Adson Cristiano Bozzi Ramatis Lima

Oscilando entre o ser e o nada: a aventura urbana de Sartre na América

Tese

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Doutorado

Fundamentos e História da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Luiz Américo de Souza Munari

São Paulo
Março 2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Adson Cristiano Bozzi Ramatis Lima

Oscilando entre o ser e o nada: a aventura urbana de Sartre

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Luiz Américo Munari de Souza

São Paulo
2010

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.

E-MAIL: a.bozzi@uol.com.br

Lima, Adson Cristiano Bozzi Ramatis
L732o Oscilando entre o ser e o nada : a aventura urbana de Sartre / Adson Cristiano Bozzi Ramatis Leite. -- São Paulo, 2010.
245 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e fundamentos da arquitetura e do urbanismo) – FAUUSP.

Orientador: Luiz Américo Munari de Souza

1. Crítica da arquitetura – Século 20 2. Cidades - Estados Unidos 3. Sartre, Jean-Paul, 1905-1980 I.Título

CDU 043:72.072.3

Capa: Montagem de fotografia de Jean-Paul Sartre executada por Cartier Bresson na cidade de Paris no ano de 1946, e reprodução de um extrato da reportagem do jornal francês *Le Combat* de 2 de fevereiro de 1945. Autoria e execução da montagem: Peralta, José Francisco. Para fonte das imagens ver referências.

Agradecimentos

Ao meu professor orientador Professor Doutor Luiz Américo de Souza Munari os meus cordiais agradecimentos.

Resumo

No ano de 1945 o filósofo francês Jean-Paul Sartre fez uma viagem aos Estados Unidos da América, a convite do governo americano — e dois textos foram escritos sobre esta viagem, *Villes d'Amérique* e *New York, ville coloniale*. Estes dois textos, os quais podem ser compreendidos desde o termo ou categoria de "literatura de viagem", foram escritos para jornais franceses e posteriormente republicados em livro (a coletânea *Situations III*, de 1949), e são os únicos escritos de Sartre a tratar, de maneira direta e exclusiva, o tema da arquitetura e do urbano. Assim, estes textos são importantes na medida em que revelam a mais desconhecida faceta do filósofo francês: aquela do analista do urbano e do crítico de arquitetura. Além disto, os textos revelam o olhar de um estrangeiro em tudo fascinado com o Novo Mundo: o sistema construtivo dos arranha-céus, a ausência de ornamentos de certos prédios, a imagem das cidades, percebidas como "frágeis" e "provisórias", construídas rapidamente para durar alguns poucos anos.

Abstract

In 1945 the French philosopher Jean-Paul Sartre made a trip to the United States of America, by the invitation of the U.S. government. He wrote two texts about this trip, *Villes d'Amérique* and *New York, ville coloniale*. These two texts, which can be understood from the term or category of "travel literature" were written for French's newspapers and then reprinted in book (*Situations III*, 1949), and are the unique Sartre's writings directly and exclusively related to the theme architecture and urban. Thus, these texts are important because they shows the most unknown aspect of the French philosopher: the urban analyst and critic of architecture. Moreover, they reveal the foreigner's point of view at all fascinated with the New World: the constructive system of skyscrapers, the absence of certain building's ornaments of, the image of cities, perceived as "weak" and "provisional" quickly built to last a few years.

Lista de Ilustrações

Ilustração 1: Julgamento do marechal Pétain em 1945. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 81. 3

Ilustração 2: Extrato da reportagem de Sartre publicada no jornal Le Combat.. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 87..... 4

Ilustração 3: Cotton Club, na 48ª em New York, 1947. 5

Ilustração 4: Sartre e o grupo de jornalistas franceses em New York no ano de 1945. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 83. 6

Ilustração 5: Robert Villers e Sartre na escola de pára-quedismo de Fort Benning. Estados Unidos da América do Norte, 1945. Fonte: Le Magazine Littéraire, Março/Maio de 2005, nº. 07, p. 19..... 6

Ilustração 6: Extarto de reportagem publicada pelo jornal *Libération* em 15 de julho de 1954, após o retorno do filósofo francês de uma viagem a União Soviética. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 137..... 8

Ilustração 7: Sartre e o arquiteto Jean Pouillon na Ponte dos Arcos. Paris, 1946 (a observar que nesta fotografia o filósofo francês usava o casaco com o qual desembarcou em New York em 1945). Foto de Cartier Bresson. Fonte: Le Magazine Littéraire, Março/Maio de 2005. 8

Ilustração 8: Colheita do algodão, Missisipi, 1945. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 88. 9

Ilustração 9: Fábrica de aviões Boing em 1945. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 88. 10

Ilustração 10: Página da Architecture d'Aujourd'hui de 1947. Fonte: Cohen, Jean-Luc. Scènes de la vie future. Paris: Flammarion, 1995, p. 103. 11

Ilustração 11: Reportagem do Le Figaro de 24 de Janeiro de 1945. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 86. 13

Ilustração 12: *As moscas* no *Théatre de la cite* em 1943. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 68. 16

Ilustração 13: Carta de Sartre a Simone de Beauvoir em 1935. Fonte: Le Magazine Littéraire, Março/Maio de 2005, nº. 07, p. 71. 21

Ilustração 14: Fotograma do filme norte-americano Brodway Melody de 1938. Ao fundo, o cenário simula o skyline de New York. Fonte: Ramirez, Juan Antonio. Architecture for the Sreen: a critical study of set design in Hollywood's golden age. Jefferson, North Carolina e Londres: MacFarlandConpany, 2004, p. 88. 42

Ilustração 15: Fotograma do filme norte-americano Safety Last de 1923. O ator Harold Loyd escala a estrutura de metal usada na construção de um arranha-céu. Fonte: Ramirez, Juan Antonio. Architecture for the Sreen: a critical study of set design in Hollywood's golden age. Jefferson, North Carolina e Londres: MacFarlandConpany, 2004, p. 174. 43

Ilustração 16: Fotograma do filme norte-americano King Kong de 1933. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. 43

Ilustração 17: Extrato do jornal *New York Magazine* de 03 de Novembro de 1935. Fonte: Rem Koolhaas. *Delirio de Nueva York.* Barcelona: GG, 2004, p. 267. 47

Ilustração 18: Mapa do fictício condado de Yoknatawpha desenhado por Willian Faulkner. Fonte: Nathan, Monique. Faulkner. Rio de Jnaeiro: José Olympio, 1991, p. 07. 55

Ilustração 19: Cartão Postal, Batistério de Parma, 195-?. Acervo do autor. 67

Ilustração 20: Os "tristes trópicos" da Indochina Francesa. Fonte: Duras, Marguerite; Porte, Michele. Les lieux de Marguerite Duras. Paris: Minuit, 1977, p. 58..... 83

Ilustração 21: Desenho de Sartre da personagem Ivich no manuscrito do romance *A idade da razão*. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 118. 89

Ilustração 22: Os exilados europeus na "América": André Breton, André Masson, Jacqueline Lamba e Marx Ernest. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 83. 92

Ilustração 23: Fotograma do filme norte-americano No tempo das diligências de 1939. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. 95

Ilustração 24: Fotograma do filme norte-americano Rastros de ódio de 1956. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. 96

Ilustração 25: Cartão postal de New York, s/d. Fonte: Rem Koolhaas. Delirio de Nueva York. Barcelona: GG, 2004, p. 142. 103

Ilustração 26: Bares e clubes noturnos da 45ª em New York em 1949. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 90..... 104

Ilustração 27: Cartão Postal, Basílica de São Pedro, Roma, 195-?. Acervo do autor. 118

Ilustração 28: Cartão Postal, Veneza, Rialto, 195-?. Acervo do autor. 122

Ilustração 29: Cartão Postal, Nápoles, Praça Vitória, 195-?. Acervo do autor. 129

Ilustração 30: Simone de Beauvoir e Sartre (de costas). Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 88. 132

Ilustração 31: Reportagem do Le Figaro de 11 e 12 de Março de 1945. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 86. 134

Ilustração 32: Havre nos anos 1930. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 42. 142

Ilustração 33: Conferência proferida por Sartre no Liceu de Havre. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 42..... 142

Ilustração 34: Fotografia de Vladimir Maiakovski em New York no ano de 1930. Fonte: Cohen, Jean-Luc. Scènes de l avie future. Paris: Flammarion, 1995, p. 103. 154

Ilustração 35: Fotografia da Broadway em 1926. Fonte: Cohen, Jean-Luc. Scènes de la vie future. Paris: Flammarion, 1995, p. 91. 161

Ilustração 36: Ilustração de Stamo Papadaki para o livro "A mecanização no poder", de Giedeon. Fonte: Cohen, Jean-Luc. Scènes de la vie future. Paris: Flammarion, 1995, p. 187. 169

Ilustração 37: Dowtown Atthletic Club, New York. Fonte: Rem Koolhaas. Delirio de Nueva York. Barcelona: GG, 2004, p. 153. 174

Ilustração 38: New York, estátua da liberdade. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 82. 175

Ilustração 39: Cartão Postal, Roma, Praça do Panteão, 195-?. Acervo do autor. 182

Ilustração 40: Fotograma do filme italiano A batalha da Argélia de 1965. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Ro de Janeiro: Sextante, 2008..... 187

Ilustração 41: Fotograma do filme italiano A batalha da Argélia de 1965. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Rio de Janeiro: Sextante, 2008..... 187

Ilustração 42: *Le Monde* de 16 de fevereiro de 1972. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 152. 188

Ilustração 43: Manchete do jornal *Minute* de junho de 1971. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 162. 188

Ilustração 44: Fotograma do filme inglês Fires were starded de 1943. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Ro de Janeiro: Sextante, 2008..... 190

Ilustração 45: Fotograma do filme italiano Roma cidade aberta de 1945. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Ro de Janeiro: Sextante, 2008..... 191

Ilustração 46: Fotograma do filme alemão O triunfo da vontade de 1934. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Ro de Janeiro: Sextante, 2008..... 192

Ilustração 47: Cartaz do filme alemão Ídolos do Estádio de 1938. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Ro de Janeiro: Sextante, 2008. 193

Ilustração 48: Campo de concentração de Landsberg, 1º de maio de 1945. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 80..... 193

Ilustração 49: Manuscrito da peça teatral *Huis clos* com a célebre frase "O inferno são os outros." Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 71. 198

Ilustração 50: Edward Hopper. Nightawles. Fonte: Aquino, Lucia. Hopper. Milão: Skira, 2009, p. 65..... 203

Ilustração 51: Reportagens anunciando a morte e o enterro de Sartre em 1980. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 182. 205

Pourtant il nous reste à rêver
Pourtant il nous reste à savoir
Et tous ces loups qu'il faut tuer
Tous ces printemps qu'il reste à boire
Désespérance ou désespoir
Il nous reste à être étonnés
Pourquoi faut-il que les hommes
s'ennuient

Pourquoi faut-il que les hommes s'ennuient
Jacques Brel, 1968, *Complainte* para o filme *Le roi sans divertissement.*

Avec des cathédrales pour uniques
montagnes
Et de noirs clochers comme mâts de
cocagne
Où des diables en pierre décrochent
les nuages
Avec le fil des jours pour unique
voyage
Et des chemins de pluie pour unique
bonsoir
Avec le vent d'ouest écoutez-le vouloir
Le plat pays qui est le mien

Le plat pays qui est le mien
Jacques Brel, 1962.

ÍNDICE

1. Apresentação.....**2**

2. Uma questão de método.....**23**

2.1. Introdução 23

2.2. O fascínio do Novo Mundo: como ver o outro 33

2.3. A relação entre a arquitetura e a literatura a partir da crítica, da história e da teoria 48

2.4. As cidades de Proust: as cidades literárias e as palavras que as nomeiam..... 58

3. Imago mundi: a escritura do mundo — sobre as narrativas de viagem.**73**

3.1. Introdução 73

3.2. Sartre viajante e escritor: América 86

3.3. Sartre viajante e escritor: Itália 116

4. As *cartas americanas* de Sartre ou a viagem de um filósofo.....**128**

4.1. Introdução 128

4.2. Oscilando entre o ser e o nada: uma questão de espaço..... 136

4.3. Os alemães de Sartre: saem de cena Husserl e Heidegger, entram Köhler, Wertheimer e Kofka 150

4.4. Nas ruas de New York, Sartre em busca da liberdade. 165

5. Últimas considerações.....**180**

5.1. Primeiras das últimas considerações 180

5.2. Sobre o pessimismo das viagens: uma mise en abyme e alguns turistas..... 181

5.3. Da fragilidade e da destruição das cidades 189

5.4. Sob o signo da alteridade 197

REFERÊNCIAS.....**205**

Apêndice: quatro textos traduzidos.....**214**

I. Cidades da América 214

II. New York cidade colonial 224

III. Individualismo e conformismo nos Estados Unidos 231

IV. U.S.A. Apresentação 241

1. Apresentação

> Mon enfant, ma soeur/ Songe à la douceur/ D'aller là-bas vivre ensemble!/ Lá, tout n'est qu'ordre et beauté/ Luxe, calme et volupté.[1]
>
> Charles Baudelaire. *L'invitation au voyage.*

No Outono de 1943 um franco-argelino de nome Bauchart decidiu entrar, de maneira efetiva, no movimento da resistência contra a ocupação alemã na França. Possuindo veleidades literárias, a ação natural seria a escritura, e assim ele foi levado por seu antigo camarada Pascal Pia a se engajar na redação do jornal *Le Combat Clandestin*. Desde então participou de todas as reuniões deste jornal e teve uma atuação bastante eficiente como secretário de redação. Mas este cargo, como muitos outros na França ocupada, era extremamente arriscado: em Maio de 1944 — poucos meses, então, antes da liberação da França — o responsável pela impressão do jornal, André Bollier, foi capturado pela Gestapo com os seus dois adjuntos e foi fuzilado. Mas, felizmente, nada aconteceu a Bauchart, que seguiu uma bem sucedida carreira de escritor, tendo posteriormente publicado romances, novelas e peças teatrais que marcaram definitivamente várias gerações de leitores e literatos, como o *Mito de Sísifo*, *A Peste* e *O estado de sítio.* Como o leitor já terá adivinhado, Bauchart era o pseudônimo — neste caso, um autêntico "nome de guerra" — de Albert Camus.[2] No entanto, o tema desta tese não é Camus, mas o seu, então, amigo, Jean-Paul Sartre. Mas como passamos, então, de uma figura mítica a outra?

É simples, em janeiro de 1945, Jean-Paul Sartre, na época apenas um escritor e pensador *prometteur*, foi convidado por Camus para realizar uma viagem aos Estados Unidos da América e colaborar como correspondente do *Le Combat*[3]*,* que, agora, não era mais clandestino. Inicialmente, o convite partiu do setor de propaganda do Estado Maior norte-americano (neste caso, o *Office of War Information*, com sede em Washington), e visava tornar conhecido aos franceses recém liberados o esforço de guerra daquele país. Mas ao filósofo francês tal "esforço" não interessava muito:

---

[1] A tradução é nossa: "Minha criança, minha irmã/ Pense na doçura/ De irmos lá vivermos juntos/ Lá tudo não é senão ordem e beleza/ luxo, calma e volúpia."

[2] A este respeito ver: Hardré, Jacques. *Camus dans la résistence.* Em: *The French Review*, nº 06, v. 37, Maio de 1964.

[3] O filósofo francês escreveu, nos Estados Unidos da América, também para o jornal *Le Figaro.*

“Pouco me importava o esforço de guerra. O que eu queria ver era a América.”[4] Ora, “no fim de 1944 Jean-Paul Sartre não tem senão um pensamento: visitar os Estados Unidos.”[5] Se nos fiarmos nas palavras do próprio Sartre e na frase do professor norte-americano, restaria, então, responder a uma pergunta importante: por que Sartre desejaria tanto ver a “América”? Quais seriam as razões desta vontade de viajar e conhecer um destino longínquo quando tudo estava a ser feito no seu próprio país? Referimo-nos às misérias do período que se seguiu após a liberação: cidades a reconstruir, instituições a reformar, prováveis crimes a julgar e punir etc... Recorremos, mais uma vez, ao próprio a(u)tor:

> Havia pensado muito na América, porque... em primeiro lugar, quando criança, os Nick Carter e os Buffalo Bill me remetiam a uma determinada América, que depois conheci melhor através dos filmes; li os romances do grande período moderno, isto é, tanto Dos Passos quanto Hemingway.[6]

Ilustração 1: Julgamento do marechal Pétain em 1945. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l’invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 81.

---

[4] Entrevista concedida a Simone de Beauvoir em 1974. Beauvoir, Simone. *A cerimônia do adeus seguido de Entrevistas com Jean-Paul Sartre (Agosto-Setembro 1974).* Trad.: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 325.

[5] Mathy, Jean-Philippe. *L’”Américanisme” est-IL un humanisme? Sartre aux Étas-Unis (1945-43).* Em: *The French Review,* nº 03, v. 62, fevereiro de 1989, p. 456. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: “Fin 1944, Sartre n’avait qu’une pensée: visiter les étas-Unis.”

[6] Entrevista concedida a Simone de Beauvoir em 1974. Beauvoir, Simone. *A cerimônia do adeus seguido de Entrevistas com Jean-Paul Sartre (Agosto-Setembro 1974).* Trad.: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 323.

Em relação ao conhecimento de Sartre dos escritores norte-americanos, além de Dos Passos e Hemingway, há que se citar Faulkner, a quem o nosso autor dedicou dois ensaios, um em 1938 e outro em 1939, e Nathanael West, autor da novela "Miss Corações Solitários", cujos direitos autorais Sartre tentou adquirir em 1945, na cidade de New York.[7] De qualquer sorte, das leituras juvenis, até a chamada alta literatura, passando, naturalmente, pelos filmes e pelo *Jazz*, depreende-se toda uma cartografia de um destino mítico, e o filósofo francês dividia com a sua geração — e com a geração anterior — o fascínio por este país, e os mitos norte-americanos assombravam o seu imaginário: as grandes distâncias, o progresso, a sociedade mecanizada, a ausência de barreiras sociais etc. É desta maneira que Simone de Beauvoir narra a descoberta da "América" realizada pela sua geração: "Todos os romances americanos tinham ainda outro mérito: mostravam-nos a América. Esse país, só o víamos por assim dizer através de prismas deformantes, nada compreendíamos dele; mas com o *jazz* e as fitas de *Hollywood*, entrara em nossas vidas."[8] Veremos, nos próximos capítulos, que todo viajante compreende uma realidade cultural que não é a sua a partir da sua própria cultura, é por esta razão que a escritura francesa alude aos tais "prismas deformantes".[9]

COMBAT

DIMANCHE 1er et LUNDI 2 AVRIL 1945 — Le numéro 1 fr. 50

ÉDITION MAGAZINE DU DIMANCHE
AUJOURD'HUI : SAINT-EXUPERY et J.-P. SARTRE

Hollywood évolue

De notre envoyé spécial Jean-Paul SARTRE

Hollywood, mars. — Nous avons dit ce qui reste du vieil Hollywood : le travail à la chaîne, l'industrialisation, une conception trop simpliste du public (1). Mais l'esprit du cinéma américain a changé radicalement. D'abord le syndicalisme, né du « New Deal », s'est introduit jusqu'ici. Depuis 1936, il y a un syndicat des scénaristes.

Ils l'ont appelé « guild » — non union ou association — par ce reste d'orgueil qui caractérise trop souvent les « élites » intellectuelles : la « Guild », c'est le syndicat des aristocrates.

Contrat unilatéral

Ceci dit, ce sont eux qui font la politique la plus à gauche. Ils ont eu des débuts très difficiles. Louis B. Mayer et Walt Disney, profondément conservateurs ont réuni leurs forces à celles de plusieurs autres producteurs et fondé une association de défense réactionnaire : la « Motion Picture Alliance ». Malgré leur violente opposition la « Guild » groupe aujourd'hui tous les scénaristes de Hollywood et elle a remporté de véritables victoires.

Le contrat typique entre producteur et scénariste est de sept ans. Mais il est unilatéral : tous les six mois, le producteur pouvait congédier le scénariste sans préavis. La « Guild » a obtenu le préavis. En outre, le producteur décidait seul du « crédit », c'est-à-dire qu'il choisissait seul les « writers » qui figureraient sur le générique et sur l'affiche à titre d'auteur du film. Grâce à la « Guild », il « propose » aujourd'hui le « crédit » aux écrivains qui ont collaboré à la production. Si ceux-ci n'acceptent pas ses propositions, la « Guild » nomme une commission d'arbitrage qui décide sans appel. Elle a obtenu enfin qu'il soit interdit d'employer dans les firmes des écrivains non syndiqués.

(1) Voir les numéros de « Combat » des 27 et 30 mars.

Ces gains substantiels n'ont pas simplement une importance syndicale : ils ont eu et vont avoir une influence considérable sur la qualité des films. Avant 1936, le « writer » était peu estimé : c'était un collaborateur de dixième ordre. Aujourd'hui, il en impose parce qu'il est fort et qu'il a pris conscience de lui-même : sa dignité nouvelle profite au cinéma.

Soixante-dix guildes

Sans doute il n'a pas encore acquis l'indépendance: on ignore ici ce qu'est la propriété artistique, il vend son travail au producteur qui peut en faire ce qu'il veut. Mais, après tout, aux Etats-Unis, le journaliste ou l'auteur dramatique n'est guère mieux servi. Ce qui est important pour le film, c'est l'éveil d'une conscience littéraire chez le scénariste: c'est aussi l'éveil de la solidarité professionnelle dans les différents corps de métier qui collaborent à la production d'un film : à l'exemple des « writers », les artistes se sont groupés entre eux, comme aussi les machinistes et les ouvriers du film, les musiciens. Le tout constitue environ soixante-dix guildes ou unions.

Hollywood contre le fascisme

De tout cela résulte un esprit nouveau : en 1944, la réactionnaire « Hollywood Motion Picture Alliance », qui prétendait parler au nom de toute l'industrie cinématographique entreprit de condamner toutes les innovations progressistes en les déclarant « rouges » et « anti-américaines ». Le 28 juin 1944, un millier de délégués, représentant les soixante-dix « guildes » et unions, déclarèrent réunis en meeting, qu'ils ne toléreraient pas l'existence à Hollywood d'organisations fascistes et en appelèrent à l'union de tous les travailleurs du film contre les ennemis de la démocratie. A la suite de cette réunion, les protestataires formèrent un Conseil des Guildes et Unions de Hollywood, qui groupe à l'heure qu'il est la grande majorité des travailleurs de film (25.000 sur 30.000).

C'est la « Guild » des Auteurs qui est, en outre, à l'origine d'un mouvement intellectuel et politique très important connu sous le nom de « Hollywood Writers Mobilization ». Cette association a pour but de mobiliser les scénaristes de Hollywood au profit de la défense nationale et de l'antifascisme. Elle a fourni les textes de 160 films de court métrage, documentaires, etc., pour la propagande de guerre ; elle a écrit par centaines des appels à la radio, sketches, etc. Il en résulte nécessairement pour ses membres un sérieux nouveau, qui se retrouve dans leur manière de traiter les scénarios qui leur sont commandés par les firmes. Mais, en outre, ils cherchent à gagner les producteurs à leurs vues. Ils ont, en accord avec l'Université de Californie, tenu un Congrès à Hollywood qui a réuni plus de 1.300 personnes, les producteurs y voisinaient avec les professeurs d'Université.

Les "producers"

Ce Congrès posa en principe que l'industrie du film devait prendre conscience de ses responsabilités et cesser d'ignorer les problèmes politiques et sociaux de l'heure. On commence à voir les effets de ce profond changement jusque dans la technique de production.

LIRE LA SUITE EN 2e PAGE

Ilustração 2: Extrato da reportagem de Sartre publicada no jornal Le Combat.. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 87.

[7] Ver: *Situações I críticas literárias.* Trad.: Cristina Prado. São Paulo: Cosacnaif, 2005, e *O que é literatura?* Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

[8] Beauvoir, Simone de. *A força da Idade.* Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 141.

[9] Trataremos desta questão, principalmente, no capítulo dedicado ao método.

Ilustração 3: Cotton Club, na 48ª em New York, 1947.

Ainda em relação a esta viagem, cabe afirmar que o nosso autor não viajou sozinho naquele avião militar modelo D.C.-8, no vôo 137279, mas fez parte de uma espécie de delegação composta por oito jornalistas, muitos dos quais, aliás, eram experientes.[10] Nesta época Sartre já havia feito algumas viagens internacionais, foi, por exemplo, a Espanha, a Itália e a Grécia, mas esta viagem de 1945 foi a primeira vez em que ele viajou em grupo e a primeira vez em que ele viajou de avião. E o que o nosso autor teria visto e conhecido? Uma fonte segura para dirimir esta dúvida são, certamente, as reportagens que ele publicou durante a viagem. E ele escreveu e publicou trinta e dois artigos para *Le Combat* e para *Le Figaro*, tratando dos mais variados temas, como a divisão política dos emigrados franceses nos Estados Unidos da América, a sua própria estadia, a situação política e social do país norte-americano, Hollywood, as cidades norte-americanas em geral e, em particular, a cidade de New York.[11]

---

[10] A este respeito ver: Cohen-Solal, Annie. *Sartre 1905-1980.* Paris: Gallimard, 2005, p. 383. Para os estudiosos de Sartre este livro é, sem dúvida, "incontornável". A autora arrematou de um antiquário o arquivo da família Sartre, uma caixa abarrotada, principalmente, de cartas pessoais. Ao que parece, o próprio Sartre havia tentado possuir este arquivo no ano de 1960, outrora em posse de uma tia, mas que, naquela ocasião, estava perdido e esquecido. É, esta, ao menos, a versão da autora. A este respeito, ver: *La face cachée des mots.* Em: *Les collections de Magazine Littéraire.* Março/Maio 2005, nº 07, p. 15.

[11] Uma lista completa destas reportagens pode ser encontrada em: Contat, Michel; Rybalka, Michel. *Les écrits de Sartre.* Paris: Gallimard, 1970.

Ilustração 4: Sartre e o grupo de jornalistas franceses em New York no ano de 1945. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 83.

Ilustração 5: Robert Villers e Sartre na escola de pára-quedismo de Fort Benning. Estados Unidos da América do Norte, 1945. Fonte: Le Magazine Littéraire, Março/Maio de 2005, nº. 07, p. 19.

Nesta viagem, sempre guiado por norte-americanos — que, necessariamente, deveriam falar francês, uma vez que, na época, Sartre, como todo bom francês, não conhecia a língua inglesa[12] — ele visitou fábricas, cidades provisórias construídas em

[12] É Cohen-Solal que nos relata uma boa história a este respeito, ao observar que Sartre, para compreender os Estados Unidos da América, deveria ser "conduzido": "Para todo o resto, ele deveria ser 'conduzido', era uma situação que o desgostava: 'Quando você não sabe o que responder, explicou ele a Pizella que partilhava as mesmas deficiências, diga *fines*, isto se aplica a todas as espécies de situações — às mulheres, aos homens, ao *whisky*, à saúde, à temperatura, à música, ao cinema, à cozinha, ao exército ou à aeronáutica, à aviação civil ou comercial, aos patins, (...). Pouco a pouco, Sartre vai enriquecer o seu léxico inglês: será dele ouvido, então: *Whisky on the rocks*, *whisky and soda*, ou, ainda, saindo deste campo semântico, *why not*?" Cohen-Solal, Annie. *Sartre 1905-1980.* Paris: Gallimard, 2005, p. 401. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Pour tout le reste, il doit être

torno de grandes empreendimentos econômicos e teve a oportunidade de assistir a muitos filmes que tinham sido rodados durante a guerra e que, naturalmente, não tinham chegado a França ocupada. De qualquer modo, o tom dos artigos é, na maioria dos casos, indulgente em relação aos Estados Unidos da América, e os temas abordados, segundo Jean-Philippe Mathy, são "próprios a toda uma tradição europeia favorável a América."[13] Ora, segundo o filósofo francês, haveria uma espécie de "doçura" a presidir as relações entre as diversas classes sociais naquele país, e este é, sem dúvida, um bom exemplo desta tradição favorável a "América". Esta relação indulgente e favorável, contudo, mudaria consideravelmente nos anos posteriores. Em relação a esta questão, já em 1948, ele afirma:

> Enquanto isso, o anti-semitismo e a negrofobia norte-americanas, o nosso colonialismo, a atitude das grandes potências em face de Franco conduzem a injustiças menos espetaculares, porém visam também a perpetuar o atual regime de exploração do homem pelo homem.[14]

Trata-se de um Sartre já um pouco diferente daquele que escreveu sobre a tal "doçura" que, supostamente, presidiria as relações entre as diversas classes sociais nos estados Unidos da América... Já se trata quase do Sartre *gauchiste* engajado em quase tudo o que poderia significar situação de dominação injusta "do homem pelo homem". Mas, *hélas*, escolher o seu destino pela liberdade, e escolher engajar-se politicamente significa, igualmente, a constante possibilidade de cair e recair naquilo que será julgado posteriormente como um erro, um engodo ou uma ingenuidade.

