

A TEORIA DO ROMANCE DE ERNESTO SABATO¹

Margarete Hülsendeger

1. Introdução

Refletir sobre a literatura e, em especial, sobre o romance, é uma prática comum entre os escritores. Como explica Leyla Perrone-Moisés, diversas teorias sobre o romance já foram pensadas por diferentes escritores, não só em ensaios escritos especificamente para esse fim, mas em suas próprias obras de ficção (PERRONE-MOISÉS, 2016, s/p). Foi assim com Carlos Fuentes (1928-2012), Milan Kundera, Mario Vargas Llosa, Orhan Pamuk, Ricardo Piglia (1941-2017), David Lodge, Susan Sontag (1933-2004) e tantos outros escritores e escritoras que se dedicaram a expor suas concepções sobre o romance e a forma como ele pode ser construído. Portanto, as reflexões do escritor argentino Ernesto Sabato² (1911-2011) inserem-se nessa tradição de registrar a maneira como nascem e se escrevem romances, a partir de sua própria experiência pessoal, que não precisa ser igual, nem mesmo parecida, a de outros romancistas.

As ideias de Sabato sobre a escrita de romances podem ser encontradas em seus ensaios, mas, ao contrário do que se possa pensar, elas não surgiram de forma imediata. Em *Uno y el universo* (1945) são poucas as referências a esse tema já que nesse livro ainda está muito presente o cientista, o físico³. Nele suas observações estão voltadas no sentido de avaliar sua caminhada dentro da ciência, bem como despedir-se daquilo que chamou de “altas torres”, referindo-se ao mundo que deixava para trás. Em *Hombres y engranajes* (1951) e *Heterodoxia* (1953) vamos encontrar um maior número de menções não só à literatura, mas também à criação artística de um modo geral. Não obstante, será em *El escritor y sus fantasmas* (1963) que Sabato apresentará de forma mais clara e consistente suas concepções sobre a arte, a literatura, o romance e o papel do escritor. Poder-se-ia dizer que nesse livro ele “finca a sua bandeira” sobre esse território chamado literatura e reivindica seu espaço como autor de obras de ficção, pois na época já publicara dois romances: *El túnel* (1948) e *Sobre héroes y tumbas* (1961).

Como uma das particularidades do ensaio é a presença ostensiva do autor, em *El escritor y sus fantasmas* há uma abundância de opiniões e juízos de valor sobre questões de caráter linguístico e literário, entre as quais sua preocupação em enaltecer a língua espanhola, respeitando as peculiaridades que ela adquiriu na Argentina. Essa preocupação com a linguagem acaba transparecendo na maneira como ele via a escrita de ficções. Para Sabato, a *alma* – “*ambigua y angustiada, arrastrada a menudo por las conmociones del cuerpo y aspirando a la eternidad del espíritu puro, vacilando siempre entre lo relativo y lo absoluto*” (SABATO, 1963: 200) – seria o verdadeiro domínio da ficção. Daí sua necessidade de descrever o que vai na mente de seus personagens, explorando seus temores, angústias e preocupações. Sabato não

acreditava em apenas descrever o que se passava no mundo – como fizeram os escritores do *Nouveau Roman* –, para ele, era preciso dissecar ideias e sentimentos, buscando uma espécie de transcendência que explorasse os limites da existência humana.

Desse modo, em seus textos ensaísticos é possível encontrar um farto material para análise, tornando-se uma via de acesso ao seu pensamento no que se refere à arte, à literatura e, por consequência, ao romance. Assim, neste artigo, analisa-se, em um primeiro momento, seus conceitos sobre a criação artística, para, depois, examinar-se sua “teoria do romance”, com o propósito de esboçar um amplo panorama das concepções do escritor sobre esses temas. Para fundamentar essa análise foram utilizados, além de parte da sua fortuna crítica, alguns dos ensaios escritos por Sabato, em especial, aqueles reunidos na obra *El escritor y sus fantasmas*.

