobre o presente” (SARTRE, 1989, p. 152). Nesse período “apenas a literatura dos alinhados oferecia algum gosto pela história” (SARTRE, 1989, p. 152). No entanto, é justamente uma história que de voz aos não privilegiados que Benjamin preconiza no texto *Teses sobre o conceito de história* (1940). Conforme Gagnebin:

o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo — principalmente — quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido” (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Sartre só fará a “descoberta da história”, como escreve Nathalie Monnin, quando é mobilizado para a Segunda Guerra como meteorologista entre 1939 e 1940. O filósofo não viveu a experiência traumática do combate direto, mas viu os alemães ocupando a França, perdeu seu grande amigo Paul Nizan e foi preso com outros catorze mil soldados (Cf. COHEN-SOLAL, 2008, p. 191). Sartre se vê arrastado pela história: “à espera da guerra, do que os generais vão decidir, à espera dos movimentos do inimigo. Seu próprio tempo não lhe pertence mais, e, no entanto, ele é igualmente responsável por esta situação” (MONNIN, 2008, p. 34). No fim do *caderno IV* do *Diário de uma guerra estranha* Sartre escreve: “tudo o que me acontece tem uma característica dupla: de um lado, isso me é *dado*, em virtude de minha facticidade e de minha gratuidade (...) e, por outro lado, sou responsável” (SARTRE, 1987, p. 114). O *Diário*, em um estilo caótico, dá saltos entre a filosofia, a biografia, o jornalismo, a crítica literária e o testemunho de guerra. E é como testemunho de guerra que Monnin descreve o *Diário*. Esse testemunho é muito diferente da narrativa criticada por Sartre em *A Náusea*, pois ele se faz diante da opacidade da história. Não é o testemunho de “um grande homem”, Sartre diz se tratar de um “testemunho medíocre”: “Não sou um grande homem desse mundo e não convivo com os grandes desse mundo. (...) é um testemunho que vale por

milhões de homens” (SARTRE, 1987, pp. 71-72). O testemunho da história, conforme Monnin, sempre envolverá a ignorância quanto ao futuro: “seja sobre o ângulo ideal dos valores (aspiramos, por exemplo, a uma sociedade igualitária e livre), seja sobre o ângulo do que pensamos ser razoável ou realista em função da análise que fazemos do contexto atual” (MONNIN, 2008, p. 36). Sartre, envolvido com a leitura de Heidegger e criando sua própria filosofia, rememora os acontecimentos mais banais de sua vida, elenca a destruição de suas antigas ilusões e tenta compreender o que se tornou frente aos acontecimentos que colocam em xeque sua concepção de liberdade. Sartre não abandona a ideia de liberdade, e se nesse período não chega a desenvolver uma concepção de história, ao menos a história torna flagrante a facticidade das situações em que a liberdade deve se exercer.

Para nós, uma narrativa contrária aos chefes e que não nega a facticidade da história pode ser pensada a partir da compreensão do tempo apresentado em *O ser e o nada* que se distingue daquela que vemos em *A Náusea*. Roquentin, em vão, tenta narrar acontecimentos passados para dar sentido ao presente. O personagem conclui que o passado não existe, só existe o absurdo das coisas que se sucedem aleatoriamente e sem deixar rastros. O personagem condena os “*salauds*” de Bouville que tentam justificar a manutenção do *status quo* a partir do passado. Mas o Sartre de *O ser e o nada* nos faz entender que a questão do tempo está mal colocada por Roquentin. O passado exercerá um papel importante na ontologia de *O ser e o nada*, mas não o papel de causa do presente ou de uma *ordem* de eventos que já estavam destinados a desembocar no *progresso* como querem os “*salauds*” de Bouville. Sartre continuará defendendo que passado não pode justificar o presente e que temos que enfrentar sozinhos e sem auxílio a contingência das situações presentes. Mas o passado passará a ter uma densidade ontológica. O passado *é* para a consciência, mas *é* como foi, *é* como não sendo mais. O passado não pode ser mudado. E também o futuro ganhará uma densidade ontológica. O futuro *é* o que não é ainda. Diferente do passado, o futuro pode ou não ser. E, ao contrário do que fazia Roquentin tentando obsessivamente encontrar uma conexão entre suas antigas memórias e a vida presente, não é no passado que se encontra o sentido do presente, mas é no projeto futuro que organiza o presente e ilumina sendas do passado.

Essa nova concepção de tempo em *O ser e o nada*, permite esboçar a possibilidade de outra forma de narrar experiências que se aproxima do testemunho descrito por Monnin: não uma narração fechada que faz a ordem do passado desembocar fatalmente no progresso presente, mas uma narração que se volta para o projeto futuro do que pode ou não ser e dá sentido à realidade assumindo o risco do fracasso. Tal narrativa deve ser aberta, dialeticamente renovada com o transbordar dos acontecimentos concretos e desvelando o passado à luz da realidade que se quer modificar. Esse outro modo de narrar não constitui um Eu, um ser pleno como o dos chefes cujo direito de mandar é uma essência que precede a existência, essência esta em que a existência dos papéis sociais intercambiáveis da camada inferior da sociedade deve necessariamente se subordinar. Ao contrário, esse outro modo de narra diz respeito a uma ipseidade: “O para-si é si mesmo lá longe, fora de alcance, nas lonjuras de suas possibilidades. E esta livre necessidade de ser longe do que é em forma de falta constitui a ipseidade” (SARTRE, 1997, p. 156). Quem sabe essa forma de narrar poderia auxiliar os sujeitos anônimos que lutaram na Primeira Guerra a fazer vir à tona a experiência traumática das trincheiras para, em favor de uma sociedade igualitária e livre, resistir aos valores fascistas do “homem de bem” que com sua narrativa fechada quer perpetuar a catástrofe constituindo a “unidade objeto” da multidão submissa, multidão que reproduz em silêncio a narrativa do próprio algoz em troca de um sentido ilusório para existir.

Referências bibliográficas

- ADORNO, W. T., *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida, São Paulo: Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Volume I. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hermesom Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Documento eletrônico. Québec: Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, 2003. http://classiques.uqac.ca/classiques/benjamin_walter/paris_capitale_19e_siecle/Benjamin_Paris_capitale.pdf
- COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre: uma biografia*. Trad. Milton Persson. L&PM Editores: São Paulo, 2008.
- GAGNEBIN, Jeane Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- FREITAS, Tatiana Maria Gandelman de . *Erfahrung e Erlebnis em Walter Benjamin*. Revista Garrafa (PPGL/UFRJ) , v. 1, p. 72-87, 2013.
- LEOPOLDO e SILVA, Franklin. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: UNESP, 2004.
- LÖWY, M. Walter Benjamin – Aviso de Incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”, de Walter Benjamin. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MATOS, Olgária. *Pórticos e passagens: Walter Benjamin – Contratempo e História*. In: Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Unesp, 2015, p. 99-114.
- MONNIN, Nathalie. *Sartre*. Paris: Belles lettres, 2008.
- ROUET Dominique, Jean-Paul *Sartre enseignant au Havre*. In: revue culturelle du havre. Le Havre: 2017&PLUS, dezembro de 2011.
- SARTRE, Jean Paul. *A Náusea*. Tradução de Rita Braga Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SARTRE, Jean Paul. *Diário de uma guerra estranha*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- SARTRE, Jean Paul. *Que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdiggão 5. ed., Petrópolis: Vozes, 1997.
- SARTRE, Jean Paul. *O Muro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.