'assité', c'est une situation qui lui déplaît: 'Quand vous ne savez quoi répondre, explique-t-il un jour à Pizella qui partage les mêmes handicaps, dites '*fine*', ça s'applique à toute sorte de choses — aux femmes, aux hommes, au whisky, à la santé, à la température, à la musique, au cinéma, à la cuisine, à l'armé de terre ou de l'air, à l'aviation civile ou commerciale, aux patins à roulettes, (...). Peu à peu, Sartre va enrichir son lexique anglais: on l'entendra bientôt dire *Whisky on the rocks*, *whisky and soda*,, ou encore, sortant de ce champs sémantique, *Why not*?"

[13] Mathy, Jean-Philippe. *L'"Américanisme" est-IL un humanisme? Sartre aux Étas-Unis (1945-43).* Em: *The French Review,* nº 03, v. 62, fevereiro de 1989, p. 456. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "(...) propres à toute une tradition européene favorable à l'Amérique."

[14] Sartre, Jean-Paul. *O que é a literatura?.* Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p. 210.

LA LIBERTÉ DE CRITIQUE EST TOTALE en URSS

A la suite de son voyage en U.R.S.S., Jean-Paul Sartre a bien voulu nous accorder une longue interview. Dans son appartement, proche de Saint-Germain-des-Prés, notre entretien s'est prolongé pendant deux heures.

Nous en avons recueilli la sténographie et nous nous excusons de la forme très libre de cette conversation que nous avons tenu à reproduire fidèlement pour en conserver toute la sincérité, toute la chaleur.

Dans une chambre d'étudiant, à l'Université de Moscou. Jean-Paul

Ilustração 6: Extarto de reportagem publicada pelo jornal *Libération* em 15 de julho de 1954, após o retorno do filósofo francês de uma viagem a União Soviética. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 137.

Ilustração 7: Sartre e o arquiteto Jean Pouillon na Ponte dos Arcos. Paris, 1946 (a observar que nesta fotografia o filósofo francês usava o casaco com o qual desembarcou em New York em 1945). Foto de Cartier Bresson. Fonte: Le Magazine Littéraire, Março/Maio de 2005.

No entanto, se em 1945 Sartre ainda não era politicamente engajado e nem, muito menos, anti-americano, pode-se dizer que, apesar de Roosevelt, apesar do esforço de guerra dos norte-americanos, já se insinuava, na sua sensibilidade e no seu pensamento, certo mal-estar em relação ao tratamento dispensado por esta sociedade aos seus *parias* de eleição e predileção, os negros dos estados do sul.[15]

[15] Já de volta a França, publica na edição do *Le Figaro* de 16 de Junho de 1945, um artigo intitulado *Retour des États-Unis. Ce que j'ai appris du problème noir.* Contat, Michel; Rybalka, Michel. *Les écrits de Sartre.* Paris: Gallimard, 1970, p. 123.

Neste sentido, é importante separar a sua posição preferencialmente neutra sobre as relações de classe — a tal "doçura" — com a exclusão racial que ele assiste neste país. Mais tarde, estas questões serão desenvolvidas em *Reflexões sobre a questão judia* e *A puta respeitosa*, ambas as obras publicadas no ano de 1946, e, como vimos, *O que é literatura?*, publicado em 1947.

Ilustração 8: Colheita do algodão, Missisipi, 1945. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 88.

Mas, por economia de páginas, retornemos ao Sartre de 1945. Destas trinta e duas reportagens, ele republicou apenas duas na coletânea *Situations III*, a saber, *Individualisme et conformisme aux Étas*-Unis e *Villes d'Amérique*.[16] Estes dois textos, que podem ser compreendidos desde o termo ou categoria "literatura de viagem"[17], se não são os únicos escritos de Sartre a tratar, de maneira direta e exclusiva, o tema da arquitetura e do urbano, uma vez que há ainda o texto de 1946 *New York ville coloniale*, são importantes na medida em que revelam a mais desconhecida faceta do filósofo francês: aquela do analista do urbano e do crítico de arquitetura. Além disto, os textos revelam o olhar de um estrangeiro em tudo fascinado com o Novo Mundo: o sistema construtivo dos arranha-céus, a ausência de ornamentos de certos prédios, a imagem das cidades, percebidas como "frágeis" e "provisórias", construídas rapidamente para durar alguns poucos anos.

[16] Ele as republicou, de fato, mas não da mesma maneira, uma que, como veremos, estes textos de *Situations III* são as reportagens de 1945 refundidas e remanejadas.

[17] Gênero literário conhecido também pelo nome de "narrativa viática", ou, como preferem os franceses, *récit de voyage.* Teremos a oportunidade de introduzir esta questão, que será tratada ao longo desta tese, nas próximas páginas.

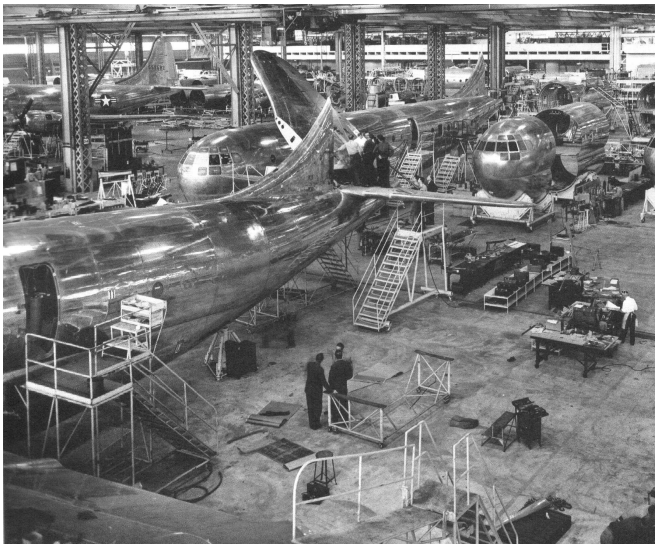


Ilustração 9: Fábrica de aviões Boing em 1945. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 88.

Estes dois textos compõem o nosso *corpus* principal, e procuraremos, ao longo desta tese, estudar como Sartre teria percebido as cidades norte-americanas, analisando as suas observações e descrições sobre as ruas, as construções e a organização geral do tecido urbano. Nos textos estudaremos, igualmente, a compreensão do filósofo francês do objeto arquitetônico como sistema construtivo e o uso dos materiais de construção nos Estados Unidos da América. Mas não nos restringiremos ao objeto arquitetônico e urbano, uma vez que Sartre, como sabemos, tinha grande interesse pela Moral, e ele realizou algumas observações neste campo — sobre a liberdade, por exemplo — e estas últimas também serão objetos de estudo.

No entanto, Sartre estava muito longe de ser um especialista em arquitetura e urbanismo, e muito menos na arquitetura dita "modernista". O conhecimento que ele possuía destes domínios era, na realidade, o conhecimento quase padrão de um europeu erudito da sua época, e, como veremos, o seu conhecimento mais profundo era sobre a arquitetura clássica europeia. Assim, de certa maneira, ele reproduz, ao analisar as cidades norte-americanas, os mitos que circulavam no ambiente cultural do seu país: os arranha-céus que emprestariam às cidades uma verticalidade desconhecida na Europa, a arquitetura residencial desmontável, as casas com os seus *gadjets* modernos (eletrodomésticos, rádios, automóveis na garagem etc.).

Ilustração 10: Página da Architecture d'Aujourd'hui de 1947. Fonte: Cohen, Jean-Luc. Scènes de la vie future. Paris: Flammarion, 1995, p. 103.

Dito isto, é importante que se acrescente que, com o intuito de ampliar o alcance deste trabalho, optamos por analisar, igualmente, outros textos produzidos por Sartre neste lapso temporal, como o texto *USA Présentation*, escrito em 1946 e publicado na edição especial da revista *Les Temps Modernes*, e que tinha como único tema, justamente, o país norte-americano, o texto *New York ville coloniale*, publicado em 1946, e o romance inacabado e publicado postumamente pela sua filha adotiva, intitulado *La reine Albermale ou le dernier touriste.* Estes três textos, então, farão parte do nosso *corpus*. A unidade destes textos com os outros dois que, igualmente, compõem o *corpus* se dá, no caso dos dois primeiros, pelo tema, e no terceiro porque se trata, igualmente, de uma "narrativa viática", na qual a cidade e a arquitetura são um tema importante. Nas próximas linhas, então, faremos uma breve apresentação do nosso *corpus*.

No artigo *Individualisme et conformisme aux États-Unis* o nosso autor faz do bairro nova-iorquino de Manhattam, com as suas ruas retilíneas, uma metáfora da sociedade norte-americana, que seria, segundo ele, simultaneamente individualista e conformista. Isto é, da mesma maneira que este bairro seria conformista, devido à *conformação* em xadrez da sua malha urbana, e individualista, por causa do que Sartre chama de "desordem em altura" dos diferentes arranha-céus, a sociedade norte-americana seria individualista e conformista. Neste texto Sartre trata do destino que os norte-americanos se escolhem na liberdade — um conceito capital na sua filosofia nesta época —, e é interessante observar como um único bairro de uma única cidade torna-se metáfora de toda uma sociedade. Este ensaio é a fusão e o remanejamento das seguintes reportagens: *Un pays où l'on n'est jamais seul*,

publicada no *Le Figaro* na edição do dia 29 de março de 1945; *Comment on fait un bon Américain*, publicada no *Le Figaro* na edição do dia 30 de março de 1945, e *Hors des ligues, point de salut*, publicada no *Le Figaro* na edição do dia 31 de março de 1945.[18]

O texto *Villes d'Amérique* é o escrito de Sartre que aqui convocamos que apresenta as observações mais férteis em relação a nossa pesquisa. O nosso autor inventariou a arquitetura norte-americana, listou e descreveu o que, para aquele europeu em um breve exílio, poderia ser considerado exótico, como as já citadas casas desmontáveis, além de descrever as cidades novas que foram fundadas em solo norte-americano, as quais, na visão deste europeu, pareciam vagamente com "acampamentos no deserto". Este ensaio é a fusão e o remanejamento das seguintes reportagens: *Chaque jour, naît une cité. Chaque jour, meurt un village*, publicada no *Le Figaro* na edição do dia 06 de abril de 1945; *La cité, pour nous c'est un passé, pour eux c'est un avenir*, publicada no *Le Figaro* na edição do dia 13 de abril de 1945; e, finalmente, *Le passé, ici, ne laisse pas de monuments mais seulement des résidus*, publicada no *Le Figaro* na edição do dia 23 de abril de 1945.[19]

Ora, a julgar pelos dois parágrafos acima, Camus tinha o direito de se julgar *L'homme révolté*[20], uma vez que, das inúmeras reportagens publicadas para o seu jornal *Le Combat*, nem uma única foi republicada por Sartre, e a maioria delas caiu no esquecimento. Como escreveu a sua renomada biógrafa, Cohen-Solal: "Camus, aliás, lamentará que Sartre não reserve ao *Combat* — que lhe havia conseguido a viagem — senão artigos técnicos e tediosos, enquanto ele gratificava *Le Figaro* com uma prosa mais elegante e textos mais pitorescos!".[21]

---

[18] Contat, Michel; Rybalka, Michel. *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970, p. 147.
[19] Contat, Michel; Rybalka, Michel. *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970, p. 147.
[20] *O homem revoltado.* Ensaio de Camus de caráter filosófico, cuja recepção por parte de Sartre e dos seus camaradas mais próximos foi o motivo fundamental do rompimento entre ambos.
[21] Cohen-Solal, Annie. *Sartre 1905-1980.* Paris: Gallimard, 2005, p. 399. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Camus, d'ailleurs, , ne le lui enverra pas dire : il regrettera que Sartre ne réserve à *Combat* — qui lui avait obtenu le voyage — que les articles techniques et ennuyeux, tandis qu'il gratifiait *Le Figaro* d'une prose plus élégante et des textes plus pittoresques!"

LE FIGARO

LES JOURNALISTES FRANÇAIS AUX ETATS-UNIS

LA FRANCE VUE D'AMÉRIQUE

(De notre envoyé spécial, Jean-Paul SARTRE)

New-York, 22 janvier (*par câble*).

L'ACCUEIL qu'on nous fait ici est fraternel et émouvant. Les Américains aiment la France, s'il n'en faut pas douter. Ils font mieux que l'aimer : elle compte pour eux, elle est le symbole de leurs soucis les plus vivants, elle est mêlée à leurs conflits intérieurs. Mais ils ont deux images de la France et deux manières de l'aimer.

Avant de rapporter ce que j'ai vu, il convient de marquer pour les lecteurs français le véritable sens de notre voyage, de ne pourrais mieux le faire qu'en traçant un bref historique des relations franco-américaines telle que les gens d'ici les ont vécues depuis juin 1940.

L'effondrement de l'armée française a bouleversé les Américains. Mais comme ils étaient loin et peu disposés à entrer dans la guerre, ils ont été d'abord tentés de considérer notre défaite comme définitive. Pour eux, nous n'avions pas perdu la bataille, mais la guerre. Aussi ont-ils accepté sans difficulté le gouvernement Pétain. D'abord il leur paraissait adapté à la situation, puisque l'on parlait de pénitence, de labeur, de redressement. Ensuite, ils étaient portés à juger des Français de l'intérieur sur ceux de l'émigration et il faut avouer que ceux-ci étaient pétinistes dans leur majorité. Sans doute, dès juillet 1940, un certain nombre de nos concitoyens établi en Amérique depuis plusieurs années ont refusé d'accepter ce gouvernement de capitulation et se sont mis en rapport avec le général de Gaulle et, sous l'inspiration d'un médecin, le docteur Simard ont constitué l'organisation gaulliste « France for Ever ».

Mais c'était une poignée d'hommes. L'association qui représentait quasi officiellement la France aux Etats-Unis était alors l'*Alliance Française*, qui comptait des adhérents dans presque tous les Etats. On sait que la plupart des émigrés français avant la guerre étaient des petits bourgeois à humeurs passablement conservatrices. Ils se décidèrent en faveur de Pétain parce que Pétain, pour eux, c'était la paix et l'ordre social. Les Américains avaient toutes les excuses pour reconnaître un gouvernement que nos nationaux avaient accepté avant eux. En même temps, ils cédaient à la tentation bien naturelle de concevoir la société française à l'image de la petite bourgeoisie réactionnaire de l'*Alliance*. La France était pour eux un pays de classes moyennes, et les Français des gens intelligents et travailleurs, épris d'ordre, sans ambition ni goût du risque, un peu vieillots, plus soucieux de conserver leurs biens que d'en acquérir d'autres. Cette France ne pouvait aplis à leurs yeux un meilleur représentant qu'un vieux maréchal catholique qui parlait de travail et d'épargne, de redressement et d'humilité dans une langue familière. Et puis — fut-ce une habileté de propagande ou une réaction spontanée ? — les Français pétinistes surent trouver les paroles qui pouvaient convaincre les Américains que, puisque la France était blessée, il fallait panser ses plaies, et pour cela éviter toutes dissensions entre Français. Pétain, disaient-il, représentait l'unité nationale. De Gaulle, c'était la discorde et la guerre civile.

(Suite page 2, col. 1 et 2)

Ilustração 11: Reportagem do Le Figaro de 24 de Janeiro de 1945. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 86.

O texto de título *New York ville coloniale* desenvolve-se como uma apresentação, ao público francês, da grande metrópole norte-americana. Não se deve esquecer que esta cidade assombrou o imaginário de muitas gerações de europeus, e, muitas vezes, esta parecia, mais do que qualquer outra cidade, encarnar o espírito dos Estados Unidos da América. Ora, Sartre recordou, em 1974, o seu espanto com esta cidade: elegantes lojas iluminadas, salões de cabeleireiro abertos às onze horas, em plena noite, homens e mulheres em elegantes trajes de festa, o copioso café da manhã servido no hotel e o luxo do próprio hotel. Tudo isto, ainda em plena guerra, deveria ser uma surpresa para um europeu já acostumado com as penúrias de um país derrotado, humilhado e ocupado por um exército hostil.[22] Esta narrativa viática não faz parte do conjunto de reportagens publicadas em 1945 nos dois jornais franceses já citados, mas foi publicada, pela primeira vez, na revista norte-americana intitulada *Town and Country*, em maio de 1946, com o título *Manhattam: the great american desert*. Este texto, todavia, teve uma trajetória curiosa: foi republicado algumas vezes, e a sua versão mais conhecida e mais acessível, aquela publicada em *Situations III*, é uma tradução do Inglês para o Francês realizada por um editor francês e retocada por Sartre... Ora, o nosso autor havia perdido os originais...[23]

[22] Beauvoir, Simone de. *A cerimônia do adeus seguido de entrevistas com Jean-Paul Sartre (Agosto-setembro 1974) .* Trad.: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 326.
[23] Contat, Michel; Rybalka, Michel. *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970, p. 147.

O breve texto *USA Présentation*, como o título indica, é uma apresentação aos leitores da edição de *Les temps modernes* dedicada aos Estados Unidos da América, e Sartre discorre sobre uma série de questões, inclusive sobre os grandes mitos que cercavam este país, como a liberdade completa, a ausência de barreiras sociais, o otimismo, a felicidade e a "maternidade triunfante". Em alguns trechos, pode-se ver quase uma revisão de algumas reportagens publicadas por ele para os jornais franceses. Como já tivemos a oportunidade de observar, o Sartre estranhamente apolítico dos anos 1930 já não existe mais, e o fim da Segunda Guerra, com o estabelecimento daquela paz frágil e muitas vezes interrompida, e com o surgimento de um mundo polarizado até o extremo, não poderia deixar um intelectual como ele indiferente.

O texto póstumo *La reine Albermale ou le dernier touriste* é as "crônicas italianas" de Sartre[24]. Trata-se da narração das aventuras de um turista pelas cidades de Roma e Veneza que se pergunta sobre a natureza do turismo. Sartre, notório viajante, neste momento não tem mais nada de muito positivo para se referir a esta atividade. No entanto, o texto jamais foi concluído e ficou em fragmentos, e foi nesta condição que foi compilado e publicado pela sua filha adotiva, Arlette Alkaïm-Sartre. Aliás, é importante que se acrescente que mesmo o título foi de escolha da editora, uma vez que Sartre desistiu da obra antes de intitulá-la.

Regrada a questão do *corpus*, resta-nos explicar em um nível introdutório a natureza muito própria destes textos que, como afirmamos, são compreendidos desde a rubrica "narrativa viática". Este gênero literário pressupõe alguns *topoi* literários que podemos encontrar assaz facilmente nos textos que estudamos: o estrangeiro que descreve o que vê a partir de estereótipos, o exotismo do estrangeiro, o espanto e a admiração diante do outro e o *dépaysement*[25] que o viajante estrangeiro diz sentir. Estes conceitos nos foram úteis para compreendermos que, uma vez que "não há nada de natural" na arte, os escritores inserem, por assim dizer, a sua escritura narrativa em uma *grille* cultural pré-estabelecida. Assim, o viajante-escritor premedita o seu espanto e o seu encontro com a alteridade ao narrá-los. O "bom selvagem", mito criado por Cristóvão Colombo e por Jean de Léry, e, mais tarde, desenvolvido por Rousseau, atesta a longevidade e o destino desta literatura.[26] Estas questões são importantes e devem ser levadas em consideração porque, da

[24] Aqui fazemos referência ao célebre livro de Stendhal intitulado *Les croniques italiennes.*
[25] Como explicaremos no terceiro capítulo desta tese, *dépaysement* significa "não estar no país ou na região a qual se pertence", e, neste sentido, sentir-se desorientado e desambientado.
[26] A este respeito, ver: Belzgaou, Virginie. *Les récits de voyage.* Paris: Gallimard, 2008.

mesma maneira que é impossível se estudar poesia sem levar em conta a sua especificidade como escritura — métrica e rima, por exemplo — é igualmente impossível não levar em consideração que os textos que compõem o nosso *corpus* dialogam com uma tradição secular, a literatura de viagem.

Desta maneira, os textos de Sartre por nós analisados fazem parte de um conjunto que é, aliás, bastante amplo. Podem ser compreendidos como narrativas de viagem o texto de Marco Pólo, *A descrição do mundo*, assim como *A conquista do México*, de Hernán Cortés, e a *Descoberta da América*, de Cristóvão Colombo[27]. Mas, ao citar estes exemplos parece que associamos a origem deste gênero literário ao período das "grandes descobertas", o que seria um erro. A sua origem é mais antiga, ligando-se tanto à origem da escritura quanto à origem — esta menos documentada — das viagens. Neste sentido, pode-se citar, como pertencendo a este gênero literário, o texto de Piteias, *Sobre o oceano*, do século IV a.C e *Descrição da Grécia*, do igualmente grego Pausânias, obra escrita no século II a.C..

No entanto, ainda que a história deste gênero literário seja muito antiga, o seu estudo foge completamente dos objetivos desta pesquisa: pretendemos, com as frases acima, apenas indicar que esta anterioridade não significa que estejamos diante de um fenômeno atemporal, posto que nunca se narrou — viagens ou o que quer que seja — da mesma maneira. Como todo fenômeno cultural, as narrativas de viagem são históricas, e é desta maneira que elas devem ser tratadas. Assim, não faria muito sentido aproximar os textos viáticos de Sartre com as supracitadas narrativas de viagem, posto que estas estão relacionadas da mesma maneira que a *Odisséia* está relacionada com a poesia de um escritor, por exemplo, como Francis Ponge: em ambos os casos são "versos", no entanto, há toda uma distância — um abismo, se preferirem — entre um fenômeno literário e outro.

As narrativas de Sartre, então, devem ser pensadas tanto no sentido diacrônico quanto no sentido sincrônico, isto é, há que se pensar que há uma tradição das narrativas de viagem nas quais, de alguma maneira, os textos de Sartre se inserem, e que, por outro lado, há uma tradição, bem mais recente, das viagens de europeus — e, neste caso específico, de franceses — a "América". Neste sentido, poder-se-ia dizer que os franceses Aléxis de Tocqueville e François René de Chateaubriand inauguraram esta tradição narrativa e este mito, e muitos outros viajantes, como

[27] Belzgaou, Virginie. *Les récits de voyage.* Paris: Gallimard, 2008.

veremos, seguiram os seus passos:[28] Duhamel, Céline, Le Corbusier, Saint-Éxupéry, Beauvoir, Camus, em diferentes momentos do século passado, fizeram a sua "América", e a fez, igualmente, o nosso autor. Assim, estudaremos os *topoi* que podemos encontrar no nosso *corpus* pensando em uma literatura que lhe é contemporânea, uma vez que, mais ou menos na mesma época da produção dos textos que são o objeto de estudo desta tese, um número nada desprezível de europeus viajou a este país e narrou as suas aventuras e atribulações.

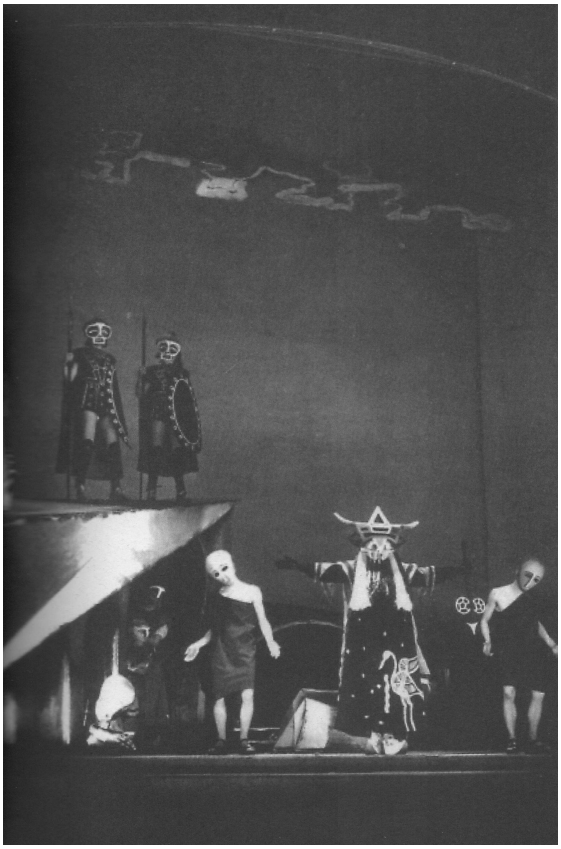


Ilustração 12: *As moscas* no *Théatre de la cite* em 1943. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 68.

Neste momento, é importante que se diga que em 1945 Sartre não era um desconhecido para o público literário francês; já havia publicado muitos livros da sua extensa obra, alguns dos quais conheceram certa notoriedade: *La Transcendance de l'Ego* e *L'imagination,* publicados ambos em 1936, *La nausée*, *Le mur* e *Esquisse d'une théorie des émotions*, publicados em 1939; já em 1943, quando, liberado pelos alemães, retoma as suas atividades de ensino, publica a sua obra filosófica capital, *L'être et le néant*; e duas das suas principais peças de teatro, *Les mouches* e *Huis clos*, foram representadas, respectivamente, em 1943 e em 1944.[29] Isto significa que o

[28] A este respeito ver: Cohen, Jean-Louis. *Scène de la vie future.* Paris: Flammarion, 1995.
[29] Uma lista completa da enorme produção bibliográfica de Sartre pode ser encontrada em: Contat, Michel; Ribalka, Michel. *Les écrits de Sartre.* Paris: Gallimard, 1970.

autor que conheceu e descreveu os Estados Unidos da América em 1945 não era apenas mais um jornalista que se engaja, indiretamente, no esforço de guerra norte-americano, mas um pensador com uma já sólida obra filosófica-literária. Neste sentido, estas obras que, por assim dizer, cercam os dois textos e lhe emprestam uma espécie de "contexto literário" foram estudadas por nós para que se pudesse compreender, de uma maneira mais precisa, a produção intelectual sartriana por volta do ano de 1945. E acreditamos que compreender esta produção é compreender os próprios textos sobre arquitetura e urbanismo que Sartre escreveu.

Não vai ser proposto, aqui, um estudo exterior aos textos, como se a biografia de um autor explicasse a sua obra literária, ou então um estudo da produção arquitetônica norte-americana da época — no entanto, é importante não esquecer que não se está propondo uma análise literária *tout court*, mas um estudo da compreensão que certo autor possuía do campo arquitetônico e urbanístico, tanto do europeu quanto do norte-americano. Assim, as obras biográficas e autobiográficas serão estudadas para que parte das condições de produção dos textos seja desvelada e descrita. Esta questão é importante, e ainda pensando os termos colocados no *caput* deste parágrafo, porque o país que Sartre conheceu em 1945 ainda não era ainda o país do macartismo e da impopular guerra do Vietnam, mas o país que estava vencendo uma guerra contra o fascismo — e, é claro, o país que tinha liberado a França do jugo nazista. Tratava-se, então, de uma nação compreendida, na época, como liberal, dinâmica e próspera, e esta compreensão influenciou, muito certamente, a produção dos textos.

O método proposto para esta pesquisa é a Imagologia, uma corrente de estudo da Literatura Comparada, que se consolidou por volta dos anos 1950[30]. A justificativa de tal escolha reside em duas questões: como se está estudando textos, é importante que o método utilizado seja textual e mesmo diretamente ligado à literatura; e a segunda questão é que esta corrente literária dedica-se a estudar a imagem que um viajante se forma de uma cultura estrangeira, e como esta imagem está cristalizada em textos; e este é, justamente, o objetivo da nossa pesquisa. Neste sentido, como veremos no segundo capítulo dedicado ao método, a Imagologia pressupõe "uma cultura que olha e uma cultura que é olhada", e isto é revelador de ambas: o olhar, e, por conseguinte, as observações do viajante estrangeiro, são importantes tanto para

[30] A este respeito ver: Sousa, Celeste Henriques Marques Ribeiro de. *Do cá e do lá: Introdução à Imagologia.* São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2004.

que conheçamos a cultura em análise quanto para conhecer a cultura analisada, e este é, acreditamos, um ponto importante em nosso trabalho.