2. As raízes metafísicas da obra de arte

Sabato, repetidas vezes, comparava a arte ao sonho, estabelecendo diferenças e semelhanças. Nos dois é possível perceber um movimento de introversão, um mergulho no “eu”, mas, enquanto no sonho o homem permanece inativo, na criação artística ocorre uma “*presión hacia fuera, que es libertador*” (SÁBATO, 1963: 21). Nessa espécie de “erupção criativa” diferentes forças são liberadas: inconscientes, subscientes e também aquelas relacionadas diretamente ao ato criador. Em razão disso, a obra de arte ao apresentar-se como um espaço intermediário entre o sonho e a realidade, entre a sensibilidade e a inteligência, transforma-se em uma tentativa de criar algo novo dentro de uma existência que por natureza é infinita, em um universo finito. No entanto, apesar dessas características oníricas, a arte, para Sabato, não existia descolada do mundo real, nela também era possível encontrar alguma objetividade ou, como diz o escritor argentino, “*condiciones objetivas de belleza*” (SABATO, 2011a: 75).

Sabato reconhecia, portanto, a necessidade de estabelecer condições para definir o valor de uma obra de arte, condições que podem estar associadas a certas qualidades de cor, forma, movimento e ritmo. Contudo, ele descartava a ideia de existir um cânone objetivo e absoluto para julgar uma criação artística, pois ela não estaria sujeita a demonstrações ou verificações de validade como aquelas que ocorrem nas ciências naturais. O que existe, quando se trata de arte, é a presença de um núcleo “*objetivo de belleza*” (SABATO, 2011a: 76), envolto por elementos subjetivos relacionados com a sensibilidade, o gosto, a época e as ideias dominantes. Ao mesmo tempo que esse “revestimento” transforma o juízo estético em algo automaticamente relativo, a “*objetividad del núcleo*” dá uma certa universalidade a essa valoração. Por isso, Sabato defendia para as artes uma “*objetividad relativa*”, ou seja, uma objetividade sujeita aos padrões vigentes de um determinado período, lugar e cultura. Como ele mesmo explica, cada pessoa

participa de sua relatividade histórica, não sendo capaz de afirmar outros valores além daqueles que estão em seu campo visual e lhe permitem situar-se na concepção de

mundo típica de seu tempo e cultura. [...] cada época possui um valor dominante, o qual tinge tudo com a sua tonalidade. [...] E assim cada época tem sua visão peculiar de mundo (SABATO, 2015: 119).

Tomando como referência esse conceito de "*objectividad relativa*", Sabato dividia a arte em boa e ruim. Ele não deixava claro o que considerava arte "*malá*", mas estabelecia alguns parâmetros para a "*buena*". A arte boa, de acordo com ele, é sempre uma síntese dialética do real e do irreal, da razão e da imaginação e seu valor deve ser testemunhal e catártico, pois expressa as angústias mais profundas, não só do artista, como também dos homens a sua volta. Além disso, há nela uma força intrínseca que transforma a produção artística em um ato de fuga ou de rebeldia, uma ação que modifica o mundo e o "eu". Essa força também seria capaz de criar algo, aparentemente, fora do alcance do artista, mas que é objeto de ansiedade e esperança, um processo que permite ao homem escapar da dura realidade que o cerca.

E nessa combinação de elementos, cujo resultado final é a obra de arte, qual seria o papel do artista? Segundo María Angélica Correa, Sabato assumia plenamente o traço característico da sua geração atribuindo:

al artista el papel de mártir – en el sentido primero de testigo – de su tiempo porque él es, en cierto modo, el incontaminado; el que gracias a su rebeldía ha conservado, en medio de un público "moldeado por la educación estandarizada", "pervertido y cosificado por las historietas y los novelones radiales", los más preciosos atributos humanos(CORREA, 1971: 198).

Em vista disso, não é de surpreender que ele usasse palavras fortes ao se referir ao artista: "revelador", "fanático", "estranho monstro". E diferente do que se possa imaginar, essas expressões representavam qualidades e não defeitos, pois, de acordo com Sabato, a função do artista é "revelar" realidades que outros não conseguem sentir, nos permitindo ver "*paisajes que no veíamos antes de los impresionistas, y endemoniados que no conocíamos antes de Shakespeare*" (SABATO, 1963: 211). Para ele, somente os autênticos artistas tinham o que chamava de "*fanática tenacidad*" (SABATO, 1963: 227), pois estavam em permanente busca da melhor forma de expressar aquilo que eles apenas intuía. Por todas essas razões, os artistas eram, para Sabato, os herdeiros do mito e da magia, aqueles que "*guardan en el cofre de su noche y de su imaginación aquella reserva básica del ser humano, a través de estos siglos de bárbara enajenación que suportamos*" (SABATO, 1963: 172).