Ora, já havíamos citado o professor Jean-Philippe Mathy, que evidenciou que as narrativas viáticas de Sartre revelam uma posição favorável em relação aos Estados Unidos da América, posição esta que ele compartilhava com muitos intelectuais europeus da época. Isto significa que o olhar de Sartre fixado neste país evidenciava sentimentos que estavam já conformados por uma situação cultural pré-existente, como o espanto diante dos arranha-céus, as cidades verticais ou "em pé", tal como ele leu no romance *Voyage au bout de la nuit*, de Céline[31]. Neste sentido, quando Sartre faz observações sobre as cidades norte-americanas o seu, por assim dizer, "pano de fundo", eram as cidades europeias que ele conhecia: Paris, Roma, Veneza, Barcelona, Atenas, apenas para nos restringirmos aos exemplos mais conhecidos. Ao dizer que uma cidade norte-americana não possuía monumentos ele afirmava, em segunda voz, ou, se preferirem, nas "entrelinhas", que as cidades europeias possuíam, sim, monumentos... Do mesmo modo, ao narrar o seu espanto em relação ao tecido hipodâmico das cidades novas fundadas nos Estados Unidos da América, ele novamente afirmava em segunda voz o tecido complexo e milenar das cidades europeias. Mas esta questão será tratada no terceiro capítulo, no momento, acreditamos que seja suficiente afirmar que Sartre não escreveu apenas sobre a cultura norte-americana, mas escrevendo sobre esta ele escreveu, igualmente, sobre a sua condição de um europeu em solo estrangeiro. E, concluamos, não em qualquer solo, mas no solo mítico do país que ele já conhecia — e já havia imaginado e criado, o que neste caso é o mesmo — quando criança, pela literatura infanto-juvenil, e que mais tarde ansiava em conhecer.

Os temas da Imagologia demonstram, de maneira clara, esta relação com o olhar da alteridade: a Itália de Sthendal, ou, em um caso mais genérico, a imagem da Alemanha entre os intelectuais franceses em uma dada época; no nosso caso, trata-se de estudar os Estados Unidos da América — a sua cultura, certamente, mas, principalmente, as suas cidades e a sua arquitetura — captados e compreendidos por um filósofo francês do século XX. Todavia, este procedimento metodológico, que talvez privilegie a semelhança ao se referir a um ambiente cultural comum por parte

[31] Citamos, neste caso, Simone de Beauvoir: "A atenção que prestávamos ao mundo era assaz rigorosamente dirigida pelos tropismos de que falei; éramos capazes, entretanto, de certo ecletismo, líamos tudo o que aparecia; o livro francês que se nos afigurou mais importante foi *Le voyage au bout de la nuit* de Céline. Sabíamos de cor uma porção de trechos." Beauvoir, Simone de. *A força da Idade.* Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 138.

daqueles que observam a cultura estrangeira, não exclui a diferença. Neste sentido, muito do que Sartre observou o fez a sua maneira, mesmo se pensarmos em um, por assim dizer, pano de fundo cultural comum. E um exemplo interessante desta "diferença na repetição" é o exemplo já aludido acima, os arranha-céus do bairro nova-iorquino de Manhattam, os quais Sartre dizia que "tinham que ser apreendidos em massa". Ora, isto não foi anteriormente lido em um romance nem visto em um filme, mas partiu, como tentaremos demonstrar no quarto capítulo, da experiência de Sartre com a Psicologia, e, mais precisamente, com a *Gestalt.*

Outra questão ligada à Imagologia é a coleção de textos que fazem parte do processo de pesquisa. Ora, para se chegar a um resultado satisfatório é necessário que o pesquisador esteja munido e ao corrente de um número ao menos razoável de "documentos textuais". Não apenas reportagens ou artigos, mas textos literários de outra natureza, e foi neste sentido que cotejamos a compreensão sartriana de New York e das cidades norte-americanas com o já citado romance *Voyage au bout de la nuit*, um livro cuja boa parte da narrativa se passa na grande metrópole norte-americana; e somado a este romance, citaremos o manifesto arquitetônico de Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaitaient blanches: voyage aux pays des timides*, uma vez que neste livro o arquiteto franco-suíço faz uma conhecida referência aos arranha-céus de Manhattam. Além destes dois textos, foram pesquisadas biografias, entrevistas, cartas e os numerosos escritos de Sartre, como as peças teatrais, os romances e os textos de natureza filosófica.

Uma hipótese norteou a nossa pesquisa, e serviu para delimitar o nosso recorte, assim como para estruturar os objetivos; como já foi aludido neste texto, Sartre colocou as suas reportagens em uma longa tradição cultural ao narrar a sua viagem aos Estados Unidos da América, e, como já foi escrito, esta tradição cultural faz referência a um gênero literário especifico: a "narrativa de viagem". Assim, ao narrar a sua viagem Sartre fez como muitos outros escritores-viajantes: espantou-se, repetiu, negou ou criou estereótipos, julgou paisagens e costumes como sendo exóticos etc. À luz destas últimas observações, defendemos a hipótese segundo a qual os escritos de Sartre que são o nosso objeto de pesquisa não são meros escritos de ocasião, redigidos rapidamente para logo serem esquecidos, como normalmente o são os textos jornalísticos, mas que podemos encontrar ali traços do seu pensamento filosófico. Esta hipótese encontra a sua razão de ser no fato de que Sartre servia-se da literatura como um espaço para a expressão do seu pensamento, e, neste sentido, as reportagens de 1945 não são, por assim dizer, menos literatura que *Os caminhos*

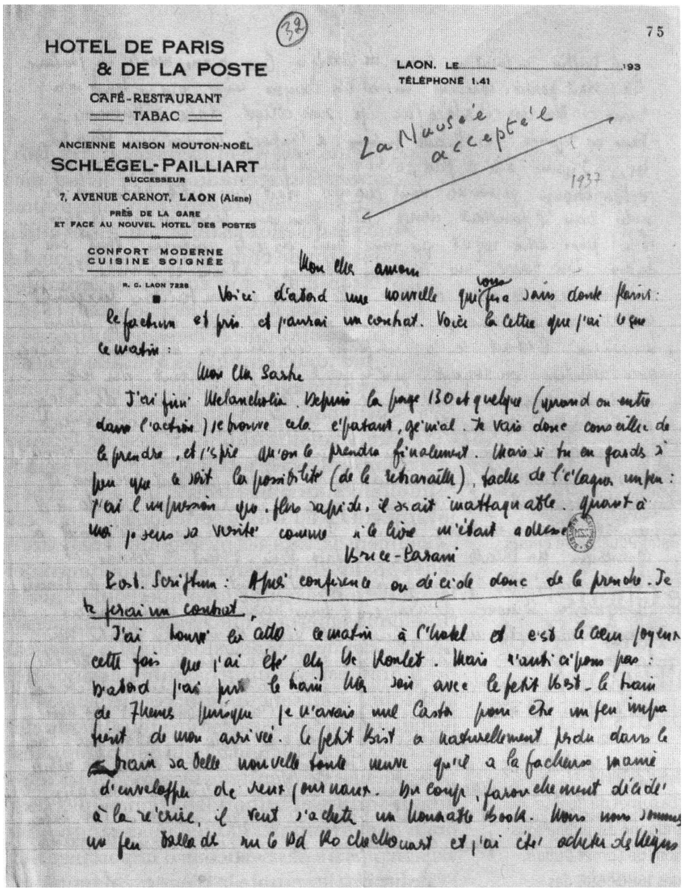
da liberdade, por exemplo. Corrobora esta nossa última asserção o fato de que, como já afirmamos, face às numerosas reportagens escritas em 1945 nos Estados Unidos da América, o nosso autor escolheu apenas seis — devidamente reformuladas — para a republicação em *Situations III*, o que já é um forte indício do apreço literário que o nosso autor lhes nutria. Ora, defendendo esta hipótese pretendemos negar — ou, ao menos, matizar — a célebre fórmula de Rousseau, contida no livro *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*: "A filosofia não viaja."[32] Isto é, pretendemos demonstrar não apenas que, neste caso específico, a filosofia, por assim dizer, viajou, mas que foi companheira de viagem de Sartre. Trataremos esta questão no quarto capítulo desta tese.

Em uma carta a "Castor", escrita em um navio que conduziria os franceses àquele que seria, talvez, o destino mais esperado da viagem, New York, o nosso autor afirma: "Eu começo a sentir New York. Os outros também. Começamos a nos contar histórias sobre a América, pressionamos Riboud para que ele nos fizesse uma conferência sobre a vida americana (iniciação dos franceses)."[33] É desta maneira que Sartre traduz-nos a sua viva expectativa sobre este destino, e, ao fazê-lo demonstra uma grande avidez por informações. Poder-se-ia dizer que é este o fado de todo viajante em face de um encontro tão aguardado, quando a angústia da espera mistura-se à expectativa: "Queremos nos espantar, já estamos espantados, mas, por outro lado, queremos acesso às informações, a todas as informações... "

---

[32] Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes.* Paris: Folio, 2006, p. 67. Tradução nossa. No original lê-se: "(...) la philosophie ne voyage point."

[33] Sartre, Jean-Paul. *Lettres au Castor et à quelques d'autres.* Paris: Gallimard, 1988, p. 330. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Je commence à sentir New York. Les autres aussi. On commence à se raconter des histoires sur l'Amérique, on pressenti Roiboud pour qu'il nous fasse una coférence sur la vie américaine (iniciation des Français)." Estas cartas trocadas com Castor e com os seus camaradas não são, evidentemente, o "verdadeiro Sartre", mas são, ainda literatura, como nos assevera Genéviève Idt: " Em 1983, quando os 'escritos íntimos' de Sartre, suas *Lettres* e os *Cahiers de drôle de guerre*, foram publicados, pareceram ressuscitar Sartre ao natural. Ou quase, pois um escritor, segundo Sartre, não tem natureza! Tão jovem e divertido que ele tenha se mostrado, ele ainda representa, evidentemente: 'Talvez eu colocasse ali um pouquinho mais de alegria ou de lirismo que se coloca em uma carta escrita a um leitor qualquer quando não se é escritor.'" Idt, Genéviève. *Sartre au naturel.* Em: *Les collections de Magazine Littéraire*. Março/Maio 2005, nº 07, p. 18. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "En 1983, les écrits intimes de Sartre, ses *Lettres* et *les Cahiers de drôle de guerre*, ont paru ressusciter Sartre au naturel! Ou presque, car un écrivaint, selon Sartre, n'a pas de nature! Si jeune et rigolard qu'on le découvre, il joue um rôle encore, évidemment: 'J'y mettais peut-être un petit peu plus de gaité ou de lyrisme qu'on en aurait mis dasns une lettre écrite à un lecteir quelconque si l'on était pas écrivain.'"



HOTEL DE PARIS
& DE LA POSTE
CAFÉ-RESTAURANT
TABAC
ANCIENNE MAISON MOUTON-NOËL
SCHLÉGEL-PAILLIART
SUCCESSEUR
7, AVENUE CARNOT, LAON (Aisne)
PRÈS DE LA GARE
ET FACE AU NOUVEL HOTEL DES POSTES
CONFORT MODERNE
CUISINE SOIGNÉE

LAON, LE 193
TÉLÉPHONE 1.41

75

La Nausée acceptée

Ilustração 13: Carta de Sartre a Simone de Beauvoir em 1935. Fonte: Le Magazine Littéraire, Março/Maio de 2005, nº. 07, p. 71.

Todavia, já em uma carta escrita na sua segunda viagem aos Estados Unidos da América, realizada em 1946, os sentimentos expressos mudam radicalmente, como podemos ler em mais uma carta a "Castor": "Após o jantar eu passeio sozinho até as seis horas em N.Y. que agora eu conheço tão bem quanto Paris; (...)."[34] Ora, estas temerárias palavras proferidas pelo nosso autor indicam que, em 1946, o espanto foi substituído pela intimidade e que os estereótipos cederam lugar, finalmente, ao outro.

No entanto, como já afirmamos, a nossa análise demonstrará que não é bem assim... No texto *New York ville coloniale*, publicado, como já escrevemos, em 1946, ainda podem ser encontrados os *topoi* da narrativa de viagem, como, por exemplo, o espanto do filósofo francês com o traçado urbano e com a pouca proteção que, diante da natureza, esta cidade norte-americana ofereceria. De alguma maneira, isto pode ser interpretado como sendo resquícios ou vestígios da sua primeira viagem; ou talvez Sartre ainda não tivesse, ao menos completamente, "regrado as suas contas"

[34] Sartre, Jean-Paul. *Lettres au Castor et à quelques d'autres.* Paris: Gallimard, 1988, p. 332. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Après déjeuner je me promène tout seul jusque vers 6 six heures dans N.Y. que je connais à présent aussi bien que Paris (...)."

com a metrópole norte-americana. E é possível, igualmente, pensar que uma enorme metrópole como New York — enorme em extensão, certamente, no entanto, maior ainda na sua carga simbólica e no valor mítico para um europeu de meados do século passado — não se esgote nos textos produzidos em uma única viagem.

De qualquer sorte, devido à explícita menção, neste texto, à bomba nuclear[35], assim como ao fim da guerra[36], sabemos com certo grau de certeza que este texto foi escrito após a sua primeira estadia nos Estados Unidos da América; mas não é possível afirmar que tenha sido escrito na França ou durante a sua segunda estadia no país norte-americano, ou, ainda, após o seu retorno. Mas a literatura não é, obviamente, uma ciência exata, e, portanto, saber com um grau de precisão definitivo quando o texto foi escrito não é importante na nossa exposição. O que importa, neste caso, é demonstrar que se trata de uma narrativa viática com os seus inúmeros *topoi.*

Para concluir, é importante que se diga que com esta tese não pretendemos de maneira nenhuma esgotar o tema, a saber, as narrativas de Sartre que têm por objeto as suas viagens aos Estados Unidos da América; ora, uma única tese jamais se poderia invocar para si tamanha pretensão. O que nossa pesquisa pretende é contribuir com os estudos culturais franceses realizados em solo brasileiro, e a contribuição que escolhemos foi a maneira pela qual Sartre compreendeu a arquitetura e as cidades-norte-americanas no início do ano de 1945, e como isto pode ser percebido por meio de textos, neste caso, as tais narrativas viáticas. Além disto, no último capítulo apontamos para temas que tentam colmatar algumas possíveis lacunas deixadas ao longo do texto, e, ao mesmo tempo, abrir outras possíveis vias de pesquisa.

---

[35] "Desde o fim de maio o calor se abate sobre a cidade como a bomba atômica." Sartre, Jean-Paul. *Villes d'Amérique New York ville coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 38. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Dès la fin de mai, la chaleur s'abat sur la ville comme une bombe atomique."

[36] "Eu não posso considerá-los [os arranha-céus] sem melancolia: eles falam sobre uma época na qual nós acreditávamos que a última das guerras acabava de terminar. quando nós acreditávamos na paz." Sartre, Jean-Paul. *Villes d'Amérique New York ville coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 42. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Je ne puis les considérer sans mélancolie, ils parlent d'une époque où nous croyons que la dernière des guerres venait de se terminer, où nous croyons à la paix."

2. Uma questão de método

2.1. Introdução[37]

É comum a asserção segundo a qual um gênero literário específico, o romance, teria surgido nas cidades, constituindo-se, portanto, em um fenômeno urbano.[38] Esta afirmativa encontra a sua justificativa no fato de que uma série de transformações, de caráter econômico, político e social, e que teve a sua emergência no espaço da cidade, teria contribuído para o seu surgimento e o seu florescimento. Pode-se, naturalmente, escrever sobre o campo, como muitos romancistas o fizeram, mas escreve-se quase sempre a partir da perspectiva da cidade, seja ela uma metrópole ou uma pequena cidade provincial. Estas questões são importantes justamente pela natureza da pesquisa que nos propusemos realizar nesta tese de doutorado, isto é, depreender a imagem que certo autor — no caso, Jean-Paul Sartre — se formou de uma dada realidade urbana.

Estas asserções sobre literatura e cidades, contudo, nada têm de novo, tendo sido já enunciadas várias vezes e por diversos autores[39] — mais importante do que a sua simples repetição seria a instituição de uma esfera de conceituação na qual o texto literário poderia ser um instrumento de conhecimento das relações que se estabelecem no meio urbano. Isto, no entanto, não é uma tarefa de fácil execução, posto que a literatura é, como toda arte, artifício; ou seja, estamos no domínio da representação de espaços, hábitos e ações, e não na presença destes. Uma mesma cidade, embora seja sempre o mesmo espaço físico, com as mesmas ruas, praças e prédios, pode ser descrita de diferentes modos por diferentes autores. É neste sentido que se diz que a Paris de Balzac é diferente da Paris de Victor Hugo, na medida em que se trata de dois diferentes escritores, com intenções plásticas e

---

[37] Este sub-capítulo, em uma versão primeira e de caráter "exploratório", foi publicado nos anais do Seminário Latino-americano *Arquitetura e Documentação*, 2008, Belo Horizonte.

[38] "Sempre existiu uma íntima ligação entre a literatura e as cidades. Aí se encontram as instituições literárias básicas: editoras, patronos, bibliotecas, museus, livrarias, teatros, revistas. Aí também estão as intensidades do contato cultural e as fronteiras da experiência: as pressões, as novidades, os debates, o lazer, o dinheiro, a alta rotatividade das pessoas, o afluxo de visitantes, o som de muitas línguas, a rápida troca de idéias e estilos, a oportunidade de especialização artística." Bradbury, Malcon. *As cidades do modernismo.* Em: Bradbury, Malcon; McFarlane, James (Orgs). *Modernismo guia geral.* Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1999, p. 76.

[39] Indicamos, a este respeito: Lima, Rogério; Fernandes, Ronaldo Costa (Orgs.) *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Unb, 2000.

técnicas — isto é, escritura — completamente diferentes. Isto, no entanto, não constitui um problema se pensarmos que a literatura pode ser um meio para o conhecimento da imagem da cidade que os seus habitantes se formam, e não do espaço no sentido mais propriamente físico. Seria, então, uma questão de qualidade, e não de quantidade; saímos do domínio do mensurável para entrarmos na questão do imaginário.

Posto isto, torna-se importante pensar até que ponto a literatura poderia ser utilizada como um documento no qual a constituição de um imaginário sobre as cidades estaria presente. Pensar esta questão é pensar o próprio limite — ou limites — do método que estamos desenvolvendo. Ora, ainda que não se considere mais a arte como o preciso reflexo da sociedade — e se é mister considerar algum grau de *especulação*, estima-se que este seja incerto e cambiante — sabe-se que isto já foi realizado, com graus diferentes de êxito, por inúmeros pesquisadores. Afinal, como colocar à margem um número tão considerável de *textemunhos*?

Se os textos são, muitas vezes, eloqüentes, há sempre que se precaver contra as suas possíveis armadilhas. Afinal, a literatura costuma obedecer a leis próprias, e um costume descrito ou uma imagem evocada pode ter sido criada pelo autor por necessidades da própria narrativa. No final do romance de Balzac, *Le père Goriot*, por exemplo, assiste-se a um enterro no qual as filhas do falecido se fazem representar por uma carruagem vazia. Isto não significa, todavia, que se tratasse de um costume da Paris do século XIX: isto deveria ser compreendido, com muito mais propriedade, como um "capricho barroco" do autor francês, e, neste caso, como uma necessidade interna à obra literária. Neste sentido, pode-se pensar em um método — assim como em uma metodologia — que oriente o pesquisador face aos caprichos do seu documento. É o que faremos nas próximas páginas, considerando sempre que a literatura é uma fonte privilegiada para a extração de um imaginário urbano cristalizado e sedimentado.

Iniciaremos as nossas argumentações com uma constatação bastante banal: o pesquisador que deseje utilizar textos literários com desembaraço sem neles se emaranhar deve conhecer literatura com profundidade[40]. Esta asserção é banal posto

[40] Na redação deste sub-capítulo foram valiosas as observações de Marius-françois Guyard expostas no ensaio: *Objeto e método da literatura comparada.* Em: Coutinho, Eduardo F., Carvalhal, Tânia F. (Orgs.). *Literatura comparada textos fundadores.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

que todo pesquisador digno de nota[41] já conhece de antemão o seu objeto — um arqueólogo que nada conhecesse de escavação ou que simplesmente estivesse em um sítio de uma civilização da qual nada conhecesse não seria de muita utilidade —, afinal, uma dimensão nada desprezível do processo de conhecimento é o re-conhecimento: compara-se o objeto desconhecido com um objeto já conhecido. Ora, não foi desta maneira que os hieróglifos foram desvendados?

Mas, neste caso, o que seria "conhecer literatura com profundidade"? E, apenas para retomar o exemplo acima, nesta escavação onde repousariam as camadas mais consideráveis? De imediato, pode-se responder que o "conhecimento profundo" significa, por um lado, conhecer bem a língua do escritor, seja esta a língua nativa do pesquisador ou um idioma estrangeiro, e, igualmente, ser capaz de contextualizar o autor e a sua obra no seu país de origem e no seu tempo, assim como conhecer a produção literária que lhe é contemporânea. De maneira mais prática, isto significa que o pesquisador deve manejar com destreza informações bibliográficas, estar ao corrente das discussões teóricas e ser perfeitamente informado sobre a crítica. Como vemos, não basta um "conhecimento de salão". Além disto, é importante considerar não apenas o texto, mas, igualmente, o seu autor. Somente a partir deste procedimento — e que um pudor salutar nos impede de nomear como *biográfico*, de tão má fama nos Estudos Literários — perceberemos até que ponto as imagens literárias foram fruto de alguma idiossincrasia, ou, ao contrário, se veiculam uma opinião que, em algum momento, foi socialmente corrente. Trata-se de discernir questões como o pertencimento a um dado extrato social ou a vinculação a alguma ideologia particular, lembrando-se sempre que "*de nihilo nihil*" (do nada, nada vem).

Este método é, certamente, um instrumento de historiadores — referimo-nos, aqui, à prática, e não à profissão — e um sólido conhecimento nesta área é imprescindível para o sucesso da pesquisa. Ora, não será nos romances de Zola e de Balzac que aquele que nada conhece da história da França do século XIX aprenderá alguma coisa... E é importante que se diga que uma pré-compreensão histórica é um dos pressupostos para a compreensão de qualquer enredo literário. O objeto-texto literário passa, necessariamente, pela História como disciplina[42]. Como compreender

---

[41] Nem que seja digno apenas de uma simples nota de rodapé.

[42] Não se deve esquecer que a disciplina que chamamos de História possui uma importante dimensão narrativa, o que permitiria associá-la à literatura. Cito, a este respeito, Peter Burke: "O objetivo de buscarmos uma nova forma literária é certamente a consciência de que as velhas formas são inadequadas aos nossos propósitos. Algumas inovações são provavelmente mais bem evitadas pelos historiadores. Neste grupo eu incluiria a invenção do

as páginas iniciais de *La chartreuse de Parme* — e, por conseguinte, todo o restante do romance — sem o conhecimento das Guerras Napoleônicas? O leitor a quem Stendhal se dirigia deveria possuir, naturalmente, algum conhecimento da geopolítica europeia[43]. E, no caso da nossa pesquisa, como compreender várias das observações de Sartre sobre as cidades norte-americanas e sobre este país sem levar em consideração o desenrolar da Segunda Grande Guerra, a derrota da França e o papel importante desempenhado pelos Estados Unidos da América neste conflito? É neste sentido que havíamos afirmado, a partir da asserção de Pageaux, que todo conhecimento pressupõe um re-conhecimento.

Estes procedimentos metodológicos são importantes na medida mesmo em que podem evitar possíveis erros de interpretação. O domínio da língua na qual o escritor escreveu a sua obra é fundamental, uma vez que a tradução já é uma interpretação, isto é, uma seleção de vocábulos e expressões pertencentes à língua na qual a tradução será realizada, e que não existem na língua traduzida — devemos ter sempre em mente que cada idioma tem a sua carga afetiva própria, e que esta não é traduzível. Como traduzir para o Português, por exemplo, a palavra francesa *ennui*? O equivalente "tédio" está longe de expressar a carga simbólica do termo francês.[44] E é exatamente devido às particularidades de cada língua que a leitura no idioma original é parte obrigatória da pesquisa. No caso específico desta pesquisa, o nosso *corpus* está no idioma original e foi por nós traduzido, tanto a tradução do *corpus* realizada na íntegra, e que está em apêndice, quanto as traduções em fragmentos citadas ao longo desta tese. No entanto, no que se refere às fontes secundárias, sempre que havia uma edição com uma boa tradução em língua portuguesa, optou-se pela sua utilização e citação. Um caso a parte é o livro *L'être et le néant*, que, pela

---

fluxo de consciência, por mais útil que possa ser, pelas mesmas razões que levaram os historiadores a rejeitarem o famoso expediente clássico do discurso inventado. Outras experiências, no entanto, inspiradas em uma variedade bem maior de escritores modernos do que já tem sido mencionado, podem apresentar soluções para problemas com que os historiadores vêm lutando, três problemas em particular." Burke, Peter (Org.). Trad.: Magda Lopes. *A escrita da história.* São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 336. Os três problemas elencados pelo historiador inglês são: a expressão de um conflito como um conflito de interpretações (é a questão da "voz" na literatura), a expressão da evidência de que há um narrador na história, e, finalmente, a questão da associação da narrativa estrutural e das suas inevitáveis transformações ao longo do tempo.

[43] Em outras palavras: "O texto é menos lido do que reconhecido pelo grupo social ao qual ele se dirige." Pageaux, Daniel-Henri. *Recherches sur l'imagologie: de l'histoire culturelle à la poétique.* Em: Revista de Filologia Francesa. Madri: Universidade Complutense, 1995, p. 148. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Le texte est moins lu que reconnu par le groupe social auquel il s'adresse."

[44] No próximo capítulo teremos a oportunidade de abordar esta questão com mais profundidade.

sua importância na obra de Sartre no período por nós estudado, escolhemos analisar a edição francesa; mas, como já há uma boa tradução em língua portuguesa, optou-se, então, pela citação desta última.

A necessidade do conhecimento da obra do autor e não apenas de alguns poucos livros encontra a sua justificativa no fato de que, desse modo, pode-se perceber com mais clareza o que compõe um tema recorrente em um escritor e o que, ao contrário, é apenas ocasional ou acessório. A perda do objeto amado e o desespero de todo ato de amor, por exemplo, é recorrente na obra da escritora francesa Marguerite Duras, podendo ser encontrado — nas suas mais diversas formas — em textos como *Hiroshima mon amour*, *India Song* e *Le ravissement de Lol. Stein*, entre outros. E esta recorrência do tema, que atua com a força de uma obsessão, é válida para muitos escritores, embora com variações temporais; assim, e somente para acrescentar mais um exemplo, é a questão do tempo na literatura de Marcel Proust. Em relação ao nosso autor poderíamos citar a liberdade, a facticidade e o nada como uma espécie de *leitmotiven* que sempre retornariam nas suas peças e nos seus romances. Mas, veremos a partir do próximo capítulo, que o espaço — e um espaço pensado a sua maneira — possui uma insuspeita importância na sua obra e é, igualmente, um *leitmotiv* no seu pensamento.

No entanto, se em uma pesquisa é necessário se ater a um "recorte" preciso, o qual pode ser mesmo um pequeno texto, não é menos verdade que é fundamental o conhecimento de outras obras de escritores que lhe são contemporâneos. O cotejamento entre autores que pertencem ao mesmo ambiente cultural pode fornecer importantes pontos de apoio em uma pesquisa, uma vez que a coincidência da presença de imagens em diferentes autores é suscetível de confirmar uma hipótese de trabalho. Assim, pode-se estudar a obra de Marguerite Duras, apenas para retomar o exemplo acima, mas deve-se considerar, igualmente, a obra de Michel Butor, Alain Robe-Grillet e Nathalie Sarraute, todos pertencentes ao mesmo ambiente literário, e, muitas vezes, compreendidos desde o mesmo registro[45]. Assim, nesta pesquisa, e como já foi salientado, cotejaremos os textos do nosso autor com um texto que lhe é anterior e que, de certa maneira, colaborou para moldar certa visão sobre os Estados Unidos da América nos meios intelectuais franceses do século XX; estamo-nos referindo ao, então, influente, *Voyage au bout de la nuit*, de Ferdinand Céline. Veremos que, em parte, a "América" de Sartre é tributária do "país" de Céline, assim

[45] A este respeito, ver: Perrone-Moisés, Leyla. *O novo romance francês.* São Paulo: Buriti, 1966.

como esta é tributária, mesmo que indiretamente, de outras "Américas": as de Aléxis de Tocqueville e de René de Chateaubriand, por exemplo. Todavia, como em toda pesquisa há que se instituir um recorte, e como a questão da "originalidade", ou, se preferirem, da anterioridade, é quase insolúvel, restringiremos as nossas análises aos autores cuja proximidade está documentada e que tenham pertencido ao mesmo lapso temporal.

Neste ponto, o leitor já terá percebido as dificuldades que enfrentará aquele que se dispuser a utilizar a literatura como fonte de conhecimento. No entanto, se o pesquisador eleger alguns poucos autores de um único país, pertencendo todos a um mesmo período e que tenham escrito em uma língua que já lhe seja familiar, boa parte das dificuldades estarão eliminadas. Neste caso como em muitos, o caminho para a correção é a especialização. É o princípio lógico da parcimônia: "*entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem.*"[46] E voltamos ao recorte aludido acima, um recorte instituído, por assim dizer, "a golpes de navalha."

Estas considerações, todavia, não serão úteis se não nos ativermos à questão inicialmente posta, a saber, o imaginário urbano. Desde o princípio partimos de dois pressupostos: que as sociedades se formam um imaginário a respeito do urbano, entendendo este termo como um depositário ou repertório de imagens mentais, e que é possível disceni-lo em uma forma de representação particular, a literatura. É a dimensão mais específica do método que propomos e que é, por assim dizer, a sua razão de ser — afinal, ninguém preconizaria um mau conhecimento de uma língua ou defenderia a ignorância. Sem a questão do tema o método que estamos propondo correria o risco de se tornar um apanhado genérico de regras de aplicabilidade geral, uma vez que não se trata de realizar uma interpretação geral da obra de um escritor, mas de fazer uma leitura particularmente "interessada": depreender imagens mentais cujo conteúdo é a cidade e as relações que nela se desenvolvem. E é um processo com dois movimentos: parte-se, inicialmente, do concreto e do particular — um texto literário — e caminha-se, paulatinamente, para o geral — o conjunto da obra do autor, a obra de outros escritores que possuam com ele algum grau de afinidade intelectual, e, finalmente, por metonímia, confere-se um estatuto *universal*, isto é, social, às imagens percebidas. Neste sentido, as questões metodológicas por nós aludidas estão a serviço desta "leitura interessada" das possíveis e diversas representações do espaço na literatura. Assim, partimos das narrativas viáticas de Sartre, tal como estas

[46] É o princípio conhecido como a "navalha de Ockham", segundo o qual "não se deve multiplicar os seres sem necessidade".

foram republicadas em *Situations III*, de 1949, e ampliamos o material de análise, com as obras publicadas até 1949[47] e com a obra de outros autores que lhe tenham alguma afinidade cultural e que tenham abordado o mesmo tema. Deste conjunto de textos tentamos depreender as imagens produzidas por nosso autor sobre as cidades norte-americanas, no que estas têm de comum com imagens de outros autores e no que estas têm de idiossincráticas.

Uma outra questão pertinente a este método é o gênero literário. Como se sabe, a discussão acerca dos gêneros é muito antiga, principalmente se considerarmos que o seu texto fundador é a *Poética*, de Aristóteles[48]. Para o nosso método, todavia, interessa-nos, além do caráter próprio do literário, as diferenças que existem entre poesia, narrativa e drama — e não é importante considerar as diferenças que há na própria narrativa, como a habitual clivagem entre romance, novela e contos. E o drama — ou o roteiro de filme — tem as suas especificidades, sobretudo se pensarmos que este não foi escrito para ser lido, mas para ser encenado. Quando se trata de um filme, há que se considerar a crucial diferença entre as imagens icônicas e as imagens mentais evocadas pela leitura do texto. No entanto, a maior diferença no que se refere à representação do espaço em literatura reside em dois gêneros: a prosa e o lírico. Ainda que a literatura moderna tenha apagado as distinções mais radicais entre gêneros e que a chamada "alta literatura" tenha como objeto de investigação justamente as regiões de fronteira entre gêneros, ainda é pertinente tal distinção[49]. As categorias e conceitos aplicados ao lírico dificilmente o seriam em relação à prosa, e tanto a metáfora quanto a metonímia são "exceções que justificam tal regra". Ora como aplicar a metrificação e a rima a uma narrativa?

Estas duas categorias são questões próprias à lírica, ou, como preferiu Verlaine, *De la musique avant toute chose*. Jorge Luis Borges, como poeta, afirmou: "Há um

---

[47] Estamo-nos referindo, naturalmente, às obras mais importantes, uma vez que os textos produzidos por Sartre até esta data ultrapassam o quase inacreditável número de... 192! A este respeito ver: Contat, Michel; Rybalka, Michel. *Les écrits de Sartre.* Paris: Gallimard, 1970.

[48] "Se considerarmos a questão do ponto de vista histórico, parece evidente que o texto fundador em matéria de gênero literário, aquele ao qual se atribui a maior autoridade, é o de Aristóteles, sua *Poética*, obra que, infelizmente, chegou até os nossos dias num 'aspecto lacunar e desordenado'". Stalloni, Yves. Trad.: Flávia Nascimento. *Os gêneros literários.* São Paulo: Difel: 2003.

[49] A este respeito, ver: Todorov, Tzvetan. *Os gêneros do discurso.* Trad.: Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. Recomendo, sobretudo, a leitura do ensaio intitulado: *A origem dos gêneros.* Remeto o leitor, ainda, ao sub-capítulo *Os gêneros literários*, do seguinte volume: Brunel, P., Pichois, CL., Rousseau, A. M. *O que é literatura comparada?* Trad.: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.

prazer nas palavras e, claro, na cadência das palavras, na música das palavras."[50] Na narrativa em prosa, curta ou longa, as palavras devem, necessariamente, possuir um sentido, mesmo que sob o ponto de vista semântico este seja absurdo — a prosa é, pois, o lugar por excelência da emergência do pensamento e do conceito. Na poesia, ao contrário, um verso não precisa, necessariamente, possuir um sentido. Qual seria o sentido, por exemplo, dos seguintes versos de Mallarmé?: *Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,*/ *Aboli bibelot d'inanité sonore,*/ *(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx*/ *Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)*[51]. Palavras criadas sem a motivação aparente senão a sua sonoridade (*ptyx* e *styx*) e que até graficamente são estranhas, versos que não remetem senão ao vazio do sentido (*Aboli bibelot d'inanité sonore*) e que, afinal de contas, talvez não remetam senão a si mesmos. Sem dúvida, estamos diante do principio verlainiano — e radicalizado — da preponderância da música.

Outros poetas podem preferir o "verso branco", que é, aliás, bastante próximo da prosa. Baudelaire publicou, após *Les fleurs du mal*, uma coletânea de versos em prosa — e que não são nem "versos brancos" nem "versos livres", mas breves narrativas cuja principal motivação eram as imagens — intitulada *Le spleen de Paris*. Robert Kopp afirma a diferença radical entre os dois projetos literários, tão próximos no tempo: "Foi a partir da poesia versificada que Baudelaire procurou uma nova língua. Ele deliberadamente tratou os mesmos temas, mas de maneira diferente. O poema em prosa, ao contrário do que pensam certos críticos, não é uma etapa que conduz ao poema em verso."[52] Se compararmos dois poemas com o mesmo tema, *Invitation au voyage*, por exemplo, perceberemos a autonomia de ambos os gêneros que, apesar de possuírem certas categorias em comum, como a metáfora e a metonímia, estão marcadas por uma diferença radical. A bela sonoridade dos versos *Là tout n`est qu`ordre et beauté*/ *luxe, calme et volupté* está, como seria de se esperar, ausente na totalidade da poesia em prosa de mesmo título[53]. Poder-se-ia

---

[50] *Esse ofício do verso.* Trad.: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

[51] Trata-se de um soneto sem título publicado em: *Les poésies de* Stéphane *Mallarmé photolitographiés du maniscrit définitif à 40 exemplaires numérotés.* Paris: Edition de la revue independente, 1887, p. 38.

[52] Kopp, Robert. Retirado de: *Le spleen de Paris.* Paris: Gallimard, 1973, p. 10. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "C'est donc dans la poésie versifiée que Baudelaire a cherché une langue nouvelle. Il a délibérément traité les mêmes sujets, mais de manières différentes. Le poème en prose, au contraire de ce qui pensent certains critiques, n'est pas une étape qui conduit au poème en vers."

[53] Volto a citar Kopp: "Não há dúvida, no entanto, que Baudelaire tentou, senão calar, ao menos mitigar a música em benefício das imagens". Tradução nossa do Francês para o

afirmar que, neste caso, ausente a música dos versos, resta não exatamente o silêncio, mas o ruído figurado dos espaços do *Pays de Cocagne*[54].

E é justamente neste espaço da diferença que o pesquisador deve estar atento a esta distinção entre gêneros, o espaço evocado por um poeta não é da mesma natureza do espaço do romance. Esta última frase pode parecer até precipitada, posto que foi dita após algumas poucas considerações. No entanto, se recorrermos a dois livros que já tiveram a fortuna crítica e o sucesso devidos, veremos que os nossos argumentos não foram tão precipitados como podem, inicialmente, parecer. Refiro-me ao *A poética do espaço*, de Gaston Bacherlard e ao *O espaço proustiano*, de autoria de Georges Poulet. O primeiro livro é um estudo sobre as imagens poéticas que evocam os espaços: cantos, cofres, casas, sótãos etc; e o segundo é um estudo analítico sobre o espaço como categoria na *Recherche.* O livro de Bachelard é particularmente importante para nós porque é um texto sobre a *linguagem* e não sobre o espaço, uma vez que não se trata de descrever o espaço físico, mas de percebê-lo como uma imagem poética, isto é, como uma imagem lírica.[55] O espaço, em si, não é nem metafísico nem poético, ele é, simplesmente, extensão. Mais uma vez, é a representação que deve ser estudada, posto que é o imaginário o que está em questão como uma possibilidade social. E, nesta pesquisa, não depararemos com uma diferença tão radical como aquela apontada entre prosa e poesia, uma vez que os textos analisados pertencem todos ao campo da prosa, o que está em questão é mais sutil, posto que lidamos com um gênero que ainda pertence à prosa: as narrativas de viagem, ou, se preferirem, as narrativas viáticas; e, como apontamos no capítulo anterior, é um gênero com regras narrativas que lhe são próprias. Contudo, silenciar-nos-emos, ainda, sobre este ponto, uma vez que será abordado no próximo sub-capítulo.

Português. No original lê-se: “Nul doute, cependant, que Baudelaire ait essayé, sinon de faire taire, au moins d’assourdir la musique au profit des images.”

[54] Esta expressão significa, de uma maneira geral, um país marítimo no qual nada falta, uma terra da abundância consistindo-se, a este título, em uma espécie de Eldorado. Teremos a oportunidade de voltar a abordar esta questão no próximo capítulo.

[55] Bachelard é claro na sua Introdução: “A imagem torna-se um ser novo da linguagem, nos expressa tornando-nos aquilo que ela expressa — noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser.” *A poética do espaço.* Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 70. E, ainda: “Na primeira indagação fenomenológica sobre a imaginação poética, a imagem isolada, a frase que desenvolve, o verso ou por vezes a estância em que a imagem poética irradia formam *espaços de linguagem* que uma topoanálise deveria estudar.” *A poética do espaço.* Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 12, destaque do autor.

Todo método é pertinente desde que seja adequado em relação aos objetivos pretendidos e às hipóteses levantadas, e que sejam respeitados os seus limites, que podem ser, aliás, bem restritos. Não nos desviaríamos da nossa exposição se, neste momento, elencássemos os limites do método proposto, uma vez que é parte importante no ofício do pesquisador a compreensão destes limites. Inicialmente, convém afirmar que o risco maior no uso da literatura como objeto de pesquisa em arquitetura e urbanismo é, justamente, a possibilidade de que o texto seja uma mera ilustração de uma teoria previamente existente. Neste caso, em nada o texto literário seria útil na pesquisa, tornando-se um mero apêndice de erudição ou um "argumento de autoridade" necessariamente deslocado em relação à pesquisa. O pesquisador deve dirigir-se ao texto, interpelá-lo com o vigor intelectual necessário e munido dos conhecimentos adequados, e, sobretudo, transformá-lo em uma fonte viva de conhecimento. Possuir conhecimento prévio — histórico e literário — não significa já ter esgotado o texto, mas indica a possibilidade de compreendê-lo e, talvez, sob um ponto de vista específico — todavia, jamais geral —, esgotá-lo.

Um outro limite a ser considerado é o estatuto ficcional do texto[56]. Não se dirige a um texto literário em busca de uma pretensa verdade, mas para extrair um conteúdo que é da ordem do simbólico. As pesquisadoras francesas Monique Eleb e Anne Debarre no livro *L'invention de l'habitation moderne – Paris 1880 – 1914* utilizam o texto literário, a nosso ver, com muita propriedade. Se, por um lado, fazem uso de romances de Proust e Zola, por outro lado, estão sempre cotejando estes textos com outros documentos textuais do mesmo período, como revistas e manuais de *savoir-vivre*. É da comparação e do cotejamento inter-textual que podemos ter algum grau de certeza de que a ficção literária expressa um uso do espaço que é socialmente partilhado em uma dada época. Além disto, o uso da obra de mais de um autor aumenta consideravelmente as possibilidades de que se possa escapar (ou, que neste caso, significa a mesma coisa, perceber) de eventuais idiossincrasias autorais.

Havíamos aludido, páginas atrás, à pertinência de todo método. E pertinência, aqui, significa respeitar as suas especificidades. E no caso do método aqui proposto a questão parece bem simples: não se deve jamais perder de vista que se está diante de um campo de saber próprio, com teorias, uma crítica e uma história. Neste sentido, e retornando à questão aludida acima, não se deve se servir do texto literário

[56] Ou, como preferiu Todorov: "(...) os primeiros lógicos modernos (Frege, por exemplo) já observaram que o texto literário não se submete à prova da verdade, que ele não é nem verdadeiro nem falso, mas precisamente, ficcional". Em: *Os gêneros do discurso.* Trad.: Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p.14.

com o intuito de buscar o que poderia ser descrito como a "revelação de uma verdade". Ora, não há uma "América" mais "verdadeira" e, portanto, menos mítica do que uma outra, assim como não há uma imagem sobre um país que seja mais "verdadeira ou mais "falsa" do que qualquer outra imagem deste mesmo país. O importante, aqui, é a imagem, e o referente externo é apenas secundário, uma vez que, como já foi dito no *caput* deste sub-capítulo, a literatura é uma forma de representação do real (entendendo este termo como "realidade física") e não a coisa representada.

Outra questão fundamental é o pesquisador. Ora, é evidente que a cultura daquele que pesquisa é o que definirá o caráter da imagem urbana — uma vez que ninguém mais acredita em uma pesquisa "neutra", posto toda pesquisa é, por definição, "interessada"[57]. Dito de outra maneira, a imagem revelada revela o imaginário do pesquisador assim como o imaginário da sociedade daquele que produziu o texto. Mas trataremos desta questão no próximo sub-capítulo.

O método que propomos, como o leitor já terá percebido, envolve disciplinas tais como a História, A Filosofia, a Retórica e a Poética; e é, fundamentalmente, interdisciplinar — e não somente multidisciplinar — porque é uma pesquisa que não apenas contém vários campos de saber, mas procura estabelecer relações entre eles. Neste sentido, não é suficiente recorrer à História ou à Filosofia para elucidar o texto literário, devendo-se, ao contrário, estabelecer uma análise na qual estas disciplinas acionam o próprio processo de interpretação. Deve-se evitar a erudição que, diante do texto, nada teria a acrescentar e que funcionaria — já o dissemos — como um mero apêndice decorativo ou um duvidoso "argumento de autoridade". Nos Estudos Literários não se deve convocar impunemente outras disciplinas, e nem estas devem se referir ao texto literário em vão.

2.2. O fascínio do Novo Mundo: como ver o outro[58]

Grosso modo, esta tese tem como objeto de estudo textos que foram produzidos durante uma viagem ou após esta mesma viagem. No entanto, como já

[57] Cito, a este respeito, Burke: "Em outras palavras, a narrativa não é mais inocente na historiografia do que é na ficção." Burke, Peter (Org.). *A escrita da história.* Trad.: Magda Lopes. São Paulo: Unesp. 1992, P. 330.

[58] Este sub-capítulo foi publicado, em uma versão preliminar, em Arquitextos (São Paulo), v. 514, p. 109, 2009.

escrevemos, nunca se viaja da mesma maneira assim como não há narrativa que seja atemporal. Alguns viajantes-escritores se espantaram com construções, com cidades e com modos que lhes eram contemporâneas, e que pertenciam ao ambiente cultural do século XV, XVII ou XVIII: Jean de Léry espantado com os Tupinambás, Marco Pólo espantado com as maravilhas da China, Hernan Cortez a cobiçar as riquezas do Novo Mundo, tão vastas que lhe pareceram "salomônicas".[59] Já o nosso autor, Sartre, se espantou com a cultura — material e simbólica — do século XX, assim como com uma cultura específica — a cultura urbana — dos Estados Unidos da América. Destarte, neste sub-capítulo introduziremos um tema que será tratado, naturalmente, desde a perspectiva do método, e que muito fascinou os europeus que viajavam aos Estados Unidos da América. Referimo-nos aos arranha-céus de New York, e, mais precisamente, aos arranha-céus de Manhattam. Teremos a oportunidade, então, de tornar mais preciso o nosso método, — uma vez que as condições e limites já foram postos no sub-capítulo anterior — introduzindo uma possibilidade de pensar a cultura estrangeira como a imagem do outro.

Posto isto, é lícito que nos perguntemos quando, na Era Moderna, começou-se a viajar de maneira, por assim dizer, mais sistemática. Ora, sabemos que, no século XVIII, os europeus das classes sociais mais favorecidas faziam o que se chamava, na época, de *Grand Tour*, que, como o nome indica, era uma viagem. No entanto, não se tratava de uma viagem qualquer, mas de uma viagem de formação, Isto é, associava-se à educação formal e literária um conhecimento empírico que, na maioria das vezes, era clássico, entendendo-se este termo como relativo à Antigüidade Greco-Romana[60]. Todavia, no fim do século XIX algo novo, e surpreendente novo, seduziu e fascinou os viajantes europeus; não se tratava mais de procurar uma melancólica fruição estética em antigas ruínas da Grécia e da Itália, mas de se deixar impressionar, tal qual uma película fotográfica, pelas luzes do Novo Mundo.

Se, no século XVIII, as ruínas do antigo fausto de civilizações pretéritas eram difundidas e se faziam conhecer por meio de pinturas e ilustrações, nos séculos

---

[59] Belzgaou, Virginie. *Les récits de Voyage.* Paris: Gallimard, 2009.

[60] "Do século XVI ao XIX, a idade de ouro das viagens, nos caminhos da Europa, não só se encontram os 'pícaros' levados pela fome, mas também todos os que foram impelidos pela sede de aprender e contemplar as maravilhas da Antigüidade. Roma é a terra prometida dos humanistas que não tiveram a sorte de nascer italianos: Rabelais e Du Bellay para lá se dirigem com um entusiasmo religioso; Montagne com curiosidade; depois vários poetas da primeira metade do século XVII — Saint-Amant, Maynrd, Sacrrón —, sem falar de Tallemant des Réaux e do futuro Cardeal de Retz." Brunel, P., Pichois C., Rousseau, A. M.. *O que é literatura comparada?* Trad.: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995. Teremos a oportunidade de abordar este tema com mais profundidade no próximo capítulo.

passados os filmes e as fotografias eram os meios responsáveis por despertar a curiosidade e provocar o desejo do deslocamento. Mas no imaginário europeu já não havia mais ruínas para inspirar o talento de algum Piranese, as imagens eram diferentes: saíam de cena anfiteatros e templos e ensaiavam agora o seu papel as construções verticais das cidades norte-americanas, os emblematicamente chamados "arranha-céus". Hubert Damish, no prefácio de um livro cujo tema central é, justamente, o fascínio dos europeus face a este fenômeno norte-americano apresenta a questão da seguinte maneira:

> O arranha-céu permanece profundamente ligado à América, na sua essência como na sua aparência, apesar de todas as tentativas de transplante, de aclimatação e de hibridação das quais ele foi objeto: em Milão, em Paris, em Frankfurt, ou em Tókio, um edifício alto [*immeuble de grande hauteur*] seja de concepção americana (como o é a *Tour Monparnasse*) não é um arranha-céu, mas uma torre.[61]

Ora, o nosso autor, escrevendo no final do século XX, coloca os limites estritos para toda experiência estética urbana: não basta a presença apenas do elemento, mas da presença do elemento *in situ*. Dito de outra maneira, se um francês desejar ir além das torres do bairro parisiense *Défense* deve fazer o seu *Grand Tour* indo aos Estados Unidos da América[62]. Pode-se, igualmente, depreender da leitura desta

---

[61] Prefácio ao livro de Jean-Louis Cohen, *Scènes de la vie futur: l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique 1893-1960.* Paris: Flammarion/Centre Canadien de l'Architecture, 1995, p. 11. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Le gratte-ciel qui est reste profondement lié à l'Amérique, dans son essence comme dans son apparence, en dépit de tous les essais de transplantation, d'aclimatation et d'hybridation dont il a fait l'objet: à Milan, à Paris, à Francfort, ou à Tokyo, um immeuble de grand hauteur , fût-il de conception américaine (comme l'est la tour Montparnasse) n'est pas un gratte-ciel, mais une tour."

[62] Sartre, tendo a sua primeira experiência com os arranha-céus de New York no ano de 1945, parece confirmar as impressões de Damish: "Em New York, até em Chicago, o arranha-céu está em casa, ele impõe uma nova ordem à cidade. Mas em todos os outros lugares ele está deslocado: o olho não consegue estabelecer nenhuma unidade entre estes grandes aspargos e as casinhas que correm rentes ao solo; ele procura, contra a sua própria vontade, está linha tão bem conhecida nas cidades europeias, a linha dos telhados, e não a encontra." Neste caso, não se visa estabelecer uma relação entre as construções em altura das cidades europeias e estas das cidades norte-americanas, mas busca-se uma comparação entre cidades médias e grandes metrópoles dos Estados Unidos da América. Ora, na época em que Sartre escreveu estas frases ainda não existiam construções em altura na Europa que pudessem ser comparadas com as norte-americanas. Sartre, jean-Paul. *New York ville coloniale, Villes d'Amérique.* Paris: Editions du Patrimoine, 2000, p. 35. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "À New York, à Chicago même, le gratte-ciel est

citação que esta experiência estética, nascida, como nos ensinam os manuais de História da Arquitetura, na cidade de Chicago, e confirmada pelo bairro nova-iorquino de Manhattam, jamais cessou de seduzir e fascinar os europeus. Cito, novamente, o nosso autor: "(...) é necessário convir que não teria e não haveria como ter arranha-céus senão na América, (...).[63] Façamos as malas, então...

A hipótese levantada pelo nosso autor é facilmente confirmada pelas narrativas de viagem: como veremos, não poucos viajantes europeus — à maneira, é sempre importante lembrar, dos viajantes dos séculos XVIII e XIX — narraram em texto as peripécias e aventuras das suas viagens aos Estados Unidos da América. Estes textos, que podem, inclusive, ter um caráter ficcional, são determinantes para que possamos apreender o imaginário que os europeus se formaram a partir de uma paisagem urbana tão diferente — e, sobretudo, que é o que importa determinar, sentida como diferente — daquela com qual eles estavam habituados. Como foi observado acima, não se trata de perceber um elemento urbano isolado, mas de conhecer o conjunto destes elementos no seu devido contexto. Nas linhas a seguir exporemos a maneira pela qual viajantes europeus, e, mais precisamente, franceses, narraram a sua experiência imediata com os arranha-céus americanos.

Muitos intelectuais franceses cruzaram o Atlântico em direção ao Novo Mundo; o romancista Ferdinand Céline visitou algumas cidades norte-americanas, e a sua experiência urbana foi decisiva na escritura de, ao menos, um romance, o célebre *Voyage au bout de la nuit*, publicado pela primeira vez em 1932. Neste texto o protagonista principal, Ferdinand Bardamu — *alter ego* do escritor —, viaja a cidade de Nova York e depois a Detroit, onde trabalha em uma unidade da fábrica Ford. Pela sua denúncia explícita ao nacionalismo e ao capitalismo e pelo fato de sido escrito em um registro de linguagem muito próximo ao oral, o livro causou escândalo e *frisson* nos meios literários franceses, tendo quase recebido o Prêmio Goncourt (perdeu por apenas dois votos de diferença).

Não foram, no entanto, apenas os romancistas e filósofos a fazer a sua peregrinação aos Estados Unidos da América, os profissionais da arquitetura e do

---

chez lui, il impose um ordre nouveau à ville. Mais partout ailleurs il est déplacé: l'oeil ne peut établir aucune unité entre ces grands asperges et les maisonnettes qui courent à ras du sol ; il cherche malgré lui cette ligne si bien connue dans les villes européennes, la ligne des toits, et il ne la trouve pas."

[63] Prefácio ao livro de Jean-Louis Cohen, *Scènes de la vie futur: l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique 1893-1960.* Paris: Flammarion/Centre Canadien de l'Architecture, 1995, p. 11. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "(...) force est de convenir qu'il y a et ne saurait y avoir de gratte-ciel ailleurs qu'un Amérique, (...)."

urbanismo o fizeram em quantidade expressiva, e não poucos se deixaram influenciar por sua paisagem urbana. Le Corbusier viajou aos Estados Unidos em 1936 (a bordo do Graf-Zeppelin) e deixou as suas impressões registradas no livro *Quand les cathédrales étaient blanches — voyage au pays des timides*[64]. E foi justamente neste texto que o arquiteto franco-suíço narra a polêmica entrevista na qual ele afirmou serem os arranha-céus de New York "pequenos demais". Citamos estes dois exemplos com o intuito de diversificar e matizar o objeto de estudo desta tese, a viagem de Sartre aos Estados Unidos da América realizada no ano de 1945.

Neste sub-capítulo, que tem por objeto esclarecer o nosso método e, ao mesmo tempo, realizar uma espécie de estudo de caso (o fascínio diante dos arranha-céus de New York), os supracitados textos destes autores, um romancista e um arquiteto, compõem um *corpus* significativo o suficiente para o estudo da apreensão por parte dos europeus — e, como já foi dito, estamo-nos referindo aos franceses — deste fenômeno estético particular, e, a julgar pelo que afirmou Hubert Damish, particularmente norte-americano. Seria importante, igualmente, verificar se as diferentes perspectivas profissionais aludidas na frase anterior teriam moldado as suas impressões de viagem. Se é um tanto óbvio que a apreensão de Le Corbusier foi a de um arquiteto, esta questão não está tão claro no que se refere a Céline.

Ora, como se está propondo o estudo de textos, é importante deixar claras as especificidades literárias de cada um deles. O texto de Céline é um "romance autobiográfico" narrado na 1ª pessoa do singular, e o texto de Le Corbusier, ao menos nos capítulos dedicados à viagem aos Estados Unidos da América, é autobiográfico, no qual um profissional da arquitetura faz uma crítica tanto à arquitetura norte-americana quanto ao seu modelo de cidade. Além disto, há a questão da recepção dos textos, que é diferente pelas suas próprias diferenças internas — Céline fazia literatura enquanto Le Corbusier escrevia mais um manifesto. Assim, deve-se reconhecer que o leitor de um manifesto em arquitetura coloca-se em uma perspectiva bastante diversa daquele que lê um romance, posto que são escrituras diferentes com regras próprias. E Le Corbusier escrevia para um público de profissionais que, de alguma maneira e em níveis diferentes, tinha um envolvimento com a arquitetura e o urbanismo. Como se pode perceber, os dois textos apresentam as suas especificidades próprias a todo texto, mas há um fator determinante que os

[64] Trata-se de experiências sensoriais diferentes, contemplar a paisagem urbana de Manhattam desde o porto ou a partir de um zepelim, mas deseja-se enfatizar que, ao menos neste caso, o efeito é o mesmo, o espanto e a surpresa.

aproxima: ambos podem ser compreendidos desde a rubrica de “narrativas de viagem”.