Há, porém, um tipo de arte que não se ajustasse ao paradigma descrito por Sabato: a arte abstrata. Segundo ele, ela seria uma expressão da mentalidade científica, pois ao abstrair desumaniza-se, quando o humano, na verdade, é um amálgama no qual estão presentes diferentes elementos: o abstrato e o concreto, o racional e o irracional, o científico e o artístico. Ademais, existiria nela uma contradição porque, se por um lado o artista é induzido pelo fetichismo científico, por outro sofre a influência do desejo inconsciente de

ordem e de segurança em meio a um mundo confuso e desequilibrado. Esse tipo de arte, segundo o autor argentino, em vez de aproximar-se do homem, afasta-se dele e, como resultado, distancia-se das características mágicas e irracionais que ele tanto valorizava na arte. Por isso, Sabato não via a arte abstrata como um movimento revolucionário ou de vanguarda, mas "*una cultura que declina*" (SABATO, 2011b: 113).

De qualquer maneira, a arte sempre simbolizou para Sabato uma forma de afirmação e de diálogo, no qual o artista busca ir além daquela linguagem que é usada no cotidiano. E dentre as muitas linguagens está a palavra e, com ela, a literatura. Sabato acreditava que em um mundo confuso e em permanente desequilíbrio não vamos encontrar melhor espaço para a comunicação do que o romance, pois seus limites ao serem imprecisos reúnem o pensamento filosófico, o estudo documental, o mergulho no inconsciente, a expressão lírica e a análise dos sentimentos. Nesse sentido, o romance torna-se uma forma de conhecimento tão, ou mais, importante quanto a elaboração de qualquer conjectura ou lei científica.

3. O romance total: uma teoria

Quando explicava as origens do romance ocidental, Sabato dizia que ele foi o resultado da combinação de quatro fatores essenciais: (1º) o racionalismo, que ao expulsar as ideias que não tinham uma explicação científica obrigou o homem a voltar-se para o mundo da fantasia; (2º) o cristianismo, que ao quebrar a harmonia entre o homem e o cosmos criou uma inconsciência intranquila; (3º) a técnica, que ao converter o ser humano em máquina agravou seu sentimento de isolamento; e (4º) a instabilidade social, que acentuou a sensação de transitoriedade, gerando inquietude e ressentimento. Essas quatro condições teriam aparecido entre o fim da Idade Média – era religiosa na qual os valores eram nítidos e firmes – e o começo dos Tempos Modernos, "uma era profana em que tudo será posto em xeque e na qual a angústia e a solidão serão cada vez mais os atributos do homem alienado" (SABATO, 1994: 25). A fragilidade da fé, antes absoluta, teria feito o engano e a descrença assumir o lugar da religião e o romance tornar-se-ia esse "*género curioso destinado al escrutinio de la condición humana, en un mundo donde Dios está ausente, o cuestionado, o simplemente no existe*" (SABATO, 2007: 146).

Em *A arte do romance* (1986), o autor checo Milan Kundera escreveu algo muito semelhante: "Quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separando o bem do mal e dando um sentido a cada coisa, Dom Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo" (KUNDERA, 1988: 12). Assim, os primeiros romances europeus surgiram a partir das viagens realizadas pelo mundo, um mundo que parecia ilimitado. Com a chegada do século XIX, o romance passaria por uma grande transformação na qual "o imperativo da imitação do real de súbito tornou ridícula a taberna de Cervantes" (KUNDERA, 1988:86).

Sabato dizia, sem se preocupar em delimitar períodos ou diferenciar escolas literárias, que o escritor do século XIX começou a imitar o homem de ciência, sendo objetivo, colocando-se, ou tentando colocar-se, fora de seus

personagens, descrevendo como eles se comportavam e, por consequência, agindo como se fosse um observador onisciente e pan-ótico. Esse procedimento teria feito a literatura novecentista focar-se apenas nas questões de ordem estéticas e nas relações sociais:

Con Flaubert y con Balzac, pero sobre todo con Zola, culmina esa estética y esa filosofía de la narración, hasta el punto que por su intermedio estamos en condiciones no sólo de conocer las ideas y vicios de la época sino hasta el tipo de tapizados que se acostumbraba. Zola, que hizo la reducción al absurdo de esta modalidad, llegó hasta a levantar prontuarios de sus personajes, y en ellos anotaba desde el color de sus ojos hasta la forma de vestir de acuerdo con las estaciones(SÁBATO, 1963: 80).