Posto isto, faz-se necessário enfatizar que há toda uma tradição na Crítica Literária de estudos de “narrativas de viagem”, e, mais especificamente, o olhar de um viajante sobre uma paisagem que lhe é estrangeira. A sub-área da Literatura Comparada, denominada Imagologia, é justamente o campo de atuação que desvenda e apreende este olhar. É o que afirma Daniel-Henri Pageaux[65], a respeito da importância dos textos literários na reconstituição dos componentes de uma dada sociedade:

> Multiplicando este gênero de interrogações, é possível, para o comparatista, de reconstituir, a partir unicamente de textos literários, um verdadeiro quadro, mais ou menos sincrônico, das opiniões, das atitudes mentais de uma época, de uma sociedade: é o que nós já anunciamos assinalando que a imagem do estrangeiro, estudada sob certo ângulo era um potente desvelador das opções, isto é, das clivagens que atravessam e estruturam uma sociedade em um dado momento.[66]

Esta citação é importante porque acentua a importância de textos literários para o estudo de questões que não são nem da Poética nem da Retórica, mas do domínio da História e das demais Ciências Humanas. Ora, o que pensa um dado segmento de certa sociedade tem que se cristalizar em algum meio, e, muitas vezes, este meio é textual: cartas pessoais, processos jurídicos, manuais escolares e reportagens jornalísticas, certamente, mas igualmente romances, contos e poemas. É a sobrevivência e a persistência no tempo deste conjunto de textos que nos permitem apreender modos de vida, hábitos e costumes que já não existem mais. É o que propomos realizar neste sub-capítulo, estudar a apreensão, por parte de viajantes

---

[65] Professor da Paris III – Nouvelle Sorbonne.

[66] Pageaux, Henri-Daniel. *Recherche sur l’imagologia: da História Cultural à Poética.* Em: Revista de Filología Francesa. Madrid: Universidade Complutense, 1995, p. 138. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: “En multipliant ce genre d’interrogations, il est possible, pour le comparatiste, de recomposer, à partir des seuls textes littéraires, um véritable tableau plus ou moins synchronique, des opinios, des attitudes mentales d’une époque, d’une société: c’est ce que nous avons déjà nnoncé en signalant que l’image de l’étranger, étudiée sur um certain angle était um puissant révélateur des options, voire des clivages qui traversent et structurent une société à un moment donné.”

estrangeiros, de elementos urbanos que lhes são estranhos, posto que não existem em seu meio urbano de origem. Neste sentido, e a partir do que expusemos, é tão pertinente o estudo de textos realizados por profissionais da arquitetura — neste caso Le Corbusier — quanto daqueles produzidos por romancistas. Como afirmamos no sub-capítulo anterior, trata-se de compor um quadro um pouco mais amplo e mais variado, e dir-se-ia mesmo heteróclito, uma vez que, como já foi aqui escrito, em um estudo desta natureza é necessário evocar diferentes representações: neste caso, um romance autobiográfico e um manifesto arquitetônico.

No entanto, o tema aqui proposto não se esgota na apreensão de uma paisagem urbana considerada como exótica, mas, como observa Daniel-Henri Pageaux, há sempre uma espécie de contra-movimento: "Não há dúvidas de que a imagem do estrangeiro pode dizer igualmente da cultura de origem (o *país espectador* [*pays regardant* no original] para retomar uma categoria cara à literatura comparada), naquilo que às vezes é difícil de conceber, de exprimir, de articular e de confessar."[67] Isto significa, para além do mais óbvio, que seria a simples afirmação que todo olhar comporta uma ideologia, ou melhor, que é ele mesmo conformado por uma ideologia, que não se pode compreender uma cultura estrangeira senão a partir da sua própria cultura, limite instransponível de todo pensamento; ou, em uma admirável fórmula do nosso autor: "Eu quero dizer o Outro (e, freqüentemente, por complexas e imperiosas razões) e em dizendo o Outro eu o nego e me digo eu mesmo."[68]

Como se sabe, todo método implica uma clivagem, na medida mesmo em que se escolhe um caminho em detrimento de todos os demais, e é interessante a clivagem proposta por Pageaux: "Do conjunto dos testemunhos sobre o estrangeiro, isolemos os textos que puderam reagir ou simplesmente confortar uma opinião sobre o estrangeiro, aqueles que puderam formar uma atitude mental ou aqueles que se

---

[67] Pageaux, Henri-Daniel. *Recherche sur l'imagologia: da História Cultural à Poética.* Em: Revista de Filología Francesa. Madrid: Universidade Complutense, 1995, p. 140. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Nul doute en effet que l'image de l'étranger peut dire aussi sur la culture d'origine (le *pays regardant* pour reprendre une catégorie chére à la littérature comparée) ce qui parfois est difficile de concevoir, d'exprimer, d'articuler, d'avouer."

[68] Pageaux, Henri-Daniel. *Recherche sur l'imagologia: da História Cultural à Poética.* Em: Revista de Filología Francesa. Madrid: Universidade Complutense, 1995, p. 141. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Je veux dire l'Autre (et pour dimpérieuses et complexes raisons le plus souvent) et en disant l'Autre je le nie et me dis moi-méme."

limitaram a reproduzir uma imagem já identificada do estrangeiro."[69] O autor determina algumas opções possíveis para o pesquisador em Imagologia: há os textos que *reagem* a uma opinião sobre o estrangeiro, aqueles que *confortam* esta opinião, outros que a *inauguram*, e, finalmente, os textos que *reproduzem* esta opinião. No entanto, torna-se extremamente difícil buscar o texto inaugural, uma vez que seria um estudo de ordem genealógica: qual foi o texto — ou o conjunto de textos — que iniciou uma tradição ideológica que acabou por conformar uma imagem sobre o outro? Mais factível seria buscar na repetição de idéias, de imagens e de expressões lexicais o fluxo constante de uma tradição que não está já formada, mas que se forma continuamente na medida em que cada repetição é um ato de diferença. Esta última asserção encontra a sua justificativa no simples fato de que, apesar de o inelutável fato de todo escritor encontrar uma estrutura cultural já preparada por sua sociedade, não se deve jamais desprezar o individual, isto é, o singular. Ora, sabe-se que os termos "Escola" ou "Movimento" subsumem, na realidade, um conjunto em nada homogêneo de criadores e de criaturas.

Neste sentido, procuramos no *corpus* deste sub-capítulo discernir as imagens sobre os arranha-céus norte-americanos na medida em que elas se repetem, sem, no entanto, nos preocuparmos com a sua *originalidade*. E é justamente na medida em que elas se repetem — e se repetem não apenas porque isto é socialmente aceitável, mas também porque esta é uma estratégia do escritor face ao seu público receptor —, que se pode dizer que há uma imagem cristalizada sobre o estrangeiro, como uma espécie de pano de fundo a partir do qual se pode pensar, se espantar e enunciar. Ou, pelo prisma da Antropologia: "Pensar por antecipação o Selvagem era erigi-lo em protótipo, ou, mais exatamente, em um arquétipo suscetível de permitir uma avaliação visual (mental) procedente de um julgamento de conformidade ou de não-conformidade, com o modelo fabricado aqui mesmo, em todo caso antes do encontro".[70] Dito de outra maneira, o espanto diante do outro, seja um ameríndio ou uma paisagem urbana, tem boa parte de premeditação...

---

[69] Pageaux, Henri-Daniel. *Recherche sur l'imagologia: da História Cultural à Poética.* Em: Revista de Filología Francesa. Madrid: Universidade Complutense, 1995, p. 139. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "De la brassée emmélée des témoignages sur l'étranger, isolons les textes qui ont pu régir ou simplememt conforter une *opinion* sur l'étranger, ceux gui ont pu former une attitude mentale ou ceux qui se sont bornés à reproduire une *image* déjá identifiée de l'étranger."

[70] Lenclud, Gerard. *Quand voir, c'est reconnaître: les récits de voyage et le regard antropologique*. Em: Terrains de l'enquête, nº. 01, Marselha; Editions Parenthèses. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Penser à l'avance le Sauvage, c'était

Ora, se os nativos do continente americano foram compreendidos, isto é, interpretados, como "bons selvagens" pelo público europeu, isto se deveu ao já aludido "filtro cultural": era uma possibilidade, entre outras, para pensá-los. É a partir desta ótica que devemos compreender a irônica frase de Koolhaas: "Os arranha-céus de Manhattam são os índios de Le Corbusier".[71] Esta provocativa asserção tem o mérito de mostrar que a compreensão do outro não se dá senão a partir de uma realidade já existente e já conhecida: Le Corbusier certamente já conhecia a paisagem urbana de Manhattam — sempre, naturalmente, a partir de ilustrações e de filmes —, mas só podia conhecê-la *realmente* a partir da sua própria cultura urbana.

Nas páginas a seguir abordaremos o tema central deste sub-capítulo, a saber, a reação de espanto — um espanto "premeditado" e "calculado", certamente — de dois europeus face aos arranha-céus de Manhattam, sempre tendo em mente as questões elencadas e discutidas neste sub-capítulo.

Em um livro publicado pela primeira vez no ano de 1936, Le Corbusier assim definiu a impressão que teria experimentado ao conhecer a grande metrópole norte-americana: "New York é uma cidade em pé [*debout* no original], sob o signo dos tempos novos."[72] Ou, ainda: "Eu não posso esquecer New-York, cidade em pé, porque eu tive a felicidade de vê-la lá, erguida no céu."[73] Mesmo que os arranha-céus de Manhattam não tenham sido nominados nestas frases, mas penas aludidos, fica claro que são eles que formam a paisagem que parece ter impressionado tanto o arquiteto franco-suíço, uma vez que são eles os responsáveis por fazer com que a cidade seja percebida como "erguida no céu". Estas frases confirmam, de alguma maneira, o provocativo estudo de Koolhaas que foi, intitulado, muito propriamente, *Delirius New York.* Ao chegar a Manhattam, o arquiteto franco-suíço já havia visto esta "cidade erguida" a partir das suas imagens icônicas, e já aludimos, aqui, às inúmeras imagens difundidas pelos meios de comunicação de massa. Ora, se os arranha-céus norte-americanos não eram, no imaginário de Le Corbusier, os "bons selvagens" aos

---

l'ériger en prototype ou, plus exactement, en archétype susceptible de permettre, là-bas, une évaluation visuelle (mentale) procédant d'un jugement de conformité, ou de non-conformité, d'avec le modèle fabriqué ici même, en tout cas avant la rencontre."

[71] Koolhaas, Rem. *Delírio de Nueva York.* Trad. Jorge Sainz. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 266. Tradução nossa do Espanhol para o Português.

[72] Le Corbusier. *Quand les cathédrales étaient blanches.* Paris: Plon, 1936, p. 51. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "New York est une ville débout, sous le signe des temps nouveaux."

[73] Le Corbusier. *Quand les cathédrales étaient blanches.* Paris: Plon, 1936, p. 54. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Je ne peux pas oublier New York, ville débout, puisque j'ai eu le bonheur de la voir là, dressée dans le ciel."

quais se fez referência no sub-capítulo anterior, eram, ainda, selvagens que deveriam ser devidamente "civilizados". Ora, não foi isto o que pretendia a *cité redieuse* e os seus arranha-céus cartesianos? Uma Manhattam domesticada e "mais ao gosto europeu"?

Mas deve-se insistir em um ponto: as críticas corbusianas ao modelo de cidade da metrópole norte-americana só foi possível devido ao seu conhecimento prévio através das imagens icônicas. No que se refere à difusão dos arranha-céus pelos filmes, muitos exemplos poderiam, à guisa de ilustração, serem elencados: a vista noturna de New York em *Lights of New York*, de 1928, o Empire State Bulding que ganha acentos dramáticos em *King Kong*, de 1933. E há, evidentemente, as acrobáticas cenas de Harold Lloyd sobre os arranha-céus nos seus filmes dos anos 1920, e que marcaram toda uma geração de cinéfilos, nos Estados Unidos da América como no resto do mundo[74]. A lista apresentada não pretende ser exaustiva, mas apenas indicar a difusão que a paisagem norte-americana conheceu a partir das imagens criadas pelos diretores de Hollywood.

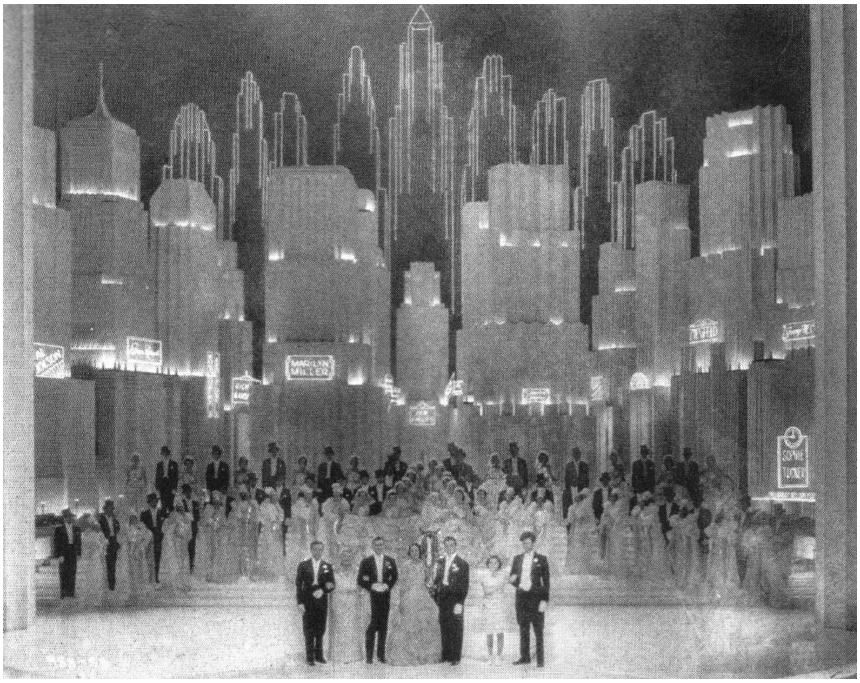


Ilustração 14: Fotograma do filme norte-americano Brodway Melody de 1938. Ao fundo, o cenário simula o skyline de New York. Fonte: Ramirez, Juan Antonio. Architecture for the Sreen: a critical study of set design in Hollywood's golden age. Jefferson, North Carolina e Londres: MacFarlandConpany, 2004, p. 88.

[74] Retiraram-se estes exemplos do seguinte livro: Ramirez, Juan Antonio. *Architecture for the screen; a critical study of set design in Hollywood golden age.* Carolina do Norte: McFarland &Company, 2004.

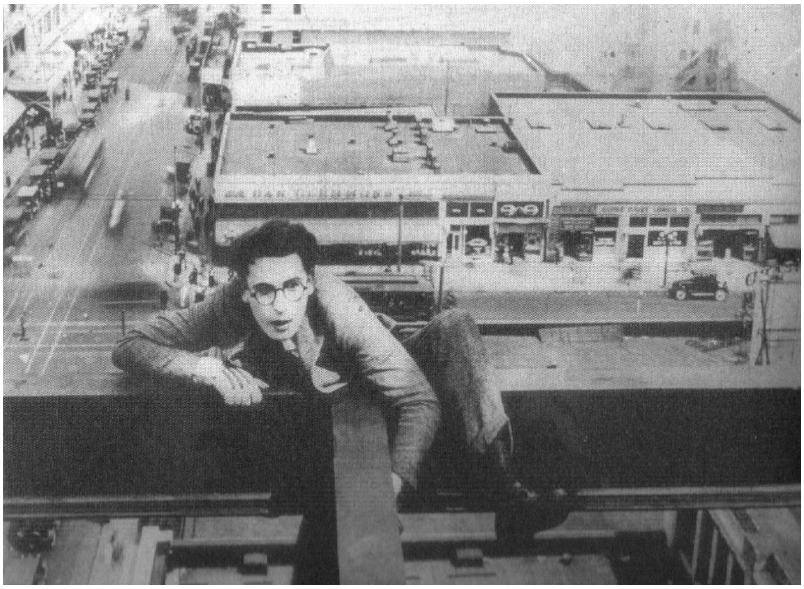


Ilustração 15: Fotograma do filme norte-americano Safety Last de 1923. O ator Harold Loyd escala a estrutura de metal usada na construção de um arranha-céu. Fonte: Ramirez, Juan Antonio. Architecture for the Sreen: a critical study of set design in Hollywood's golden age. Jefferson, North Carolina e Londres: MacFarlandConpany, 2004, p. 174.

Ilustração 16: Fotograma do filme norte-americano King Kong de 1933. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

Feitas estas considerações, já se pode apresentar um outro caso específico de encontro com a alteridade, que aqui significa, mais especificamente, a descoberta da paisagem urbana de Manhattam por um europeu. No romance de Céline, o já citado *Voyage au Bout de la nuit*, encontra-se uma designação semelhante àquela emitida por Le Corbusier, anunciada pelo protagonista[75]: "Imaginem que era em pé [*debout*

[75] É sempre complicado comparar um autor de um texto não-ficcional com uma personagem literária de um texto ficcional, no entanto, ambos fazem parte do mesmo ambiente cultural, posto que a personagem é uma criação de um escritor que também participa deste ambiente.

no original] a cidade deles, absolutamente reta. New York é uma cidade em pé."[76] Não se trata de uma simples coincidência, mas de um fenômeno relativamente comum: uma vez que ambos os viajantes pertencem ao mesmo ambiente cultural — a cultura clássica francesa — e a mesma época — os anos 1930 —, os "filtros" a partir da qual a paisagem urbana norte-americana é "purificada", isto é, compreendida e assimilada, são semelhantes. Volta-se, então, à questão apresentada no sub-capítulo anterior, isto é, assimila-se o desconhecido pelo que já é conhecido. E se esta asserção é correta, qual seria o que já era conhecido pelos dois viajantes? Isto é, o que teria moldado a sua visão para apresentar a cidade de New York como estando "em pé"? Ora, a única realidade possível neste caso é a cidade europeia...[77] A julgar por Damisch as cidades europeias não possuem — e nem podem possuir — arranha-céus; são, então, "cidades horizontais", ou, ainda, "cidades deitadas".

Pode-se afirmar, ainda, que estamos diante de uma imagem que se repete e que é veiculada através de textos. Ou, como afirmou Pageaux: reproduz-se "uma imagem já identificada do estrangeiro", que é, neste caso, os arranha-céus de New York. Isto significa que os viajantes já conheciam a dimensão vertical das cidades norte-americanas, como nos assevera Jean-Louis Cohen:

> O tema da construção em altura, se é tão constante quanto evidente até mesmo além dos meios profissionais da construção, entre os viajantes e os leitores da imprensa popular, está bem longe de ser único. Em todos os processos de idealização ou de modelização, as imagens desempenham um papel principal, a tal

---

[76] Céline, Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit.* Paris: Gallimard, 1970, p. 186. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Figurez-vous qu'elle était débout leur ville, absolunent droite. New York est une ville débout."

[77] Referindo-se ao romance de Céline o crítico literário francês David Ravet afirma: "A cidade [New York] é percebida em oposição às cidades da Europa por sua espacialidade em altura. Este contraste espacial se inscreve em um sistema metafórico que associa uma cidade à posição de uma mulher face ao desejo masculino. (...) New York aparece como uma cidade de repulsa ao desejo, como oposta a uma cidade e de uma mulher sedutora". Tradução nossa do Francês para o Português. *New York chez Céline et Hopper: une esthétique de la démythification du rêve américain. In*: Astrolabe, nº 2, Junho de 2006. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "La ville [New York] est perçue en opposition avec les villes d'Europe par sa spatialité toute en hauteur. Ce contraste spatial s'inscrit dans un système métaphorique qui associe une ville à la position d'une femme face au désir masculin. (...)New York apparaît comme une ville de répulsion du désir, comme l'opposé d'une ville et d'une femme attirante."

> ponto que a descoberta da América moderna pareceria ter sido realizada não pela fotografia, mas pela sua difusão.[78]

Se a voga estética chamada *chinoiserie*[79] foi difundida na Europa por artífices os mais variados, em um movimento que alimentava a si mesmo, na medida em um produto era a publicidade de si e do movimento estético que encarnava, a *americomania*[80] foi difundida a partir dos meios de comunicação de massa, entendendo esta expressão, no contexto do fim do século XIX e no início do século passado, como a imprensa popular ilustrada e, naturalmente, o cinema. Compreende-se, então, como o termo "cidade em pé", usado para definir o bairro de Manhattam em New York, pôde ser encontrado em dois diferentes textos: a imagem física cria e difunde a imagem mental, e esta, por sua vez, continua como texto a tarefa da reprodução.

À guisa de conclusão pode-se retomar a questão do espanto anunciada no sub-capítulo anterior. Afirmou-se, então, que todo espanto diante de uma dada realidade tem um grau de premeditação, uma vez que cada conhecimento é, em boa parte, um reconhecimento. Tanto no romance de Céline quanto no texto de Le Corbusier encontra-se o espanto e a surpresa diante dos arranha-céus de New York:

> Para uma surpresa, foi uma. Era tão espantoso o que se descobria de repente através da bruma que nós nos recusamos inicialmente a acreditar, e depois quando estivemos de cara com aquilo, todos os viajantes que nós éramos começamos a rir, vendo aquilo, direto na nossa frente.[81]

---

[78] Cohen, Jean-Louis. *Scènes de la vie futur: l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique 1893-1960.* Paris: Flammarion/Centre Canadien de l'Architecture, 1995, p. 16. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Le thème de la construction en hauteur, s'il est aussi constant qu'évident bien au-délà des milieux professionels du bâtiment, chez les voyageurs et les lecteurs de la presse populaire, est bien loin d'être unique. Dans tous ces processus d'idéalisation ou de modélisation, les images jouent un rôle premier, à tel point que la découverte de l'Amérique moderne semblerait découler directement non de l'invention de la photographie, mais bien de la diffusion de la photographie."

[79] Teremos a oportunidade de retomar este tema no próximo capítulo.

[80] Reproduzimos a expressão de Jean-Louis Cohen no já citado livro.

[81] Céline, Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit.* Paris: Gallimard, 1970, p. 186. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Pour une surprise, c'es fût une. A travers la brume, c'était tellement étonnenent ce qu'on découvrait soudain que nous nous refusâmes d'abord à y croire si puis tout de même quand nous fûmes en plein devant les choses, tout galériens qu'on était on s'est mis à bien rigoler, en voyant ça, droit devant nous."

A personagem, diante de uma paisagem urbana inexistente na Europa, tem um misto de surpresa e de riso. Esta reação, segundo o crítico literário francês David Ravet, deve ser compreendida a partir do "mito americano" que gerações inteiras de europeus se formaram, que é aquele do "progresso" e da "modernidade", antípodas da marca da perenidade e da tradição europeias. O espanto e a surpresa, assim como o riso, enfatizam este mito — uma cidade "moderna", com os seus arranha-céus que são a marca do "progresso" — e, ao mesmo tempo, o confrontam: por que rir, se a reação mais esperável seria a admiração? Não se deve esquecer que o romance de Céline, que é muitas vezes compreendido como uma triste ode a denunciar a civilização ocidental e o capitalismo industrial, nada tem de apologético em relação ao país norte-americano. De qualquer sorte, é sempre oportuno lembrar como, neste caso, a cidade representou por metonímia um país, a sua economia e a sua cultura.

Um outro europeu, mas desta feita um personagem "de carne e osso", Le Corbusier, e a sua maneira, também demonstra espanto diante daquelas imagens as quais, e é sempre importante repetir, ele já conhecia "A América não é pouca coisa! Face ao velho continente ela instalou, há vinte anos, a escala de Jacob dos tempos novos. Um choque na barriga na qual se encaixa um furacão."[82] O nosso autor, por sua vez, dialogando com esta tradição, afirma: "Céline dizia de New York: 'É uma cidade vertical."[83] Ora, como se pode perceber, Sartre conhecia os arranha-céus de New York não apenas através dos filmes e das ilustrações, mas, igualmente, pela chamada "alta literatura".

Quanto a Le Corbusier, no seu estilo hiperbólico de hábito, ele manifesta a sua surpresa e o seu choque pela escala titânica das cidades e das construções norte-americanas. O que ele havia tentado fazer sem lograr sucesso na Europa, isto é, inscrever o seu modelo de cidade em altura, "radiosa" ou não, os arquitetos norte-americanos realizavam sem que isto lhes custasse muito. Mas, como se sabe, se Le Corbusier, diante de Manhattan, não deu risadas como Bardamu, não deixou, no entanto, de manifestar a sua discordância: "Eles são pequenos demais"... Esta frase,

---

[82] Le Corbusier. *Quand les cathédrales étaient blanches.* Paris: Plon, 1936, p. 59. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "L'Amérique n'est peu de chose! Face au vieux continent elle a installé, depuis vingt ans, l'échelle de Jacob des temps nouveaux. Un choc dans le ventre qu'on encaisse un ouragan."

[83] Sartre, jean-Paul. *New York ville coloniale, Villes d'Amérique.* Paris: Editions du Patrimoine, 2000, p. 35. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Céline disait de New York. C'est une ville verticale'."

dita em uma entrevista concedida aos jornalistas norte-americanos e publicada no *New York Times Magazine*, torna evidente a sua reação, um misto de admiração e desencanto por uma cidade "em pé" que não era "radiosa".

LE CORBUSIER SCANS GOTHAM'S TOWERS

The French Architect, on a Tour, Finds the City Violently Alive, a Wilderness of Experiment Toward a New Order

The City of the Future as Le Corbusier Envisions It.

By H. I. BROCK.

THE citizen of the French Republic who is known as Le Corbusier — he was born Jeanneret and his given name is Charles-Edouard — is just now paying his first visit to America and has had his first eyeful of the man-made miracle which is New York. In circles where disputing about art is a major sport, Le Corbusier is identified as the founder and public exponent of the mood in architecture which has been labeled the International Style and which certain stiff conservatives insist does not look like architecture at all.

The basic principle of this style is to regard the architect's function as primarily one of household efficiency engineering. His job is to furnish human creatures with a convenient "machine for living in." As stated, the principle applies specifically to the family dwelling. But it applies also to the multiple arrangement of buildings which takes care of the composite employments and the complex human activities of a city where great numbers of people must live and most of them attend to business.

Since the modern dwelling and the modern city have each new demands to meet, since each has at command a service of machinery and materials which no dwelling and no city has ever had before, Le Corbusier and his school begin by discarding traditions and dismissing prejudices which would perpetuate formulas of building evolved from conditions of life that have ceased to exist.

* * *

THE rough idea is that the machine age, with its vast concentrations of population and its prodigious accumulation of mechanical devices for quantity production and for mass movement of goods and men, has created problems which the older architecture is incompetent to solve. The new architecture must face these problems squarely and find a solution on a sound mechanical basis, let the chips of academic estheticism fall where they may.

New York City, for example, is planted thick with skyscrapers—filling cases of millions of human beings at work or dowsed away for the night. The streets of New York are jammed with automotive vehicles engaged in distributing the quantity-production output or moving these millions of people about, back and forth between home and business, and generally where they want to go, creating in the process no end of traffic tangles and even seriously endangering in life and limb those who still have to get about on their own feet.

Le Corbusier has built in France and other European countries machines for living in—machines also for doing business in. Whether these machines are, in fact, more efficient than the houses other architects build is a question which will not be argued here. But it is true that, at three years short of 50, he is more famous as the articulate

New York Times Studios.

Too Small?—Yes, Says Le Corbusier; Too Narrow for Free, Efficient Circulation.

voice of the new architecture than as the executant of its projects. He represents a vision of the future rather than a proved practice of the present.

* * *

MODERN architecture—that is, machine-made architecture—was born, as even its most ardent European advocates admit, in this country. The Europeans who have taken it up have made it much more "modern" than we have dared or cared to make it. Nevertheless, New York—the part of it, at least, which enjoys high visibility—is the creation on the greatest scale that the world

appalled by the brutality of the great masses—the "sauvagerie"—the wild barbarity of the stupendous, disorderly accumulation of towers, tramping the living city under their heavy feet, like a herd of mastodons.

As the ship moved up the river and he got the city broadside on, as the clutter of bunched towers of the stronghold of finance thinned out and other towers began to stand out separate, gleaming in the sunlight in the open space above their lowlier neighbors, his dispondency abated. Hope revived for the future which the first bright vision had seemed to embody. That vision might not, after all, be a mirage.

* * *

LATER, while touring the city in the company of the writer, he stood at the base of the steep sheer cliff of Raymond Hood's slat in Rockefeller Center and said that it was good, then began ruefully to rub the crick out of the back of his neck that was the result of trying to look up to the very top of anything so tall and uncompromisingly perpendicular.

He found the smaller buildings on the Fifth Avenue front—dedicated to France and the British Empire—out of scale, both with the upreared mass and the human beings walking about the central plaza. That plaza itself, all bare (as it is apt to be when the tourist season is on the wane), struck him as decidedly dull—in spite of Prometheus and his fountain.

Then he was shot in an elevator (at the rate of 1,200 feet a minute) to the very top of the big slat—the deck under which lurks the Rainbow Room—and looked out upon the map of the city, by that time half veiled in a nort gray mist, which cut off the horizons far short of the two extremes of our narrow island but revealed the bounding ribbons of water on either side.

North, south, east and west, the

(Continued on Page 23)

skyscrapers nevertheless stood out boldly. Now and again the sun thrust through the thin clouds and bathed their faces in a brief glory of high light or gilded the fancy tops which some of them have borrowed from all the styles—unimportant to M. Le Corbusier—that came before the steel skeleton revolutionized large-scale building. It was excellent theatre—spectacular drama.

* * *

BUT the modern architect was not particularly impressed. He was looking for architecture, not theatre, and shy, besides, of succumbing to drama as melodramatic. Moreover, he was looking for architecture in his own sense of the word—in this case, the city that is a machine for living in—not merely frightfully expensive scenery built to knock the beholder's eye out.

"They are too small," he said, looking straight at the Empire State Building, tallest in all the world of filing cases for men and standing on one of the biggest pieces of ground doubled to that purpose in the city.

Somebody pointed out a building with "modern" horizontal lines, belting continuous windows about it, down by the Hudson, and a building with "modern" vertical lines, stacking up windows in parallel slits, over toward the East River.

"I am not interested," said Le Corbusier, "in that sort of thing—both sets of lines are all right as expressing the idea of horizontal and vertical circulation respectively. But what counts is the actual existence in the building of the two kinds of circulation and their efficient coordination. That is the combination which created adequate machines for business for swarms of people—human beehives—if it is joined, of course, with free circulation among the buildings."

The skyscrapers that thrust up

© André Kertész

Le Corbusier Looks—Critically

Ilustração 17: Extrato do jornal *New York Magazine* de 03 de Novembro de 1935. Fonte: Rem Koolhaas. *Delirio de Nueva York.* Barcelona: GG, 2004, p. 267.

Mas é oportuno que se pergunte pelo motivo que teria levado a esta atitude, tanto da personagem de Céline quanto de Le Corbusier. A resposta a esta questão já está colocada desde o princípio: quando se fez referência ao mesmo "filtro" cultural que ambos partilhariam, implicitamente denominaram-se cidades e arquitetura. Foi a experiência urbana do Velho Mundo, com as cidades que Sartre denominou de "cidades-museu"[84], que forjou tanto a surpresa de Ferdinand Bardamu quanto o choque de Le Corbusier, assim como o termo "cidade em pé". Ora, para quem se

[84] Sartre, Jean-Paul. *New York ville coloniale, Villes d'Amérique.* Paris: Editions du Patrimoine, 2000.

acostumou a deambular em ruas que margeiam canais, entre ruínas romanas e catedrais góticas, sobre pontes cujas pedras foram talhadas há mais de cinco séculos, a paisagem urbana de Manhattam só poderia ser conhecida sob o signo da alteridade: cidades novas, selvagens e incultas e as suas "construções em desordem".

Para concluir este sub-capítulo, convém ressaltar que estes textos reproduzem e difundem uma imagem, os arranha-céus de Manhattan, na medida mesmo em que reagem a esta, seja pela ironia do "pequeno demais" seja pelo riso face a uma realidade julgada talvez grotesca, e, certamente, extravagante. Neste sentido, pode-se afirmar, retomando a fórmula de Pageaux, que tanto Bardamu quanto Le Corbuser disseram o outro pela surpresa e pelo choque, e como um viajante à beira de um abismo, recuaram e negaram-no pela ironia e pelo riso, e, ao menos quanto a Le Corbusier, dizendo ele mesmo: a *cité radieuse*.

2.3. A relação entre a arquitetura e a literatura a partir da crítica, da história e da teoria[85]

Este sub-capítulo pretende traçar algumas relações entre a arquitetura e a literatura a partir da história, da teoria e da crítica em arquitetura, sob a ótica da pesquisa que desenvolvemos. Acreditamos na validade e na pertinência deste procedimento porque realizá-lo é, justamente, pensar a própria natureza da nossa pesquisa: neste caso, tratar-se-ia de um texto sobre teoria, isto é, certa teoria sobre o espaço, ou, ao contrário, seria um texto histórico, envolvendo questões que estão tanto ligadas à história do pensamento de Sartre quanto a história do mundo ocidental em meados do século passado? Por outro lado, devidos as suas especificidades, estaríamos, ao contrário, diante de um texto de natureza eminentemente crítica? Procuraremos responder a estas questões nos limites da nossa pesquisa e, naturalmente, devido à amplitude a e ao alcance da tarefa, está muito longe das nossas intenções pensar em esgotar o tema ou de expandi-lo a outros domínios.

Inicialmente, convém frisar que é quase um lugar-comum nos Estudos Literários afirmar que o romance surgiu nas cidades, e que é um fenômeno artístico visceralmente ligado ao incremento da vida urbana, assim como muitas

[85] Este sub-capítulo foi publicado, em uma versão preliminar, em *Arquiteturarevista* (UNISINOS), v. 4, p. 2, 2008.

manifestações artísticas. E é justamente a partir desta constatação que pretendemos investigar esta relação, pensando se a crítica em arquitetura, que, como veremos, está normalmente associada aos objetos arquitetônicos e urbanos, não poderia ser estendida a textos literários. Esta proposta pode parecer temerária, mas já foi realizada, em diversos níveis, por muitos autores — e ao longo deste sub-capítulo procuraremos enviar os leitores a alguns destes, enquanto urdimos a nossa trama.

Como objetivo inicial refletir-se-á uma questão precisa: a razão pela qual certos escritos são compreendidos desde o termo crítica, e, outros, desde os termos história e teoria — isto é, deseja-se inicialmente delimitar o espaço de atuação e lançar luz sobre as especificidades de cada uma das disciplinas citadas. Após isto, pensar-se-á como o estudo de obras textuais que, normalmente, são compreendidas como distantes da pesquisa em arquitetura e urbanismo — e, como já afirmamos, estamos nos referindo à literatura — podem ser úteis no exercício crítico em arquitetura e urbanismo. São estas e outras questões que procuraremos responder nas páginas que se seguem. Não se pretende, como já foi escrito, encontrar uma resposta exaustiva, e que, a este título, esgotasse as possibilidades de pensamento que, por ora, são colocadas; pretende-se, ao contrário, levantar algumas questões e procurar os caminhos da sua resposta. Consideraremos, inicialmente, a crítica, para após determinarmos, com mais precisão, a questão da teoria e da história.

Em um curto livro o arquiteto espanhol Josep Montaner assim determina a tarefa da crítica: “A sua missão é interpretar e contextualizar; pode-se entendê-la como uma hermenêutica que desvela origens, relações, significados e essências.”[86] Como se pode observar, Montaner determina a crítica, por um lado, como uma “arte de interpretar”, no sentido de estabelecer uma esfera de conceituação na qual uma dada obra seja avaliada através de um juízo crítico; e, por outro lado, como uma espécie de “arte de tecer e entrelaçar” os fios que determinarão a própria visibilidade da obra, uma conexão de inter e intra-relações. E, mais adiante, o arquiteto espanhol precisa o próprio objeto da crítica: “A autêntica crítica de arte e arquitetura deve desenvolver-se, no entanto, na presença do original, no seu próprio local. O historiador e o crítico literário trabalham, ao contrário, a partir de reproduções e documentos, no espaço da biblioteca ou no arquivo”[87]. A questão da “presença”, entendida aqui como a

---

[86] Montaner, Josep. *Arquitecture y crítica.* Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 11. Tradução nossa do Espanhol para o Português. No original lê-se: “Su misión es la de interpretar y contextualizar, y puede entenderse como una hermenéutica que desvela orígines, relaciones, significados y esencias.”

[87] Montaner, Josep. *Arquitecture y crítica.* Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 13. Tradução nossa do Espanhol para o Português. No original lê-se: “La auténtica crítica de arte y arquitectura debe desarrollarse, por lo tanto, en presencia del original, en su mismo lugar. En cambio, el historiador y el crítico literario trabajan sobre reproducciones y documentos, en el espacio de la biblioteca o el archivo.”

visibilidade do objeto, é, para o arquiteto espanhol, fundamental para a construção da crítica. Não haveria crítica senão no encontro do crítico com o seu objeto no espaço da presença do próprio objeto, e tal asserção parece-nos justificável a partir do simples fato de que a compreensão de um objeto tridimensional não se dá por meios bidimensionais. Neste caso, a fotografia de uma construção não seria ainda a presença do objeto, mas um registro indicador da sua presença.

Assim, e a partir das asserções de Montaner, deveríamos concluir que a crítica arquitetônica não se dá senão neste espaço da presença? Se concordarmos com isto, devemos assumir, então, que muitos textos produzidos sob o epíteto de crítica deveriam ser compreendidos de outra maneira — talvez como história ou teoria, uma vez que investigam questões fora da presença, no espaço formado por documentos textuais. Devemos, então, diante da dificuldade anunciada, prosseguir com as nossas argumentações e multiplicá-las para estabelecermos a natureza do que aqui se apresenta. E isto equivale a investigar a natureza tanto da teoria quanto da história.

A questão da qual ora tratamos é, ao menos aparentemente, simples: quais elementos fariam com que um texto que tivesse como objeto uma obra arquitetônica fosse considerado de ordem teórica? Ora, nem a arquitetura nem o urbanismo podem ser considerados ciências: não são capazes de determinar com a precisão necessária um corpo de princípios de aplicabilidade geral; em arquitetura e urbanismo — e principalmente neste último — o que é particular o é na sua própria particularidade irredutível. Como se sabe, uma obra arquitetônica dificilmente se deixa apreender a partir dos conceitos construídos em outras obras — a não ser, evidentemente, como uma descrição formal ou como analogia, que não são exatamente procedimentos científicos. Ou seja, e dizendo claramente, não há teoria da arquitetura e do urbanismo que não seja teoria de uma ciência: Ciências Sociais, Economia Política, Filosofia... Estamos diante, então, de uma *téchne* cuja *espisteme* é um empréstimo e não uma transferência[88]. Neste sentido, poder-se-ia dizer que os ensaios sobre arquitetura e urbanismo poderiam ser compreendidos como uma teoria apenas se os considerarmos como uma investigação que se realiza a partir de um corpo teórico tomado de empréstimo. De fato, há muito de Ciências Sociais, de Filosofia, de Economia Política e mesmo de Teoria Literária em muitos ensaios sobre arquitetura[89]. E se a nossa afirmação é válida, em que bases está fundamentada? Como havíamos

---

[88] Ver a este respeito: Choay, Françoise. *La règle et le modele. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme.* Paris: Seuil, 1996.

[89] À guisa de ilustração citaria o livro de Panofsky, *Arquitetura Gótica e Escolástica.* Aqui, compreende-se a arquitetura desde um domínio que, ao menos aparentemente, ser-lhe-ia exterior: a filosofia. Enviamos o leitor, igualmente, para o livro *A formação do homem moderno visto através da arquitetura,* obra do professor mineiro Antônio Carlos Leite Brandão (ver referências).

escrito, a teoria afirma determinações gerais ao particular e desde o particular — assim, não haveria em arquitetura nenhuma busca, ou algo próximo disto, de uma eleição de regras de aplicação geral. Poder-se-ia afirmar, então, que a sua busca, ou, ainda, o seu caminho, é apontar justamente para a particularidade e para a multiplicidade do real.

Assim, uma outra via de investigação que se abre aqui é, justamente, a história — devemos pensar, então, a possibilidade de se escrever textos de caráter histórico em arquitetura. No entanto, antes de afirmar qualquer determinação, é necessário se perguntar, justamente, o que é a história. Naturalmente que não se trata de responder a esta questão no corpo deste breve sub-capítulo, mas, assim como fizemos com o conceito de teoria, é importante estabelecer uma delimitação mínima no espaço da qual uma questão poderia ser refletida. Neste sentido, e à guisa de ensaio, poder-se-ia afirmar que história é a ciência que recolhe, determina e investiga o passado, e cuja operação se dá por meio de uma narrativa. Esta sumária determinação tem, ao menos, a vantagem de mostrar-nos que há um recorte preciso. Não são história textos nos quais não há a preocupação, justamente, de recolher os fatos e, a partir deles, urdir uma trama narrativa na qual estes fatos aparentemente dispersos pudessem ser re-compreendidos e re-significados. Há que se compreender a diferença radical entre tecer as relações possíveis entre os fatos particulares e urdi-los em uma trama linear, como é o papel da história[90]. Ora, ninguém negaria o caráter histórico a livros como *An outline of European architecture,* de Nikolaus Pevsner, e *Histoire de l'architecture*, de Auguste Choisy. Ambos atuam tanto no sentido sincrônico — as escolas, as variações nacionais e regionais — quanto no sentido

[90] Apenas para ilustrar a complexidade da tarefa da História, citaremos o historiador francês Paul Veyne, que, ao discutir a obra de Foucault, coloca a questão nos seguintes termos: "Primeira conseqüência: tal referente não tem tendência a tomar esse ou aquele rosto, sempre o mesmo, a vir a ter tal objetivação, Estado, loucura ou religião; é a famosa teoria das descontinuidades: não existe "loucura através dos tempos", religião ou medicina através dos tempos. A medicina anterior à clínica só tem o nome em comum com a medicina do século XIX, alguma coisa que se pareça um pouco com o que se entende por ciência histórica no século XIX, nós o encontraremos não no gênero histórico, mas na controvérsia (ou, dito de outra forma, o que se assemelha ao que chamamos de História é a *Histoire des variations*, livro, aliás, sempre admirável e leitura que se devora, e não o ilegível *Discours sur l'histoire universelle*.) Em resumo, em certa época, o conjunto das práticas engendra, sobre tal ponto material, um rosto histórico singular em que acreditamos reconhecer o que chamamos, com uma palavra vaga, ciência histórica ou, ainda, religião; mas, em uma outra época, será um rosto particular muito diferente que se formará no mesmo ponto, e, inversamente, sobre um novo ponto, se formará um rosto vagamente semelhante ao precedente. Tal é o sentido da negação dos objetos naturais: não há, através do tempo, evolução ou modificação de um mesmo objeto que brotasse sempre do mesmo lugar." Veyne, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história.* Trad.: Baltar, Alda; Kneipp, Auxiliadora. Brasília: UnB. 1998, p. 268, 269. Seguindo o pensamento de Foucault tal como no-lo expõe Veyne, poder-se-ia dizer que, assim como não há nem medicina nem loucura através dos séculos, também não há uma arquitetura nem uma arte através dos séculos; tudo o que há são as variações de certo tema, e a trama não seria exatamente linear...

mais propriamente histórico: o diacrônico, com a sucessão temporal das variações arquitetônicas: Páleo-Cristão, Românico, Gótico etc. Por outro lado, ninguém diria que seria histórico um livro como o do filósofo francês Gaston Bachelard, o já influente *A poética do espaço*. Este último poderia ser compreendido com mais propriedade como uma espécie de estudo do espaço nas imagens poéticas a partir da fenomenologia — temos, então, duas "teorias": a disciplina conhecida hodiernamente como Estudos Literários e um método filosófico. Poder-se-ia argüir, no entanto, que não se trataria, neste caso, de um texto que tivesse como objeto a arquitetura, e que seria, neste sentido, um estudo sobre o espaço em literatura. Deve ser levado em consideração, todavia, que o ponto de partida de Bachelard é o espaço construído, e mais precisamente, o espaço da casa — e é justamente o tema que o determina como um livro de teoria que tem como tema a arquitetura.

Ainda sobre esta questão, é necessário afirmar que não se pode imaginar que cesuras e recortes possam ser determinados com absoluta precisão, não há texto de caráter histórico no qual a teoria esteja absolutamente ausente —, aliás, é importante esclarecer que em qualquer texto histórico já está implicada uma questão teórica: a natureza da narrativa histórica que se realiza —, assim como não há teoria sem história, uma vez que os fatos devem estar entrelaçados e entretecidos para uma determinação conceitual. Mesmo o já citado texto de Bachelard faz, implicitamente, história, ao eleger um recorte temporal: ele analisa e investiga imagens poéticas em autores que lhe eram contemporâneos; ora, não faria sentido para o estudo por ele empreendido tratá-las em poetas medievais — de nada lhe serviria pensar a imagem poética em, por exemplo, François Villon[91]. O que afirmamos é, inicialmente, que não há texto homogêneo, isto é, um texto que possa ser determinado apenas a partir de uma única visada, e que tenha sido construído desde um único ponto de vista ou perspectiva, sejam estas históricas ou teóricas; e, igualmente, que há textos que podem ter sido construídos — prioritariamente — a partir de um pensamento histórico ou de ou pensamento teórico[92]. Como já afirmamos, ninguém divergiria da constatação de que o livro de Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, é, essencialmente, um texto histórico, assim como poucos negariam que o livro de

[91] Poeta francês nascido, provavelmente, em 1431, e cujos traços foram perdidos em 1463. As suas obras mais conhecidas são *Ballade des dames de temps jadis* e *Ballade des pendus.*

[92] Já é bastante conhecida a relação que Manfredo Tafuri estabelece entre crítica e história: "Enquanto destinada a reconduzir as obras ao âmbito de contextos mais gerais e no momento em que põe a hipótese de um papel histórico, a crítica delimita um campo de valores, dentro do qual é possível atribuir significados unívocos à arquitetura" Tafuri, Manfredo. Teorias e *História da Arquitetura.* Trad.: Ana Brito e Luís Leitão. Lisboa. Editora Presença, 1988, p. 261.

Erwin Panofsky, *Idea: a evolução do conceito de belo*, apresenta e desenvolve reflexões, basicamente, teóricas[93].

Isto nos remete diretamente à abertura deste texto: a pertinência do uso do termo "crítica" e a sua tarefa essencial. É importante, e mesmo fundamental, compreender que não existe um conceito definitivo com limites absolutamente precisos; pensar desta maneira seria tomar o uso dos termos como uma espécie de "fetiche", seria acreditar que os signos lingüísticos não são arbitrários, mas, ao contrário, que correspondem exatamente às coisas nomeadas. Neste sentido, é necessário compreender os conceitos no espaço da sua abertura, e, a partir desta operação, estender o seu alcance.

Neste sentido, e pensando deste a natureza da nossa tese, acreditamos no caráter inter e multidisciplinar da pesquisa que, ora desenvolvemos. Pensamos as narrativas viáticas de Sartre, justamente, a partir da teoria — neste caso, a filosofia que ele desenvolveu no lapso temporal estudado —, da história — e nos referimos, naturalmente, às condições históricas que cercaram a produção da sua obra —, e da crítica. No entanto, resta elucidar uma questão que é fundamental na economia da nossa exposição: seria possível a realização de uma crítica em arquitetura sem levar em conta o referencial do próprio texto? Ora, se a Imagologia estuda a imagem do estrangeiro — isto é, do outro — como esta se encontra cristalizada em textos, como pensar que se trata de crítica, como pensar uma crítica sem a presença do próprio objeto arquitetônico e urbano?

Neste momento, podemos passar a nossa segundo operação, isto é, pensar uma crítica em arquitetura e urbanismo que não seria exercida em obras arquitetônicas, mas em textos literários. Pensando, então, esta proposta metodológica, é esta a dúvida capital que elencamos acima: seria possível uma crítica arquitetônica fora da visibilidade da presença? Isto é, seria correto imaginar que a crítica, assim como a história e a teoria, poderia ser possível fora dimensão cuja expressão foi por nós cunhada de o "espaço da presença do próprio objeto"? Esta questão nos remete ao papel fundamental da crítica... Ora, se nos fiarmos nas asserções de Montaner, isto é, que a crítica propor-se-ia, simultaneamente, as operações de interpretação e de contextualização, devemos conceder que seria perfeitamente possível imaginar que tais operações poderiam ocorrer a partir de documentos textuais.

Mas já podemos imaginar o leitor a argüir que arquitetura é construção, e não textos... Esta afirmação é dificilmente contestável, e não imaginamos contestá-la, mas

[93] E é, naturalmente, inegável o fato de que a história, neste texto já está posta desde o sub-título, com o uso do termo "evolução".

abri-la desde o seu interior e inverter a sua lógica — não se trata, pois, de transpor este limite, mas de alargá-lo e recolher o que se encontra à margem. Porém, não se está afirmando, aqui, que um texto pode ser objeto de crítica, o que seria, de qualquer sorte, banal, mas antes estamos afirmando que muitos textos — mas não qualquer texto — podem ser objetos de uma crítica arquitetônica. Assim, poder-se-ia imaginar uma crítica arquitetônica que se debruce sobre textos, que os investiguem, que os analisem e os sintetizem. Neste sentido, cumpririam a tarefa primordial anunciada pelo arquiteto espanhol: investigar, contextualizar e interpretar questões arquitetônicas.

Esta conclusão tem uma importante conseqüência: pode-se imaginar que textos que normalmente são considerados às margens do domínio arquitetônico, ou, mesmo, que lhe seriam exteriores, possam ser "arquitetonicamente" pensados, isto é, que possam ser lidos como se contempla uma obra de arquitetura. Esta asserção pode parecer, inicialmente, desenvolta, e poder-se-ia mesmo afirmar que lhe faltariam fundamentos. Como ler *A Metafísica* de Aristóteles da maneira como foi sugerido, isto é, "arquitetonicamente"? E, além disto, o que seria uma leitura "arquitetônica"?

Nas próximas páginas teremos a oportunidade de expor o que afirmamos acima, e, utilizaremos, como já foi afirmado, o campo da literatura. A eleição deste campo próprio para a pesquisa em arquitetura e urbanismo se deu devido à proximidade que, como foi aludido no *caput* deste texto, os Estudos Literários estabeleceram com o espaço de uma maneira geral e, mais especificamente, com as cidades. Ora, Gerard Genette já observou que as próprias palavras são, de alguma maneira, espaços: "A nossa linguagem é tecida de espaço."[94] Esta breve e bela frase ilustra com muita propriedade o fato de que muitos dos termos lingüísticos, e mesmo aqueles que se referem ao tempo, estão, desde a sua origem, profundamente imbricados com espaço: as preposições "para", "sobre" e "sob", por exemplo, designam relações e posições espaciais. Assim, a nossa presunção de que o campo literário está tomado pela idéia de espaço encontra a sua justificativa na própria escritura. Mas deve-se, neste momento, fazer uma importante distinção: há, certamente, obras literárias para as quais o espaço é um fator determinante e outras para as quais ele seria um simples *décor* ou ambiente.

[94] Genette, Gerard. *Figuras.* Trad.: Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 104.

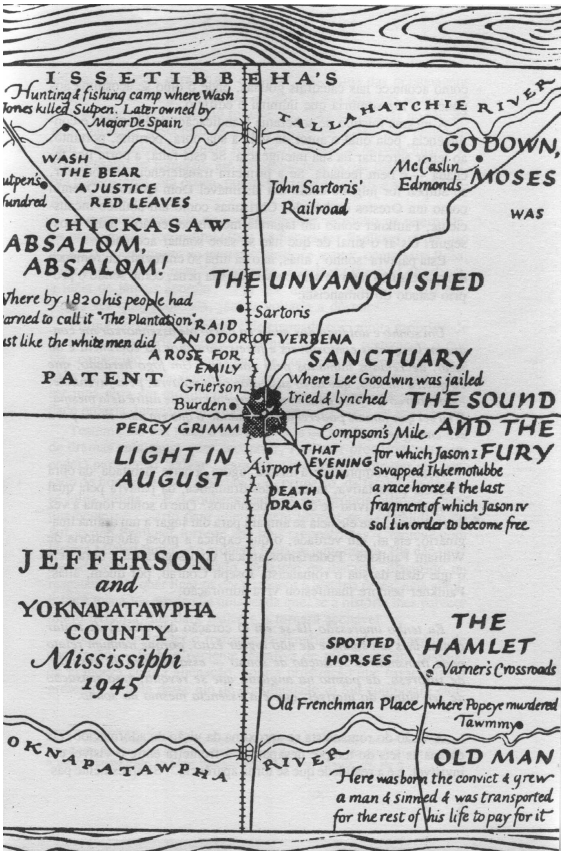


Ilustração 18: Mapa do fictício condado de Yoknatawpha desenhado por Willian Faulkner. Fonte: Nathan, Monique. Faulkner. Rio de Jnaeiro: José Olympio, 1991, p. 07.

Entre aqueles escritores para os quais o espaço é um fator importante, e restringindo-nos à literatura do século XX, podemos citar os escritores Marcel Proust, Gabriel Garcia Marques e William Faulkner[95] — são três diferentes escritores pertencentes a três diferentes tradições literárias, e, neste sentido, a nossa escolha pode parecer um capricho ou mesmo voluntariamente heteróclita; no entanto, há um fator comum que os liga: os três são fundadores de cidades, posto que não se contentaram com as cidades existentes — Gabriel Garcia Marques criou a cidade de Macondo, Faulkner o condado de Yoknapatawpha[96], e Marcel Proust, a cidade de

[95] William Faulkner (1897-1962) é um escritor norte americano, responsável pela criação de inúmeras e influentes técnicas literárias, como a narração indireta. Em 1949 foi agraciado com o Prêmio Nobel de literatura. Marcel Proust (1871-1922) foi um dos mais importantes escritores franceses do século XX. A sua obra máxima, *Em busca do tempo perdido*, composta de oito volumes, é considerada uma das mais importantes obras da história da literatura mundial. Gabriel Garcia Marquez (1928) é um escritor colombiano e recebeu o Prêmio Nobel de literatura em 1982 por causa do romance *Cem anos de solidão*, o qual, ainda hoje, é considerado a sua obra maior.

[96] Em um desenho do mapa do condado Faulkner traçou a geografia imaginária do seu espaço, com rios, vales, montanhas e aldeias. À respeito da importância do espaço na sua obra, a crítica literária francesa Monique Nathan escreveu: "Com o correr dos anos ele se refugiou nessa região lendária, nesse espaço mítico que foi a verdadeira morada do seu espírito, a matéria da sua obra, o lugar de suas possessões. Escrevendo, não procurou descrever ou reproduzir o real; quis 'refazer' o real, fazendo cada vez mais semelhante ao mundo que trazia dentro de si e do qual desejava libertar-se. Pouco importa que os cartógrafos não o encontrem nos mapas exatamente conforme o original. Trata-se do milagre

Combray. Trata-se de três cidades literárias fundadas pelos romancistas, e que, ainda que sejam ficcionais, são uma mescla de cidades, paisagens e espaços sensivelmente experimentados e vividos pelos autores. Combray, para nos restringirmos a um único exemplo, teve como modelo a cidade balneária de Illiers — e, em 1971, por ocasião do centenário de nascimento de Proust, a cidade prestou-lhe uma homenagem mudando o seu nome para Illiers-Combray[97]. Este fato atesta tanto a relevância de Proust no panorama da literatura francesa quanto mostra a importância no imaginário francês desta cidade ficcional[98]. Ora, diante do fenômeno relativamente recente que é a comunicação de massa, que tem a força de uma hegemonia, parece-nos um pouco difícil perceber a importância que a literatura — e, principalmente, o romance — já teve em certos extratos sociais mais eruditos no século XIX e em parte do século XX, e os chamados salões literários no-lo prova... É neste sentido — e desde já convocando a nosso favor o *textemunho* da cidade de Illers-Combray — que a literatura se mostra um material extramente rico em possibilidades para o pesquisador em arquitetura e urbanismo. Isto se deve porque muito do que se discutia sobre as cidades estava, de alguma maneira, representado na literatura: nos textos de Baudelaire pode-se conhecer, em certa medida e cotejando com textos de outros autores da mesma época, o que teria representado os trabalhos do Barão de Haussmann para a cidade de Paris e os seus habitantes.

A observar que aqui postulamos a hipótese segundo a qual estas três cidades citadas no parágrafo acima foram tão importantes para o imaginário urbano do século XX quanto as cidades as quais efetivamente habitamos[99]. Ora, sob o ponto de vista da formação de uma cultura e de um imaginário um espaço ficcional não é menos "real" que um espaço sensível. A sua existência e a sua "espessura" são, certamente, de uma outra ordem, não se habita — no sentido usual deste termo — uma cidade como Macondo, que "existe" na medida em que é lida e recriada pelo leitor como uma imagem literária. A escritura que, segundo Genette, é espacial, torna-se, neste caso, espaço urbano. E é exatamente esta imbricação — espaço e escritura — que

---

de uma criação autônoma que não precisa referir-se ao real para sobreviver" Nathan, Monique. *Faulkner.* Trad.: Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 16.