Balzac, escreveu Sabato, se parecia muito com um geógrafo ou geólogo, apresentando descrições detalhadas de como e onde se deve construir um mosteiro ou quais as características das rochas que comporiam um determinado solo. Essa literatura, centrada em descrições, estava longe de ser a literatura admirada por Sabato, pois nela estavam presentes atributos que ele desprezava: necessidade de ser objetivo e racional na representação da realidade e exclusão de qualquer traço de subjetividade como análises mais aprofundadas das emoções e sentimentos dos personagens. Como consequência, Sabato via no realismo de Gustave Flaubert (1821-1880) e no naturalismo de Émile Zola (1840-1902) um trabalho semelhante ao realizado pelos cientistas em seus laboratórios.

Com a chegada do século XX, o escritor se revoltaria contra essa herança "cientificista", deixando-a para trás, e criando uma literatura na qual estaria presente uma importante transformação estética, levando ao fracasso "*todos los intentos de juzgar el nuevo arte y la nueva literatura desde el punto de vista de la pura forma*" (SABATO, 2011b: 116). O romance torna-se, então, uma síntese entre a objetividade da ciência e a subjetividade do "eu" e o escritor vê-se obrigado a abandonar, não só as ferramentas baseadas na razão – importadas das ciências naturais e tão importantes na literatura do século XIX – , como também a coerência e a clareza que a mentalidade cientificista considerava essencial. Devido a essa mudança desaparece a velha e abstrata divisão entre o sujeito e o objeto, e com ela a concepção de mundo tal como o romancista do século XIX a percebia. De acordo com Sabato, o romance, a partir desse momento, começa a desempenhar uma tríplice função: a catártica (intuída por Aristóteles), a cognoscitiva (exploração de diferentes realidades) e a integradora. De tal maneira que a leitura de romances passa a oferecer ao homem uma dupla liberdade: escapar da certeza da morte e fugir do banal.

Essa ideia do romance como uma forma de evasão, de fuga da realidade, também pode ser encontrada nas reflexões de outros autores. Mario Vargas Llosa, por exemplo, considera a principal obrigação de um romance "*hechizar al lector: destruir su conciencia crítica, absorber su atención, manipular sus sentimientos, abstraerlo del mundo real y sumirlo en la ilusión*" (LLOSA, 2016: s/p). Contudo, se por um lado, Sabato também via na literatura uma forma de

“enfeitiçar” o leitor, por outro, ele acreditava no poder da literatura para despertar o homem da sua inércia, levando-o além do senso comum. De acordo com ele, os

grandes novelas no están destinadas a moralizar ni a edificar, no tienen como fin adormecer a la criatura humana y a tranquilizarla en el seno de una iglesia o de un partido; por el contrario, son poemas destinados a despertar al hombre, a sacudirlo de entre la algodonosa maraña de los lugares comunes y las conveniencias(SÁBATO, 1963: 266).

Por esse motivo, Sabato condenava qualquer tentativa de explicar o fenômeno literário em termos puramente estéticos ou sociais, pois, para ele, o romance era, por natureza, um gênero impuro, resistente a explicações e capaz de extrapolar todos os limites. Nesse sentido, uma das funções da literatura seria descrever a tragicômica dualidade da criatura humana, uma grotesca

dualidad que lo hace hablar de la eternidad cuando todos sabemos que viviremos alrededor de sesenta años; esa estúpida (pero heroica) dualidad que lo lleva a ocuparse del absoluto y de las ideas puras cuando está perfectamente comprobado que terminará convertido en una inmundada pasta hirviente de gusanos(SÁBATO, 1963: 161-162).

Assim, Sabato insistiria em considerar o “grande” romance não só como uma maneira do homem conhecer-se, mas um caminho para encontrar a sua própria salvação. Essas posições, defendidas com tanta tenacidade, levam a pergunta: quais seriam as qualidades de “*una Gran novela*” para Ernesto Sabato?

Em *El escritor y sus fantasmas*, Sabato responde essa questão apresentando os quatro atributos do romance: (1º) uma história (parcialmente) fictícia; (2º) uma criação espiritual na qual, ao contrário do que acontece na ciência ou na filosofia, as ideias não aparecem em seu estado puro, mas combinadas com os sentimentos e as paixões dos personagens; (3º) um trabalho que não quer provar nada, pois “*la novela no demuestra, sino muestra*”; e (4º) um questionamento, um exame, do drama do homem e da sua condição (SÁBATO, 1963: 151). A enunciação desses quatro atributos demonstra que Sabato além de ver o romance como uma forma de arte superior, se esforçava em marcar as diferenças entre o tipo de conhecimento gerado pela literatura e aquele produzido pela ciência.