[97] Jean-Paul Sartre teve como modelo ao criar a cidade de Bouville, espaço ficcional da novela *A náusea*, a cidade francesa Havre, onde havia trabalhado nos anos trinta do século passado como professor de Liceu. O filósofo francês foi, certamente, o intelectual mais influente do seu século, mas sendo menos unânime que Proust, recebeu, nesta cidade, apenas o nome de uma rua... A observar, igualmente, que, ao contrário do topônimo Combray, Bouville é, certamente, pejorativo, soando um pouco como "cidade da lama".

[98] Para maiores detalhes sobre a literatura de Proust indico uma leitura introdutória: Mauriac, Claude. *Proust.* Trad.: Marcio Fagundes do Nascimento. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

[99] Esta afirmação pode parecer peremptória demais, mas estamos nos referindo a extratos sociais limitados e específicos — como a dos consumidores da chamada "alta literatura" — e não à sociedade de uma maneira geral.

autorizaria o que linhas atrás postulávamos: uma ampliação da tarefa da crítica em arquitetura para abarcar, igualmente, textos, e, ainda, textos cujos temas principais não são a arquitetura. Este é, então, o nosso postulado de base: é na busca de um imaginário urbano que uma sociedade se forma em um determinado lapso temporal que devemos recorrer aos textos de caráter literário. Neste sentido, não se trata exatamente de aprender arquitetura com a literatura, mas de apreendê-la, isto é, assimilá-la mentalmente e dela tomar posse. Ora, os textos ficcionais são uma fonte extremamente rica quando se trata de conhecer os usos e a representatividade social de espaços, sejam domésticos ou urbanos. O procedimento metodológico citado no primeiro sub-capítulo, e realizado pelas pesquisadoras francesas Monique Eleb e Anne Debarre, demonstra que a análise das plantas arquitetônicas e os manuais de *savoir-vivre* podem não ser suficientes para uma análise mais completa, e que, neste caso, pode-se recorrer à leitura de romances. É certo que estamos diante de uma pesquisa de grande expressão, e não de uma crítica, mas, de qualquer sorte, o empreendimento realizado pelas professoras francesas mostra que a crítica em arquitetura a partir de textos literários é possível e viável.

À guisa de conclusão, retomaremos sumariamente as duas propostas contidas neste sub-capítulo, a saber, o pensamento sobre as diferenças entre a crítica, a teoria e a história e a reflexão sobre a possibilidade de realizar crítica em arquitetura a partir de textos literários que seriam, então, tratados como documentos. Não realizamos, no espaço deste sub-capítulo, tal crítica — na realidade, não nos propusemos a isto —, porque o que nos interessava, neste momento, é questionar a sua possibilidade como procedimento de pesquisa. E, convém acrescentar, tal procedimento seria inviável apenas se pensarmos a arquitetura e as cidades a partir do conceito mais "material" de espaço, isto é, de "extensão" — no entanto, se ampliarmos este conceito, teremos, necessariamente, que incluir outros campos de saber no seu estudo, e, como postulamos ao longo deste sub-capítulo, dentre estes campos a literatura ocupa um lugar nada desprezível. Ora, não foi, certamente, por acaso, que Bachelard no já citado ensaio *A Poética do Espaço* declarou: "Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço."[100] O espaço, então, tem uma função precisa, e para o filósofo francês esta é apreendida nas imagens poéticas. Deve-se observar que, quando Bachelard escreve sobre o espaço, ele não está, decerto, pensando-o como "extensão", ao contrário, está evocando o sentido espacial que uma imagem poética é suscetível de criar. Se consultarmos os temas do seu ensaio isto se tornará claro: "o sentido da cabana", "casa e universo", "os

[100] Bachelard, Gaston. *A poética do espaço.* Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 28.

cantos". Neste caso, o leitor terá percebido que não são, exatamente, os temas que nos revelam a intenção do autor, mas a maneira como estes são tratados.

Foi pensando neste texto — e em alguns outros, mas não temos a intenção de fazer uma lista exaustiva[101] — que defendemos a hipótese segundo a qual a crítica em arquitetura pode se dar sem a presença do objeto, e, neste caso, ser realizada a partir de textos literários que possuiriam, então, o estatuto de documentos. O exemplo do filósofo francês apresenta a vantagem de tornar um pouco mais claro o tema deste sub-capítulo: as relações entre arquitetura e literatura, que, se não são imediatas nem óbvias, tampouco são remotas. A partir do que foi por nós exposto, podemos pensar que as narrativas de Sartre, ao serem objeto de uma crítica que deseje extrair um imaginário urbano, são extremamente profícuas. No entanto, não nos interessa — pelo menos não neste momento — delimitar quais textos podem ser objetos de uma crítica arquitetônica e aqueles nos quais este procedimento seria impossível, ou, ao menos, contraproducente. Interessa-nos mais, como método, refletir sobre o tratamento que os nossos textos devem ser submetidos como um depositário ou um repertório de imagens urbanas.

Alhures afirmamos, a partir de Genette, que as palavras são "espaciais", e este argumento nos foi preciosos neste sub-capítulo para pensar "arquitetonicamente" um texto. No próximo sub-capítulo ilustraremos como as palavras são importantes na formação de um imaginário urbano, e, a partir da literatura de Proust, tentaremos demonstrar o que acima defendemos: que a crítica em arquitetura a partir de textos literários não apenas é possível, mas que é, mesmo, fundamental.

2.4. As cidades de Proust: as cidades literárias e as palavras que as nomeiam

Embora muito já tenha sido dito e escrito sobre as relações estabelecidas entre a literatura e o espaço — inclusive por nós, neste capítulo —, é importante que se reconheça que este tema jamais cessou de despertar interesse e atenção, e talvez este fato se dê justamente devido à multiplicidade de conceitos de que o termo "espaço" se reveste. Se não considerarmos as já citadas disciplinas que, no seu campo de atuação específico, afirmam a importância do conceito de espaço — e citaremos aqui, novamente, apenas algumas delas: a Física, a Arquitetura, a

[101] De fato, não se trata de elencar títulos e autores, mas remeteria o leitor, ainda, para o já citado excelente ensaio de Georges Poulet, *O espaço proustiano.*

Geografia e a Economia — e, desta maneira, restringirmos a questão ao campo da Literatura, ainda assim observaremos que a diversidade de significados é notável. Em torno do espaço gravita toda uma série de ensaios, digressões e teorias, e não são pouco numerosos os romances, novelas e poemas que têm neste conceito uma importante parte da sua formação. Todavia, não aborreceremos o leitor com a repetição dos livros já citados no sub-capítulo anterior; para valorar a importância deste tema basta imaginar que a nossa parca lista contém alguns poucos títulos em um universo que é, na realidade, quase inesgotável.

Como já escrevemos, pode-se pensar o espaço na literatura de duas maneiras: como signo impresso que aponta para um elemento que possui uma existência para além da literatura; ou como um espaço ficcional que existe puramente como imagem evocada pelos signos lingüísticos[102] — e permitir-nos-emos a repetição dos exemplos do sub-capítulo anterior: no primeiro caso temos a "Paris de Balzac", cujas personagens transitam em ruas nomeadas e, apesar da transfiguração operada pela escritura ficcional, perfeitamente reconhecidas; no segundo caso há a já citada cidade de Macondo, criação puramente ficcional de Gabriel Garcia Marquez, sem nenhum referente senão a vaga paisagem colombiana; ou, ainda, o igualmente já citado condado de Yoknapatawpha, do qual o seu criador, Faulkner, dizia ser o seu "único dono e proprietário"[103]. E na sua função de "proprietário" Faulkner chegou a ponto de quantificar a sua população, dividindo-a em brancos e negros, além de traçar toda uma geografia particular, formada por rios, vales e colinas[104].

E, igualmente, já escrevemos que a língua está toda ela tomada e formada pelo espaço e pela sensação de localização, de saber-se em um determinado espaço; não se trata simplesmente de uma intimidade, mas de um processo formador, ou mesmo da busca de um vocabulário, como afirma Gérad Genette, agora citado de maneira completa:

---

[102] Sobre as inúmeras determinações do espaço na ficção ver: Bonhomme, *Béatrice La poésie et le lieu*. Em: *Noesis*. *La philosophie du XXe siècle et le défi poétique*, n° 7.

[103] Frase escrita por Faulkner sobre um mapa de Yoknapatawpha desenhado de próprio punho para a edição do seu romance *Absalom! Absalom!*. Na edição brasileira lê-se *Absalão, Absalão!* (Mais detalhes ver Referências).

[104] A respeito desta cartografia afetiva e literária, escreveu Monique Nathan: "Escrevendo, não procurou descrever ou reproduzir o real; quis 'refazer' o real, fazendo-o cada vez mais semelhante ao mundo que trazia dentro de si e do qual desejava libertar-se. Pouco importa que os cartógrafos não o encontrem nos mapas exatamente conforme o original. Trata-se do milagre de uma criação autônoma que não precisa referir-se ao real para sobreviver." Nathan, Monique. *Faulkner.* Trad.: Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio,1991, p. 16.

> Os lingüistas têm-no frequentemente observado e sabe-se quanto Bergson já explorou a questão: existe entre as categorias da linguagem e as da extensão uma espécie de afinidade que faz com que, desde os tempos imemoriais, os homens tenham buscado no vocabulário espacial termos destinado às mais diversas aplicações: assim, quase todas as preposições designaram relações espaciais antes de serem transpostas ao universo temporal e moral; o próprio termo "metáfora espacial" é quase um pleonasmo, pois as metáforas são geralmente tiradas do léxico da extensão: há quase sempre espaço na linguagem [...] A nossa linguagem é tecida de espaço.[105]

A bela frase que encerra esta longa citação lembra-nos que o domínio do espaço não pertence somente a disciplinas científicas e técnicas — como as citadas no caput deste texto — e nem é apanágio exclusivo da arte — como a arquitetura e a escultura, expressões artísticas que criam espaços a sua volta, plenos ou vazios — mas nos remete de imediato ao fato que, se há um domínio particular, este pertence a própria humanidade, a sua possibilidade de comunicação e ao que efetivamente a transcende em forma de arte. O próprio uso do termo "domínio" já nos lança na presença do espaço, assim como os termos "campo", "nível" e "plano".[106]

Todas estas asserções nos permitem afirmar que há uma estreita relação entre espaço e literatura, e que o espaço determinado — criado, recortado e ambientado, fazendo-se lugar — pela literatura não é uma espécie de "suporte material", como o papel o seria para os signos impressos, mas surge como uma profunda e íntima imbricação de sentidos: o lugar descrito e que é mentalmente recriado pelo leitor.

Há, no entanto, uma relação de outra natureza entre a palavra e o espaço, e que é o nome dos lugares. Referindo-se a um poema da escritora de expressão francesa Heather Dohollau, Béatrice Bonhomme afirma: "A topologia é aqui indissociável de uma toponímia. O verdadeiro lugar não existe sem o nome do lugar."[107] Ainda que condicionada à análise de uma obra específica, esta frase é ousada, uma vez que cria uma dependência radical entre o lugar e a palavra que o nomeia; é como se a crítica

---

[105] Genette, Gerard. *Figuras.* Trad.: Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 104.
[106] Genette, Gerard. *Figuras.* Trad.: Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 104.
[107] Bonhomme, *Béatrice La poésie et le lieu*. Em: *Noesis*. *La philosophie du XXe siècle et le défi poétique*, n° 7. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "La topologie est ici indissociable d'une toponymie. Le vrai lieu n'existe pas sans le nom de lieu."

francesa se perguntasse: “Mas haveria um lugar sem nome? E, em caso positivo, como se referir a ele?” O nome do lugar pode ser uma sumária descrição das suas características físicas, e não ainda um nome próprio, mas em um dado momento, estas descrições, por justaposição ou aglutinação, fazem-se nome próprio; e este único nome passa a significar muito mais que a sua sumária descrição. O nome da cidade de Paris, por exemplo, é a transformação da expressão latina *Civitas Parisiorum*, expressão que poderia ser traduzida para “Cidade dos *Parissii*”, este último termo latino denominando um antigo povo gaulês. Ou seja, o que já foi uma definição, e, por que não dizê-lo, uma descrição, uma vez que descrevia um determinado espaço como “o lugar dos *Parissii*”, tornou-se um nome próprio. E é interessante observar como o nome “Paris” está carregado de muitos mais sentidos que a própria expressão que lhe deu origem... Observa-se este processo na canção de Jacques Brel intitulada “Os prenomes de Paris”, em que cada aspecto, lugar e momento significativo da capital francesa apresentam um nome próprio específico: “Paris tédio”, “Paris fim”, “Paris tristeza”, “Paris amanhã”, “Paris a caminho” etc. É a própria história de amor e de desencontros do eu lírico que forja um sentido para além da “Cidade dos *Parissii*”. A observar, ainda, que não se trata de uma apreensão afetiva da cidade, mas o reconhecimento de um estado de espírito justamente a partir de um constante batismo da própria cidade.[108]

Desta mesma maneira, nesta tese aludimos ao fato de que o termo “América”, que, inicialmente, significava três subcontinentes, passa a evocar um único país, os Estados Unidos da América. Ora, escrever ou dizer “América” não é o mesmo procedimento que nomear, escrever ou dizer “Estados Unidos da América”... Com o uso do primeiro termo, o falante — ao menos o falante de língua francesa — coloca-se, historicamente, no mesmo registro dos grandes escritores-viajantes que fundaram e repetiram os grandes mitos acerca do país norte-americano: Tocqueville, Chateaubriamd, Duhamel etc. Repetiremos Bonhomme: “O verdadeiro lugar não existe sem o nome do lugar.”

Por outro lado, e em termos puramente individuais e não mais coletivos, em algumas civilizações o homem era nomeado a partir da sua origem espacial, como na Grécia Antiga: Demócrito *de* Abdera, Anaximandro *de* Mileto, apenas para nos restringirmos a dois nomes; e se pensarmos nas modernas civilizações, veremos que

[108] Já observamos que o termo pelo qual Sartre traduziu a cidade francesa Havre na novela *La nausée*, a saber, Bouville, não é casual, é, ao contrário, extremamente significativo em relação ao sentimento que o escritor nutria em relação à cidade de referência e aos seus habitantes, principalmente os burgueses.

muitos sobrenomes tiveram origem na geografia, como o francês *Reverbel*, o italiano *Rezzani* e o português Rocha. Neste caso, é como se o lugar emprestasse um sentido ao seu portador, remetendo-o a uma origem já esquecida e re-significando-o profundamente a partir do nome próprio.

Voltando à literatura, já é bastante conhecido que é em Proust que encontraremos um exemplo mais bem acabado de uma topologia profundamente associada a uma toponímia. E é nestes termos que Barthes apresenta a questão:

> O Nome proustiano é por si só e em todos os casos o equivalente de uma rubrica inteira de dicionário: o nome de *Guermantes* cobre imediatamente aquilo que a lembrança, o uso, a cultura podem colocar nele; não conhece nenhuma restrição seletiva, o sintagma em que está colocado lhe é indiferente; é então, de certo modo, uma monstruosidade semântica, pois, dotado de todas as características do nome comum, pode, no entanto, existir e funcionar fora de toda regra projetiva.[109]

Não estaríamos deturpando o texto de Barthes se afirmássemos que ali, no nome próprio proustiano, reside uma força de encantamento, um poder de evocação que talvez seja uma espécie de "correspondência" entre um único signo e uma multiplicidade de sentidos. Alhures havíamos feito referência à canção *Os prenomes de Paris*, e é justamente nesta superposição de significados que reside a "monstruosidade semântica" aludida pelo autor francês — no entanto, na canção de Jacques Brel esta superposição é tão vertiginosa que quase não se configura como tal: "Paris amanhã" substitui "Paris tristeza", e a sensação de desespero e impotência do eu lírico é substituída por uma vaga esperança. Ainda que os estados de espírito possam se interpenetrar — onde, exatamente, acaba a tristeza e começa a esperança? — nada *dura*, nada é fixo no nome de Paris. Em Proust, ao contrário, não há *prenomes*, mas um único nome próprio carregado de significados: *Guermantes...*

Porém, se como aponta o crítico francês, *Guermantes* não é apenas um nome próprio, mas uma "rubrica de dicionário", e, então, fiando-nos nisto, quais seriam os seus significados? Em um trecho da *Recherche* fica claro que *Guermantes* é

---

[109] Barthes, Roland. *O grau zero da escritura.* Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 149.

simultaneamente um determinado lugar, mas é, igualmente, "personagens reais" em plena existência, e, ainda, uma linhagem:

> Eu sabia que ali residiam castelãs, o duque e a duquesa de *Guermantes*, eu sabia que eles eram personagens reais que verdadeiramente existiam, mas, cada vez que eu pensava neles, eu os representava para mim seja em tapeçaria, como no caso da condessa de *Guermantes* no "coroamento de Ester" da nossa igreja, seja em nuanças movediças como no caso de "Gilberto o Mau" no vitral que passava do verde ao azul, quer fosse o momento ainda de tomar água benta ou de chegar as nossas cadeiras; seja completamente impalpáveis como a imagem de Genoveva de *Brabant*, ancestral da família de *Guermantes*, que a lanterna mágica fazia com que passeasse sobre as cortinas da minha janela ou subir ao teto — enfim, sempre envolvido pelo mistério dos tempos merovíngeos e banhado como um por do sol alaranjado que emana desta sílaba: "*antes*".[110]

Barthes, no entanto, apontará para uma complexidade maior que aquela que se anuncia no próprio trecho citado: a questão do som, ou melhor, a questão da "fonética simbólica". Cabe, aqui, porém, uma breve digressão: sabemos que por questões históricas há nos "nomes de família" de um país aqueles considerados "plebeus" ou "vulgares", assim como há os reputados "tradicionais" ou "nobres", e, na língua francesa, estes últimos são marcados de uma maneira mais óbvia pela "partícula nobilitante" *de*. À guisa de ilustração, lembramo-nos de Mathilde de *La Molle*, personagem do romance de Sthendal intitulado *Le rouge et le noir*, que dizia sentir um vívido horror com o simples fato de esposar um *Sorel*...[111] Estas afirmações,

---

[110] Proust, Marcel. *Du côté du chez Swann — Première partie.* Paris: Galimmard, 1946, p. 282. Tradução nossa do Francês para o português. No original lê-se: "Je savais que là résidaient des châtelains, le duc et la duchesse de Guermantes, je savais qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie, comme était la comtesse de Guermantes, dans le'Couronnement d'Esther' de notre église, tantôt de nuances changeantes comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail où il passait du vert chou au bleu prune, selon que j'étais encore à prendre de l'eau bénite ou que j'arrivais à nos chaises, tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant, ancêtre de la famille de Guermantes, que la lanterne magique promenait sur les rideaux de ma chambre ou faisait monter au plafond — enfin toujours enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe: 'antes'".

[111] O texto em questão é este: "Bem depois deste período, que eu vos peço de não prolongar, vossa filha não poderá aparecer em público senão com o nome de Madame de La Vernaye.

todavia, não esclarecem o que foi dito no início deste parágrafo nem elucidam a menção de Proust à sílaba "*antes*". Ao se referir ao uso da "partícula nobilitante" como uma possibilidade de indicar a origem nobre de uma personagem Barthes faz a seguinte observação:

> "(...) não certamente pelo uso da partícula nobilitante, expediente grosseiro, mas pela instituição de um vasto sistema onomástico, articulado sobre a oposição entre a aristocracia e a plebe de uma parte, e sobre aquela entre as longas finais mudas (finais providas de algum modo de uma longa cauda) e as breves e abruptas de outra parte: de um lado o paradigma dos: *Guermantes¸ Laumes¸ Agrigente*; do outro o dos: *Verdurin, Morel¸ Jupien¸ Legrandin¸ Sazerat¸ Cottard¸ Brichot* etc.[112]

Devemos observar, e sempre à luz das afirmações de Barthes, que o nome próprio *Guermantes* faz-se sensível, ou melhor, deixa de ser apenas legível para tornar-se visível, alaranjado como um por do sol. Este nome é a descrição de uma paisagem, mas não da paisagem do "caminho de *Guermantes*", um simples signo sensível a ser decifrado, mas uma paisagem múltipla e mítica, na qual antigas linhagens de rei francos compõem-se com os fios de tapeçarias, com fragmentos de vidro e chumbo de vitrais e com a luz incerta e cambiante de lanternas mágicas; e este seria uma suma da rubrica de dicionário apontada por Barthes.

E não estaríamos longe da verdade se afirmássemos, em relação ao objeto de estudo desta tese, que o termo "América" é igualmente, para Sartre, uma "paisagem mítica", na qual as lembranças de infância são evocadas e desde já se mesclam ao *jazz*, às leituras de Faulkner, Dos Passos e Hemingway e aos filmes. E eis que surge um *blend* mítico e imaginário, no qual estão presentes tanto Buffalo Bill quanto Billie Holiday e Charlie Parker, além, naturalmente, dos emblemáticos arranha-céus de Manhattam. Veremos que, no texto publicado em 1946 como apresentação da edição especial do *Les Temps Modernes*, dedicada exclusivamente aos Estados Unidos da América, o título é *U.S.A. Présentation.* Ora, foi-se a *América* das suaves lembranças

---

Eu vos agradeço, caro papai, de me ter salvado do nome de Sorel". Carta de Mathilde de la Molle ao seu pai, agradecendo o fato deste ter "enobrecido" o seu amante e futuro marido. Sthendal. *Le rouge et le noir.* Paris: Garnier-Flammarion, 1964, p. 441. Tradução nossa do Francês ao Português.

[112] Barthes, Roland. *O grau zero da escritura.* Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 156.

de infância e das fantasmagorias da moderna literatura ficcional, sendo substituída, inelutável e impiedosamente, por imagens bem mais amargas...

Voltando à *Recherche*, referimo-nos aos signos sensíveis, e, neste sentido, seria importante citar o estudo de Deleuze sobre a *Recherche*, intitulado com muita propriedade *Proust e os signos*[113]. Neste livro o filósofo defende a tese segundo a qual a obra de Proust não consiste exatamente na busca do *tempo perdido*, mas na busca incessante de uma verdade que pode ser encontrada a partir do "aprendizado dos signos".[114] Sob este aspecto, para o narrador o nome próprio *Guermantes* é, como vimos, tanto um signo sensível (o lugar, as "pessoas reais") quanto fatores nascidos da lembrança e da cultura (a linhagem, os ancestrais) — no entanto, há nomes próprios que não são senão signos de lugares, o que não os torna mais pobres, apenas são revestidos de um caráter de exclusividade[115]. É o caso de *Balbec*, *Florence* e *Parme*, nomes próprios de localidades e cidades, evocando cada um certas cenas, paisagens e sensações — assim, é interessante observar que, da mesma maneira como o nome *Guermantes* é um signo de natureza heteróclita, os nomes de lugares são ecléticos e heterogêneos, uma vez que são responsáveis, na economia da *Recherche*, por fazer surgir sentimentos e sensação não apenas diferentes entre si, mas, freqüentemente, contraditórios. Recorramos, então, ao texto de Proust para asseverar as nossas afirmações:

> O nome de *Parme*, uma das cidades onde, desde que eu havia lido *A cartucha de Parme*, eu mais desejava ir, aparecia-me compacta, lisa, malva

---

[113] Tradução literal da edição francesa *Proust et les signes* (ver Referências).

[114] Deleuze, Gilles. *Proust e os signos.* Trad.: Piquet, Antônio Carlos; Machado, Roberto. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 04.

[115] "Eles [os nomes próprios] exaltavam a idéia que eu tinha de certos lugares da terra, fazendo-os mais particulares, e, por conseguinte, mais reais. Eu não me representava, então, as cidades, as paisagens, os monumentos, como quadros mais ou menos agradáveis, recortados aqui e lá da mesma matéria, mas cada um deles desconhecido e essencialmente diferente dos outros, da qual a minha alma tinha sede e que teria aproveitado para conhecer. Como eles se tornaram ainda mais individuais pelo fato de terem sido designados por nomes, nomes que só tinham sentido para estes lugares, nomes como os têm as pessoas." Proust, Marcel. *Du côté du chez Swann — Deuxième partie.* Paris: Galimmard, 1946, p. 283. Tradução nossa do Francês para o português. No original lê-se: "Ils exaltaient l'idée que je me faisais de certains lieux de la terre, en les faisant plus particuliers, par conséquent plus réels. Je ne me représentais pas alors les villes, les paysges, les monuments, comme des tableaux plus ou moins agréables, découpés ça et là dans une même matière, mais chacun d'eux comme un inconnu, essenciellement différent des autres, dont mon âme avait soif et qu'elle aurait profit à connaître. Comment ils prierent quelque chose de plus individuel encore, d'être désignépar les noms, des noms qui n'étaient que pour eux, des noms comme en ont les personnes."

> e suave[116]; se me falavam de uma casa qualquer em *Parme* na qual seria recebido, causava-me prazer pensar que eu habitaria uma residência lisa, compacta, malva e suave, e que não tinha relação com nenhuma outra residência na Itália porque eu a imaginava apenas com a ajuda desta sílaba pesada do nome de *Parme*, na qual não circula nenhum ar, porque eu lhe havia feito absorver a doçura sthendaliana e o reflexo de violetas.[117]

A personagem imagina-se um lugar e cria ao seu bel prazer uma cidade que ainda não conhece; porém, não a cria a partir de uma imagem icônica qualquer, mas, justamente, a partir do nome próprio, da sílaba pesada que se termina suave, fazendo com que este signo esteja associado as mais agradáveis qualidades sensíveis, nas quais o toque liso se mistura à visão da cor malva, sempre *suavemente*. Todavia, não devemos desprezar o quanto de literário tem esta experiência[118]: a Itália imaginada pela personagem é tão pessoal e particular quanto a Itália sthendaliana construída na *La chartreuse de Parme*,[119] com as suas intrigas cortesãs e a sua paisagem sutilmente

---

[116] *Douce* no original. É importante mencionar os diversos sentidos que as palavras *doux* e *douce* possuem na língua francesa e que o termo escolhido para a tradução, mais restrito, não contempla. Há o sentido, encontrado na língua portuguesa, relativo ao paladar, com o sentido de "sabor doce", mas, por outro lado, apresentam uma grande amplitude de sentidos, sempre relacionados a impressões agradáveis: voz *douce*, lembranças *douces*, clima *doux* etc.

[117] Proust, Marcel. *Du côté du chez Swann — Deuxième partie.* Paris: Galimmard, 1946, p. 284. Tradução nossa do Francês para o português. No original lê-se: "Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller, depuis que j'avais lu *la Chartreuse*, m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux ; si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'avait de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie, puisque je l'imaginais seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes."

[118] Na *Recherche* a literatura desempenha o considerável papel de criar uma expectativa: "Ir aos *Champs Elisées* foi para mim insuportável. Si ao menos Bergotte os tivesse descrito em um dos seus livros, talvez eu tivesse desejado conhecê-los, como todas as coisas as quais haviam começado a colar um 'duplo' na minha imaginação. Esta última as aquecia, as fazia viver, lhes conferia uma personalidade, e eu queria reencontrá-las na realidade; mas neste jardim público nada se ligava aos meus sonhos." Proust, Marcel. *Du côté du chez Swann — Deuxième partie.* Paris: Galimmard, 1946, p. 293. Tradução nossa do Francês para o português. No original lê-se: "Aller aux Champs-Élysées me fut insupportable. Si seulement Bergotte les eût décrits dans un de ses livres, sans doute j'aurais désiré de les connaître, comme toutes les choses dont on avait commencé par mettre le 'double' dans mon imagination. Elle les réchauffait, les faisait vivre, leur donnait une personnalité, et je voulais les retrouver dans la réalité ; mais dans ce jardin public rien ne se rattachait à mes rêves."

[119] Ou quanto a "América" de Sartre, apesar de Tocqueville, Chateubriand, Duhamel etc.

evocada[120]. Esta é a *Parme* antes da visita à cidade, um lugar criado pela expectativa do conhecimento.

Ilustração 19: Cartão Postal, Batistério de Parma, 195-?. Acervo do autor.