Desse modo, tendo como referência essas qualidades, Sabato “apontava o dedo” para aqueles que chamou de “*creyentes de la vieja retórica*” (SABATO, 2011b: 123), ou seja, os intelectuais que ao utilizarem expressões como “literária”, “artística” ou “poética” nada mais faziam do que encobrir o fato de existirem apenas duas maneiras de qualificar a literatura: a profunda e a superficial. Por consequência, para ele, as únicas obras que podem passar para

a história literária são aquelas que foram criadas *"con sangre, sufriendo el drama de su época y de sus contemporáneos, sus situaciones límites frente a la soledad y la muerte"*(SÁBATO, 1963: 45). Para conseguir isso o escritor precisava ter, além de talento, uma longa e fecunda experiência. Assim, nos romances que Sabato admirava há uma descida ao interior do ser humano, que força o leitor a mergulhar nas regiões mais profundas do subconsciente e inconsciente dos personagens.

No entanto, Sabato não desconhecia a existência do que chamava de "literatura lúdica". Ele incluía, nessa categoria, as narrativas policiais e as "sociais", essa segunda constituindo, na sua opinião, uma subespécie da literatura de baixa qualidade. Em razão disso, Sabato acreditava que apenas duas atitudes eram possíveis frente à escrita de romances: escrever por diversão, visando ao lazer e à vivência de momentos agradáveis, ou escrever com o propósito de explorar a condição humana, tarefa que não serve como passatempo, pois não se trata de uma brincadeira infantil. Ou seja, quando Sabato escrevia sobre o que considerava uma *"Gran literatura"* estava se referindo basicamente às obras pertencentes ao cânone clássico: *Dom Quixote*, *Crime e Castigo*, *O vermelho e o negro*, *A náusea*, entre outros.

Outro aspecto interessante da visão sabatiana sobre a literatura é a forma singular como o escritor é caracterizado. De acordo com Sabato, o "verdadeiro escritor" é um indivíduo que não escreve com facilidade, pois encontra-se mergulhado em uma dor intensa. Com essa ideia ele alimenta o mito do escritor que vive em meio ao sacrifício, um "espírito atormentado" vagando pelo mundo, sentindo-se aflito pelo que observa e experimenta, precisando da escrita para expurgar seus demônios interiores. Nesse cenário, a missão do escritor seria intuir os valores eternos presentes no drama social e político de seu tempo e lugar, sem desejar receber algo em troca. Para Sabato, *"escribir para ganar dinero es una abominación"*, que se *"paga con el abominable producto que así se engendra"* (SÁBATO, 1963: 148).

Assim, além de não querer ganhar dinheiro, o "verdadeiro escritor" também deve ser um obcecado, pois as obsessões têm raízes em regiões profundas do "eu" e quanto mais viscerais, em menor número elas são. Como resultado, o "autêntico criador", ao ter uma única e poderosa obsessão, só é capaz de escrever sobre o tema que o persegue e o pressiona, *"a veces durante años, desde las más misteriosas regiones del ser"* (SABATO, 2011a:103). Diante disso, o escritor é um "grande egocêntrico" que diz sempre a mesma coisa, *"cada vez más encarnizadamente, en cada obra sucesiva con mayor violencia y desgarramiento"* (SÁBATO, 1963: 183). Contudo, para Sabato, os grandes escritores não são grandes apenas por acumularem palavras, frases e parágrafos, mas por serem capazes de revelar grandes ideias utilizando expressões conhecidas. Segundo ele, era preciso vencer a tentação que acomete a todos os que nasceram com facilidade de escrever – *"la tentación de juntar palabras para hacer una obra"* (SÁBATO, 1963: 12) –, pois o escritor de ficções não pode jamais sacrificar a "verdade" da sua condição e a sua linguagem deve estar próxima à das pessoas comuns.

Outro elemento importante abordado por Sabato, em seus ensaios, é a criação de personagens. De acordo com ele, a melhor maneira de fazer um personagem "falar" como um "ser vivo" é fazê-lo "falar" como um

contemporâneo. Para ilustrar essa ideia, cita Shakespeare e Ibsen: "Shakespeare pone sus propias ideas y sentimientos en esos seres del pasado, y así han hecho siempre los más grandes creadores. Ibsen confesaba: 'Todo lo he buscado en mí mismo, todo ha salido de mi corazón'"(SABATO, 2011a: 132). Além disso, Sabato acreditava que como os personagens saem da alma do próprio criador, tornam-se parentes, pois todos são filhos do mesmo pai. Foi assim, por exemplo, com os personagens de *El túnel – "Castel expresa, me imagino, el lado adolescente y absolutista, María el lado maduro y relativizado. Y también Allende representa algo mío, y también Hunter"* (SÁBATO, 1963: 13) – e com os de *Sobre héroes y tumbas* – "[...] he puesto elementos míos en los cuatro personajes centrales, personajes que dialogan y hasta luchan mortalmente entre sí. Es el diálogo y la lucha que esas hipóstasis tienen en mi propio corazón" (SÁBATO, 1963: 22).

Todavía, Sabato rejeitava a ideia de os personagens serem totalmente autobiográficos, argumentando que conforme são criados, tornam-se independentes. Dessa maneira, os personagens acabam sentindo e assumindo atitudes completamente opostas às do autor: "[...] si es un espíritu religioso verá, por ejemplo, que alguno de esos personajes es un feroz ateo; si es conocido por su bondad o por su generosidad, en algún otro de esos personajes advertirá de pronto los actos de maldad más extremos y las mezquindades más grandes" (SÁBATO, 1963: 175). Para o escritor argentino, os personagens precisavam ser livres, do mesmo modo que as pessoas reais, caso contrário, pareceriam falsos e o romance correria o risco de transformar-se em uma paródia sem nenhum valor.

Em sintonia com Sabato, Antonio Candido ao responder a pergunta "pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, *aproveitar* integralmente a sua realidade?", responde que "não, em sentido absoluto" e por três razões: (1ª) é impossível captar totalmente o modo de ser de uma pessoa, (2ª) porque, se isso fosse possível, se dispensaria a criação artística, e, (3ª) mesmo se fosse possível, "uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção." (CANDIDO, 2014: 65). De acordo com Candido, quando o escritor toma um modelo da realidade "sempre acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada" (CANDIDO, 2014: 65). Por essa razão, ele argumentava que, de maneira geral, só existe um tipo eficaz de personagem, o "inventado"; mas, reconhecia que essa invenção "mantém vínculos necessários com a realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca" (CANDIDO, 2014: 69).

Assim, mesmo que os personagens tenham características que o escritor retira de lembranças ou memórias de sua própria vida, o fato é que se tratam de seres inventados, ou seja, "pessoas" que mesmo sendo uma criação da fantasia, transformam-se, aos olhos do leitor, na mais genuína verdade existencial. Sabato reconhecia esse atributo dos personagens e em momento algum diz que eles são cópias fiéis de alguma pessoa viva. Os seres de papel, diz ele, são "*esencialmente misteriosos y se mueven a impulsos imprevisibles, aun para el mismo escritor que sirve de intermediario entre ese singular mundo irreal pero verdadero de la ficción y el lector que sigue el drama*" (SÁBATO,

1963: 14).Desse modo, os personagens precisam gozar de uma certa independência, a fim de transmitir ao leitor uma ilusão de liberdade em relação ao mundo real ao qual pertence. E mesmo que eles mantenham algum laço com o escritor, os personagens têm autonomia para experimentar outros destinos desconhecidos do autor. Como escreve Candido, é sobre esse paradoxo que repousa a criação literária: um ser que existe sem, realmente, existir(CANDIDO, 2014: 55).

Esse paradoxo, apontado por Antonio Candido, transparece do discurso de Sabato já que ele também acreditava que o personagem era um prolongamento do próprio escritor e que tudo acontecia como se uma parte de *"su ser fuese esquizofrénicamente testigo de la otra parte, de lo que la otra parte hace o se dispone a hacer"*(SÁBATO, 1963: 201). Por essa razão, ele costumava dizer que se fôssemos procurar a diferença entre o louco criado pelo escritor e o louco de carne e osso perceberíamos que, enquanto o primeiro pode voltar da loucura, ao segundo essa alternativa está vetada.

4. Considerações finais

A linguagem do ensaísta surge na tensão dentro língua – que o aprisiona e, de certo modo, o determina –, mas também depende da força criadora do autor, que o supera e o modifica. Sabato não escapa dessa tensão já que desenvolveu seus argumentos experimentando, questionando, refletindo, criticando o próprio objeto de sua atenção. E, mesmo que ele, como outros ensaístas, reagisse ante uma situação e escrevesse com espontaneidade, isso não significa que essa reação não fora o resultado de uma meditação prévia e de um planejamento. Portanto, quando Sabato dizia que escrever era doloroso, causando dores de estômago e má digestão – “gelavam-me os pés e as mãos; sofri de insônia e ficava mal do fígado” (SABATO, 2015: 174) –, ele apenas expressava o “mal” de todo o escritor, a busca pelo acerto na expressão. No caso dos ensaios, essa busca conta, principalmente, com o perfil do escritor para dar unidade as suas reflexões, pois o ensaio sendo uma obra literária procura uma comunicação humanista.

Desse modo, as opiniões de Sabato sobre o que considera uma literatura de boa qualidade refletem, sob muitos aspectos, um posicionamento que poderia ser classificado como conservador e elitista. Nelas é possível perceber um caráter de seleção cujo objetivo é “preservar o melhor do que já foi feito até hoje”, bem como, o de mostrar “uma resistência ao tsunami da indústria cultural” (PERRONE-MOISÉS, 2016: s/p). Nesse sentido, seus pontos de vista estão em sintonia com a de outros escritores que, como ele, foram e são acusados de elitismo: Umberto Eco (1932-2016), Susan Sontag (1933-2004) e Jonathan Franzen. Esse último, ao recusar a alcunha de “elitista”, escreveu: “A palavra ‘elitista’ é um bastão com que golpeiam aqueles para quem adquirir tecnologia não constitui um modo de vida” (FRANZEN, 2012: 224). Já Sontag disse que, atualmente, a maior ofensa na arte, como na cultura em geral, é “dar a impressão de defender algo melhor, um padrão mais exigente, que é atacado tanto pela esquerda como pela direita, como ingênuo ou como ‘elitista’ (uma nova bandeira dos filisteus)” (SONTAG, 2008: 228-229). “Filisteus” que Sabato sempre esteve pronto a combater pois, para ele, nos grandes romances

não só estamos diante de uma filosofia implícita (citava Kafka), de ações e sentimentos de personagens (citava Faulkner), como também de "*puede haber en sus páginas auténticas, prolongadas y rigurosas discusiones de ideas que no podemos llamar sino filosóficas*" (SÁBATO, 1963: 265).

Por essa razão, afirmava não acreditar em escritores que escrevem sobre muitos assuntos, pois, ao escreverem dessa forma não podem deixar de ser superficiais. Esse raciocínio, que aparece repetidas vezes em seus ensaios, faz pensar se não seria sua maneira de se justificar pelo fato de não só ter escrito poucos romances, como de todos estarem de alguma forma atravessados pela mesma temática, a solidão e a falta de comunicação. Em *El escritor y sus fantasmas*, ao ser questionado sobre o porquê do longo intervalo (13 anos) entre *El túnel* (1948) e *Sobre Héroes y tumbas* (1961), Sabato respondeu que escrever romances o atormentava, pois não era

goce ni un pasatiempo. Y aunque respeto a los que escriben todos los días y publican todos los años, yo no puedo hacerlo. No puedo sino escribir sobre las grandes crisis que atravesamos en nuestra existencia, esas encrucijadas en que nuestro ser parece hacer un balance total, en que reajustamos nuestra visión del mundo, el sentido de la existencia en general(SÁBATO, 1963: 16).

Segundo ele, o "*novelista de la crisis*", além de escrever poucos livros, cria personagens que, apesar de estarem próximos ao leitor, acabam revelando universos misteriosos, cujos enigmas ele reconhece como sendo o germe de seus próprios tormentos e de suas ocultas e reprimidas paixões. Ademais, Sabato ponderava que para se conhecer um escritor não se pode olhar apenas para a sua conduta externa, suas ações ou seus gestos, é preciso completar esse quadro acrescentando um exame do seu interior – sentimentos, ideias, formas de sentir e descrever o mundo –, caso contrário, nunca seremos capazes de entender o que o move quando escreve suas histórias. Esse seria o motivo para, ao contrário de um cientista, o escritor, quando contempla uma árvore ou descreve o estremecimento que a brisa produz nas folhas, não realizar uma análise do fenômeno físico, não recorrer aos princípios da dinâmica e nem raciocinar segundo as leis da matemática; ele, na verdade, quer apenas compreender o fenômeno puro. Com essas declarações, Sabato coloca-se ao lado dos "*mártires da literatura*", dos escritores que viveram perseguidos por seus dramas e angústias pessoais.

É interessante observar que muitas das ideias de Sabato sobre as qualidades na filosofia existencialista, em especial nos conceitos trazidos pelo filósofo dinamarquês Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855). Kierkegaard acreditava na importância de se tomar consciência e de se questionar sobre as exigências absolutas feitas a qualquer pessoa que deseje viver uma existência verdadeiramente autêntica. Para ele, o indivíduo era o único responsável em dar significado a sua vida, vivendo de maneira íntegra, sincera e apaixonada metafísicas do romance têm sua origem, apesar da presença de inúmeros obstáculos vitais, as chamadas "*distrações existenciais*", como o desespero, o absurdo, a alienação e o tédio (KIERKEGAARD, 2010). Além disso,

existencialistas como Kierkegaard rejeitavam a ideia de uma alma imutável desde o nascimento até a morte, dando ao indivíduo o papel de construtor de sua própria realidade.

É dentro desse contexto que se deve entender muitas das opiniões de Sabato sobre a literatura e a escrita de romances. De acordo com Nicasio Urbina, sua "teoria do romance" não é uma teoria nos moldes, por exemplo, da elaborada por Georg Lukács na qual se pode encontrar, segundo seu autor, "uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias" (LUKÁCS, 2009: 13). Para Urbina, os conceitos trazidos por Sabato servem "*más para elucidar la naturaleza de la escritura, que para dirigir la investigación académica y crítica; ilustra mejor la fenomenología de proceso creativo que la producción de significado a partir del texto*" (URBINA, 1992: 70). Nesse sentido, as ideias de Sabato, expressas em seus ensaios, configuram o caminho encontrado pelo escritor para comunicar suas preocupações, não só sobre questões teóricas relacionadas com o processo de escrita, como também sobre o papel que deve desempenhar o escritor na sociedade. Por consequência, para Ernesto Sabato, era indiferente saber onde estava o foco do romance – no social, na paisagem, nos costumes ou em questões de teor metafísico –, para ele, qualquer que fosse o enfoque, as ficções sempre estariam trabalhando em sintonia com a mente e o espírito do homem e de sua época.

Referências

- CANDIDO, Antonio [et al]. A personagem do romance. *In: A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014 (Coleção debates).
- CONSTENLA, Julia. *Sabato, el hombre*. La biografía definitiva. Buenos Aires: Sudamerica, 2011.
- CORREA, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.
- FRANZEN, Jonathan. *Como ficar sozinho*. Tradução Oscar Pitalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- KIERKEGAARD, Soren. *O desespero humano*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: UNESP, 2010.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões C. de Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- LLOSA, Mario Vargas. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Alfaguara, 2016, s/p (Edição Kindle).
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, s/p (Edição Kindle).
- SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963.
- SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet*. São Paulo: Ática, 1994.

SABATO, Ernesto. *Apologías y rechazos*. 3º ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011a (Edición especial para La Nación).
SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011b (Edición especial para La Nación).
SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos Catania*. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015.
SONTAG, Susan. *Ao mesmo tempo*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
URBINA, Nicasio. *La significación del género. Estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sabato*. Miami: Ediciones Universal, 1992.

¹ Este texto é um recorte de minha tese de doutorado (HÜLSENDEGER, 2020) em Teoria da Literatura, orientada pela professora doutora Regina Kohlrausch, cujo objetivo geral foi investigar como a aversão ao espírito científico, manifestada por Sabato em seus ensaios, transparece na sua obra ficcional. O trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 [This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 00].

² Optou-se por utilizar a grafia de Sabato, sem acento, tendo como base as informações presentes na biografia escrita por Julia Constenla que explica tratar-se de um nome originário da Itália, mais especificamente da Calábria. (CONSTENLA, 2011). Como muitas obras (brasileiras e argentinas) apresentam o nome do autor com acento, nesses casos, escolhi respeitar as informações da ficha catalográfica.

³ É importante observar que Sabato antes de se tornar escritor era físico, tendo ensinado Mecânica Quântica e a Teoria da Relatividade na Universidade de La Plata.