[120] Acerca de uma possível vinculação entre Sthendal e Proust, o crítico francês Philiphe Bertier afirma: "Sthendal justificou [a escolha da cidade de *Parme* como cenário do seu romance] por razões de prudência (*Parme* não era nem um pouco perigosa), mas há razões para se desconfiar da veracidade destas motivações. Talvez houvesse alguma coisa infinitamente mais sensível e que não foi dito: o que em relação ao livro *A laranja de Malte* (um dos títulos pensados para *Lucien Leuwen*) ele próprio chama de "a beleza do som". Proust, que em sua *Recherche* não pôde se recusar o prazer de introduzir uma princesa de *Parme*, glosou inesquecivelmente esta sílaba, cujas ressonâncias estão, deste então, intrinsecamente confundidas com as do romance." Bertheir, Philippe. *La chartreuse de Parme.* Paris: Gallimard, 1995, p. 145. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Sthensal s'est justifié par des raisons de prudence (Parme n'était guère dangereuse), mais on peut douter que là soient les motivations véritables de son choix. Iy avait sans doute quelque chose à quoi il était infiniment plus sensible qu'on ne l'a dit: ce qu'à propos de *L'Orange de Malte* (un des titres envisagés pour *Lucien Leuwen*) il appelle lui-même 'la beauté du son'. Proust, qui dans sa *Recherche* n'a pu se refuser au plaisir d'introduire une princesse de Parme, a inoubliablement glosé sur cette syllabe, dont les résonnances se sont désormais intrinséquement confondues avec celles du roman."

Se nos fiarmos em Deleuze, no entanto, veremos que a expectativa do conhecimento pode se frustrar irremediavelmente, mostrando um real mais simplificado do que a imaginação teria concebido; e, ainda que esta frustração não seja senão a primeira etapa do processo cognoscitivo, é mister reconhecer que as cidades as quais a personagem da *Recherche* toma consciência pelos sentidos e pela experiência são notavelmente diferentes das cidades criadas pela literatura e evocadas à memória ou à imaginação pelos nomes.[121] A imaginação, faculdade que possui as suas próprias leis, molda fantasmagorias belas, alegres e arbitrárias, pessoais em relação àquele que sonha e particulares em relação a todos os outros lugares. O real experimentado, "re-visitado" — *Parme* ou qualquer outro lugar — só pode resultar em uma decepção na qual os "duplos" não coincidem.

O narrador chega a afirmar que os locais evocados pelos nomes são mais "reais" — porque mais "presentes" e porque talvez tragam consigo o germe da onipresença — do que o lugar no qual, efetivamente, se está. Neste sentido, a *Parme* imaginada e desejada tem a fixidez de um sonho sempre presente e continuamente renovado cada vez que o que seu nome é pronunciado. Neste desejo reside, certamente, uma vontade de transcendência, que conduz da palavra ao ente geográfico, e, deste, a um além:

> Talvez se eu tivesse prestado mais atenção ao que havia nos meus pensamentos quando eu pronunciava as palavras "ir a *Florence*, a *Parme,* a *Pise*, a *Venise*", eu teria percebido que o que eu via não era uma cidade, mas algo tão diferente de tudo o que eu conhecia, tão delicioso, que poderia ser para uma humanidade cuja vida tivesse transcorrido em tardes de inverno esta maravilha desconhecida: uma manhã de primavera.[122]

---

[121] Deleuze, Gilles. *Proust e os signos.* Trad.: Piquet, Antônio Carlos; Machado, Roberto. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 340.

[122] Proust, Marcel. *Du côté du chez Swann — Deuxième partie.* Paris: Gallimard, 1946, p. 288. Tradução nossa do Francês para o português. No original lê-se: "Sans doute si alors j'avais fait moi-même plus attention à ce qu'il y avait dans ma pensée quand je prononçais les mots « aller à Florence, à Parme, à Pise, à Venise », je me serais rendu compte que ce que je voyais n'était nullement une ville, mais quelque chose d'aussi différent de tout ce que je connaissais, d'aussi délicieux, que pourrait être pour une humanité dont la vie se serait toujours écoulée dans des fins d'après-midi d'hiver, cette merveille inconnue : une matinée de printemps."

O poder de encantamento do nome próprio de entes geográficos conduz, finalmente, ao *seuil* de um *pays de cocagne*[123] — a fixidez da imagem, "preenchendo dias e noites", gostaria, à maneira do poema de Lamartine, de "suspender o vôo do tempo" e instaurar uma permanente manhã de primavera. Em Proust a imaginação é, certamente, uma faculdade mais feliz do que a memória[124].

Como havíamos afirmado, na *Recherche* a imaginação é uma faculdade de grande poder de evocação, fazendo surgir a partir do som de uma palavra estados de espírito que não apenas não são sensíveis, mas que podem ser contra todas as sensações imediatas: "(...) mesmo em um dia de tempestade o nome de *Florence* ou de *Venise* me fazia desejar o sol, lírios, palácios de Doges e Santa-Maria-das-Flores."[125] Não se trata de um desejo melancólico que encontra refúgio contra a tempestade em um devaneio feliz, mas de um desejo feliz que surge apesar da tempestade, e *mesmo* na tempestade. É a potência de encantamento dos nomes próprios, que seduzem e deslumbram posto que são depositários de expectativas, de imagens e da cultura. Cada nome próprio tem o seu poder invocador e é, simultaneamente, potência de encantamento; *Balbec*, por exemplo, poderia fazer surgir em um belo dia de sol todo o romantismo medieval: "Mesmo em uma primavera, encontrar em um livro o nome de *Balbec* era suficiente para despertar em mim o desejo das tempestades e do gótico normando; (...)".[126]

Na *Recherche* o nome próprio apresenta certa ressonância com a imagem poética tal qual a concebeu Bachelard, uma vez que ambas põem em questão e em relevo certo estado que não é aquele do cotidiano, mas aponta para a possibilidade

---

[123] Ver nota 17.

[124] Acerca da memória proustiana Deleuze afirma: "A botina, tanto quanto a *Madeleine*, provoca a intervenção da memória involuntária: uma sensação antiga tenta se superpor, se acoplar à sensação atual e a estende sobre várias épocas ao mesmo tempo. Basta, entretanto, que a sensação atual oponha à antiga sua 'materialidade' para que a alegria dessa superposição dê lugar a um sentimento de fuga, de perda irreparável, em que a sensação antiga é repelida para o fundo do tempo perdido. (...) é que a própria Memória implica 'a estranha contradição entre a sobrevivência e o nada', 'a dolorosa síntese da sobrevivência e do nada'. Mesmo na *Madeleine* ou nas pedras do calçamento o nada aparece, desta vez encoberto pela superposição das duas sensações." Deleuze, Gilles. *Proust e os signos.* Trad.: Piquet, Antônio Carlos; Machado, Roberto. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 20.

[125] Proust, Marcel. *Du côté du chez Swann — Deuxième partie.* Paris: Galimmard, 1946, p. 282. Tradução nossa do Francês para o português. No original lê-se: "(...) même par un jour de tempête le nom de Florence ou de Venise me donnait le désir du soleil, des lys, du palais des Doges et de Sainte-Marie-des-Fleurs."

[126] Proust, Marcel. *Du côté du chez Swann — Deuxième partie.* Paris: Galimmard, 1946, p. 282. Tradução nossa do Francês para o português. No original lê-se: "Même au printemps, trouver dans un livre le nom de Balbec suffisait à réveiller en moi le désir des tempêtes et du gothique normand ; (...)."

de uma transcendência: “É um fato: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, independentemente do drama que ela seja levada a ilustrar”.[127] Ou, ainda: “Mais adiante, daremos tantos exemplos dessas rupturas de significação, de sensação, de sentimentalidade, que o leitor terá de concordar conosco que a imagem poética está sob o signo de um novo ser. Este novo ser é o homem feliz”.[128] Seja uma tempestade de *Balbec* (mais do que uma tempestade em *Balbec*), seja a manhã de primavera de *Florence* (mais do que *as* manhãs de primavera de *Florence*), trata-se sempre de imagens que estão à disposição da personagem, fixadas em um nome como imagens poéticas fixadas em um verso, e o verso em um livro.

É necessário afirmar, no entanto, que os signos evocados na *Recherche* são diferentes das imagens poéticas estabelecidas na *Poética do espaço*, e por uma razão bem simples; mais de uma vez Bachelard aludiu ao caráter a-histórico da imagem poética, ao seu estatuto de eterna novidade e de anterioridade face ao saber. O nome próprio, no entanto, coloca em questão a volição de um ser que deseja construir, moldar e formar cenários, sensações e paisagens. Há toda uma erudição, um conhecimento e um fundo cultural que voluntariamente cobrem o nome, e, neste sentido, não por acaso Barthes se referiu ao nome próprio proustiano como uma “rubrica de dicionário”. Leiamos, então, este trecho da *Recherche* para afirmar com maior clareza o que foi escrito acima:

> Quando o meu pai decidiu, um ano, que nós iríamos passar as férias de Páscoa em *Florence* e *Venise*, e não tendo como entrar no nome de *Florence* os elementos que compõem, normalmente, uma cidade, eu fui obrigado a formar, por fecundação, uma cidade sobrenatural, em certos perfumes primaveris, a partir do que eu acreditava ser, em sua essência, o gênio de Giotto.[129]

---

[127] Barchelard, Gaston. *A poética do espaço.* Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 14.
[128] Barchelard, Gaston. *A poética do espaço.* Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 13.
[129] Proust, Marcel. *Du côté du chez Swann — Deuxième partie.* Paris: Galimmard, 1946, p. 286. Tradução nossa do Francês para o português. No original lê-se: “Quand mon père eut décidé, une année, que nous irions passer les vacances de Pâques à Florence et à Venise, n’ayant pas la place de faire entrer dans le nom de Florence les éléments qui composent d’habitude les villes, je fus contraint à faire sortir une cité surnaturelle de la fécondation, par certains parfums printaniers, de ce que je croyais être, en son essence, le génie de Giotto.”

Trata-se de um arranjo estético formado com o que se possuía — ora, em não havendo tapeçarias, ancestrais e nem linhagens reais criou-se toda uma cidade a partir do único elemento disponível no repertório cultural da personagem: os afrescos de Giotto. Esta *Florence* não é ainda um ente geográfico, isto é, certa cidade situada na região italiana da Toscana, com os seus palácios, igrejas, pontes e ruas, mas uma vaga região criada a partir de afrescos do século XIV e por uma expectativa de viagem. Pode-se dizer, então, e em um efeito metonímico, que se ama Giotto como quem proclama o amor que nutre por *Florence* — a diferença consiste que uma metonímia supõe, normalmente, um reconhecimento coletivo, ao passo que a metonímia citada é particular à personagem, tão particular quanto tudo que *Florence* evoca em seu nome...

Desta maneira, tentamos, a partir da *Recherche*, demonstrar como no texto as palavras, e, mais precisamente, palavras que são nomes de cidades, fundam um saber sobre espaços, uma transcendência que ocorre a partir da sua evocação e do som do seu nome. Neste sentido, poderíamos ampliar o alcance da tarefa da crítica de arquitetura e anunciar que as cidades — e os seus nomes — podem ser estudadas a partir de textos de caráter literário. Mas é importante salientar, ainda, que a *Recherche* compareceu nesta tese como uma espécie de demonstração da importância da palavra literária na evocação de cidades, e como as palavras antecedem e preparam o conhecimento empírico. Por outro lado, não podemos estender, a não ser naturalmente, com certos cuidados, a teoria proustiana dos nomes próprios aos textos de Sartre que são aqui analisados; contudo, é certo que o termo “América” e os nomes das suas cidades não deixaram jamais o nosso autor indiferente, como podemos ler neste trecho:

> E é uma decepção quando você chega a Wichita, a Saint-Louis, a Alburqueque, ou a Menphis, em constatar que, atrás destes nomes magníficos e promissores, se esconde a mesma cidade Standard, em malha xadrez, com os mesmo semáforos que regulamentam a circulação e o mesmo ar de província. Mas aprende-se, pouco a pouco, a distingui-las: Chicago, nobre e sinistra, cor do sangue que corre nos seus abatedouros, com os seus canais, a água cinza do lago Michigan e as suas ruas esmagadas entre os seus prédios desajeitados e poderosos, não se parece de modo nenhum com São

> Francisco, cidade aérea, marinha, salgada, construída em forma de anfiteatro.[130]

Ora, é a própria experiência com o nome próprio, com os "magníficos e promissores" nomes de cidades — possuindo, aqui, uma força de encantamento —, que a experiência vem, às vezes, desmentir, e, outras tantas vezes, enriquecer. Assim como a personagem proustiana da *Recherche* criava a sua própria *Florence* a partir dos afrescos de Giotto, o jovem Sartre, tal como está descrito em entrevistas e no seu livro de memórias *As palavras*, que era definitivamente uma personagem do século XX, imaginava e criava estas cidades pelas aventuras de Buffalo Bill e de Nick Carter. E, convém acrescentar, esta mesma experiência, talvez por outras vias, ou talvez pelo contato mais próximo e mais íntimo e dado a *posteriori*, criava as suas próprias "rubricas de dicionário": lá uma é nobre e sinistra, acolá uma outra é marinha e salgada, mas, certamente, todas são *cidades da América*.

---

[130] Sartre, Jean-Paul. *Villes d'Amérique New York, ville coloniale Venise de ma fenêtre.* Paris : Éditions du Patrimoine, 2002, p. 39. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Et c'est une déception, lorsque vous arrivez à Wichita, à Saint-Louis, à Alburquerque, à Menphis, de constater que, derrière ces nons magnifiques et prometteurs, se cache la même cité standard, en damier, avec les mêmes feux rouges et verts qui règlent la circulation et le même air provincial. Mais on apprend peu à peu à les distinguer : Chicago, noble et sinistre, couleur du sang qui ruisselle dans ces abattoirs, avec ses canaux, l'eau grise du lac Michigan et ses rues eécrasées entre des buildings patauds et puissants, ne ressemble aucunement à San-Francisco, ville aérée, marine, salée, construite en anphithéatre."

3. Imago mundi: a escritura do mundo — sobre as narrativas de viagem[131]

Mon bateau partira demain pour l'Amérique
Et je ne reviendrai jamais
Avec l'argent gagné dans les prairies lyriques
Guider mon ombre aveugle en ces rues que j'aimais[132]
Guillaume Apollinaire. *L'imigrand de Landor Rod*

3.1. Introdução

Se compreendermos o termo "viagem" na sua acepção mais simples, isto é, como um deslocamento em certa extensão, veremos que esta atividade está íntima e fundamentalmente ligada a própria história do gênero humano[133]. Seja movido por interesses religiosos, políticos, militares ou comerciais, o homem tem uma longa tradição peregrina — pensemos, a este respeito, nos grandes viajantes: Ulisses e o desejo de retorno a sua pátria, Alexandre e a conquista do mundo até então conhecido pelos ocidentais, Marco Pólo embrenhando-se na China, Paracelso, Jean

[131] Este capítulo foi remodelado e publicado sob a forma de artigos: 1) *Imago mundi: a escritura do mundo — as cidades norte-americanas sob o olhar de Jean-Paul Sartre*. Risco (São Carlos), v. 7, p. 7, 2008; b) *Urbi er orbi — Jean-Paul Sartre nas cidades italianas ou as últimas memórias de um turista*. Risco (São Carlos), em análise.

[132] "Meu barco partirá amanhã para a América/ E eu não voltarei nunca mais/Com o dinheiro ganho nas pradarias líricas/ Guiar minha sombra cega nestas ruas que eu amava." Tradução nossa do Francês para o Português. Para mais detalhes ver Referências.

[133] Uma breve viagem pela etimologia deste termo nos exporá a sua riqueza e a sua diversidade de sentidos implícitos: "A etimologia do verbo 'viajar' mostra bem uma evolução singular e concomitante com a história das mentalidades. Ele aparece, segundo os etimologistas, por volta de 1430, e o de viajante por volta de 1470. Estes dois termos são derivados da palavra viagem, cujo sentido primeiro é em latim *viaticum*, que significa via, estrada, caminho. *Viaticum* designava "um caminho a percorrer" no latim da Gália. Na Idade Média, tinha a dupla significação de peregrinação, *périgrinus*, *peregrinatio ascetica* e de cruzada. [...] Não foi senão por volta do século XV que ele tomará a sua forma moderna, ligado notadamente ao desenvolvimento do capitalismo." Fernandez, Bernard. *L'homme et le voyage, une connaissance éprouvée sous le signe de la encontre.* Em: Barbier, R. (Org.). *Education et sagesse: la quête du sens.* Paris: Albin Michel, 2001, p. 10. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "L'étymologie du verbe "voyager" rend bien compte d'une évolution singulière et concomitante avec l'histoire des mentalités. Il apparaît selon les étymologistes vers 1430 et celui de voyageur vers 1470. Ces deux mots sont dérivés du mot voyage dont le sens premier est en latin *viaticum* qui signifie *voie, route, chemin*. *Viaticum* désignait un "chemin à parcourir"dans le latin de la Gaule. Au Moyen Age, le voyage avait une double signification à la fois celle de pélerinage, *périgrinus* , *peregrinatio ascetica* et celle de croisade. (…) Ce n'est que vers la fin du XVe siècle qu'il prendra sa forme moderne, lié notamment à l'essor du capitalisme européen."

de Léry... Os exemplos, como vemos, tanto os históricos quanto os legendários, são abundantes. Zenão, como personagem ficcional da escritora belga Marguerite Yourcenar — ela mesmo uma grande viajante — chega ao ponto de exclamar: "Quem desejaria morrer sem ter ao menos feito a volta [*tour*] na sua prisão?"[134] Esta pequena frase tem o mérito de lembrar-nos que o mundo já era explorado e conhecido muito antes da criação do turismo de massa, e que a prática da viagem é uma prática de todos os tempos.

Mas há uma outra dimensão da viagem que ultrapassa o deslocamento espaço-temporal, uma dimensão que nos alça ao coletivo — ora, sabemos das viagens pelo seu registro, isto é, pela sua escritura... Citamos acima alguns viajantes, mas faltaria citar os seus *autores*: Homero, Plutarco, e, novamente, Marco Pólo e Jean de Léry.[135] Parece-nos que a atividade da viagem está intrinsecamente associada ao ato de narrá-la, e, assim como se viaja pelos mais diversos motivos, o viajante narra motivado pelas mais distintas razões[136]. No entanto, é importante salientar que desde a sua criação há um caráter na escritura que a atravessa e a marca: a permanência — ora, não é este o sentido do adágio latino já bastante vulgar *verba volant scripta manent*? Ou seja, se o legendário escritor Homero grafava mitos já existentes e se Jean de Léry descrevia a França Antártica, o que ambos fizeram perdurou no seu caráter de registro. Neste sentido, há, por um lado, o deslocamento da viagem, e, por outro lado, a sua narrativa — viagens e livros parecem apenas inseparáveis aparências de um mesmo objeto[137]. E se novamente recorrermos a Yourcenar,

---

[134] Retiramos esta citação do livro *A volta da prisão* (ver referências), que é uma compilação de narrativas de viagem. Em nota, o editor adverte: "A citação exata é a seguinte: 'Quem seria insensato a ponto de morrer sem ter feito ao menos a volta da sua prisão?'" *(A obra em negro: A Estrada*, Nova Fronteira, 1981).

[135] A este respeito ver: Belzgaou, Virginie. *Les récits de voyage.* Paris: Gallimard, 2008.

[136] Há o sentido, por assim dizer, prático, da escrita — finalidades contábeis, laudatórias etc — , mas as razões pelas quais um indivíduo específico toma a decisão de registrar certos acontecimentos pela escrita são extremamente complexas e dificilmente discerníveis, e não são o objeto de nosso estudo.

[137] Cito, a este respeito, a professora da Universidade francesa Aix-Marseille I, Sylvie Requemora: "No século XIV o gênero viático era destinado a uma minoria de humanistas e cosmógrafos, no século XVII as fronteiras entre letras eruditas e cultura geral se apagam." *L'espace dans la littérature de voyages.* Em: *Etudes Littéraires,* v. 34, nº. 1-2, 2002, p. 249. URL: http//id.erudit.org/iderudit/0075666ar. Tradução nossa do Francês. No origainal lê-se: "Au XIVe siècle, le genre viatique est destiné à une minorité d'humanistes et de cosmographes, au XVIIe les frontières entre lettres érudites et culture générale s'estompent." E, ainda sobre a relação entre viagem e escritura: "O gênero viático parece se tornar o concorrente da literatura de ficção. [...] Na medida em que o romance barroco cai em descrédito, e antes do nascimento do romance realista e psicológico, a narrativa de viagem vem ocupar um lugar vago. Seu caráter instrutivo faz dele uma obra digna de ser lida, e *vice-versa*, ela confere ao romance de viagem, gênero menor na época em que servia de fonte, como *Polexandre* de Gomberville, novas letras de nobreza lhe conferindo uma autenticidade de documento e uma

veremos que esta nossa última asserção não é inverossímil: “Identificando com razão o estudo e a viagem, ele [Zenão] teve por momentos a impressão de caminhar sobre o mundo como sobre um livro aberto.”[138] A escritora belga se refere à dimensão espacial da escrita: se pudemos fazer as asserções no *caput* deste texto é porque há os registros, as evidências materiais dos deslocamentos. Podemos citar, como ilustração do que foi escrito acima, um dos verbetes para o termo “viagem” do *Dictionnaire Universel* de Antoine Furetière:

> Transporte que uma pessoa faz a lugares distantes. Viaja-se por curiosidade ou para ver coisas raras […]. As viagens são importantes para a juventude aprender a viver no mundo. Imprimiram-se as grandes *viagens* em seis volumes, assim como as *viagens* de Cristóvão Colombo, de François Drac, de Thévenot, de Herbert, &c. [...] Tavenier fez seis vezes a viagem das Índias para fazer comércio. Relações de *viagens* impressas. Nada é mais instrutivo que a leitura das *viagens.* Chama-se *viagem* de longa duração aquela que se faz em navios que demoram a voltar, como a viagem das Índias, da América. Para serem chamadas assim é necessário pelo menos mil ou 1.300 léguas [*lieues* no original, equivalendo a 5.067,4 quilômetros na distância colocada pelo autor][139].

Mas se trata apenas de uma amostra, o dicionário de Furetière, publicado em

---

forma de seriedade científica que a ficção isolada não pode atingir”. Tradução nossa do Francês. No original lê-se: “Le genre viatique semble devenir le concurrent de la littérature de fiction. [...] À mesure que le roman baroque tombe en discrédit, et avant la naissance du roman réaliste et psychologique, le récit de voyage vient occuper une place vacante. Son caractere instructif fait de lui une oeuvre digne d’être lue, et *vice versa*, il donne au roman de voyage, genre mineur à l’époque qui s’en sert comme source, comme *Polexandre* de Gomberville, de nouvelles lettres de noblesse en lui conférant une authenticité documentaire et une forme de sérieux scientifique que la fiction seule ne peut pas atteindre” Requemora, Sylvie. *L’espace dans la littérature de voyages.* Em: *Etudes Littéraires,* v. 34, nº. 1-2, 2002, p. 251. URL: http//id.erudit.org/iderudit/0075666ar.

[138] Yourcenar, Marguerite. *A volta da prisão*. Trad.: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1999, p. 119.

[139] Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: “Transport qu’on fait de sa personne en des lieux esloignez. On fait *voyage* par curiosité pour voir des choses rares. [...]. Les voyages sont importantes pour la jeunesse apprendre a vivre dans le monde. On a imprimé les grands *voyages* en six volumes, comme aussi les *voyages* de Christophe Colomb, de François Drac, de Thévenot, de Herbert, &c. Tavernier a fait six fois le voyage des Indes pour faire commerce. [...] Il y a plus de 1300. Relations de *voyages* imprimées. Rien n’est plus instructif que la lecture des *voyages*. On appelle voyage de long cours, ceux qu’on fait des navires qui doivent long-temps à revenir, comme ceux des Indes, de l’Amérique. Pour les appeller ainsi, il faut qu’ils soient du moins de mille ou 1300 lieues.” Disponível em: www.gallica.fr, acessado em 22 de setembro de 2008.

1690, estabelece vários sentidos para "viagem", tanto um simples deslocamento na própria cidade como uma possível metáfora para a morte, "uma grande viagem, uma viagem sem retorno". O que nos interessa neste extrato, no entanto, é algo mais restrito, a relação bastante próxima entre a atividade de viajar e o ato de narrar. *Viagem* é o ato de deslocamento, e, igualmente, o seu relato, a *viagem impressa*. Um exemplo que talvez torne a nossa exposição mais clara é o verbete de Furetière para "viajante", que o define tanto como aquele que faz viagens quanto aquele que delas faz as *relações*, isto é, quem as narra. Como se pode observar, quem diz viajante diz escritor.

Chamo atenção no extrato citado do verbete, ainda, para a seguinte questão, a saber, o caráter pedagógico ou de "iniciação" do ato de viajar: este ato educa a juventude e a leitura da sua narrativa é instrutiva[140]. Neste caso, pode-se perguntar por que um ato que indica, na sua acepção mais simples, um mero deslocamento no espaço, teria tal dimensão. Ora, sabe-se que a viagem é o ato, por excelência, do encontro com o "outro", com aquilo que é julgado ou percebido como o "diferente", ou, em termos mais simples, com aquilo que não se é[141]. O viajante descreve,

---

[140] Sartre foi, como teremos a oportunidade de provar no próximo sub-capítulo, um grande viajante, e nele a perspectiva viática aproxima-se da escritura, como nos narra Simone de Beauvoir: "Ansiosos por viajar, gostávamos das reportagens. Tentamos imaginar Nova Iorque por Paul Morand e a índia segundo *L'Inde contre les Anglais* [em Francês no original], de André Viollis. É através desta literatura que se conhece melhor um país estrangeiro; o que nos interessava era a URSS; líamos todos os jovens autores russos traduzidos para o Francês." Beauvoir, Simone de. *A força da idade.* Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 50. A questão da relação próxima entre a viagem e a escritura está bem colocada por Beauvoir, nesta citação, todavia, um ponto se anuncia como inquietante: a URSS seria, então, o país o qual eles mais esperavam e mesmo ansiavam conhecer através de uma viagem? Mas... este país não deveria ser os Estados Unidos da América?! Ora, suspeitamos que os EUA poderiam ser as famosas "uvas verdes demais"... Neste ponto talvez tenhamos razão, posto que mais adiante a escritora francesa se entrega: "A América brilhava ao longe com mais brilho do que qualquer outro país, mas não esperávamos muito ter um dia os meios de por os pés naquela terra; por enquanto, em todo caso, estava fora de cogitação" Beauvoir, Simone de. *A força da idade.* Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 325. Teremos ao longo desta tese a ocasião de reafirmar esta posição.

[141] Muitos autores perceberam esta dimensão da viagem, e a já citada Slyvie Requemora coloca a questão nos seguintes termos: "O 'imaginário da deambulação curiosa', para retormar a fórmula de Florence Dumora-Mabille, retirada das narrativas de viagem, é extraído da literatura de curiosidade, com freqüência julgada como uma literatura da vaidade pelos moralistas e pelos teólogos. No entanto, a curiosidade exótica tem virtudes morais, sociais e políticas: suscitando a exteriozação do sujeito que experimenta assim a alteridade e a sua própria diferença, ela é um meio paradoxal de soldar a identidade nacional através de uma espécie de 'exploração curiosa de um interior fora-do-sujeito'". Para ter acesso ao conhecimento de si, o viajante deve se deduzir do outro a partir de um suposto fundo de identidade da natureza humana." Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "L''imaginaire de la déambulation curieuse', pour reprendre la formule de Florence Dumora-Mabille, issu des récits de voyage, sourd donc bien de la littérature de la curiosité, souvent jugée comme une littérature de la vanité par les moralistes et les théologiens.

compara, aproxima o que observa — as "coisas raras" aludidas pelo acadêmico francês —, tendo como referência a sua própria cultura, e é sempre importante acrescentar, aquilo que é considerado raro o é justamente por ser desconhecido. Naturalmente que se viaja com outros objetivos, inclusive aquele de rever o que já é de longa data conhecido, mas este tipo de viagem *raramente* inspira um relato, isto é, uma narrativa. Não haveria, neste caso, o espanto que é o motor que impulsiona o gênero viático[142]. Um bom exemplo destas nossas afirmações é Jean-Paul Sartre, que realizou duas viagens aos Estados Unidos da América, em 1945 e 1946, e apenas a primeira suscitou um bom número de narrativas que podem ser consideradas viáticas.

Apenas para completar o quadro geral traçado a partir do verbete de Furétière, faz-se necessário afirmar que as viagens estiveram, durante um período relativamente longo, profundamente ligadas ao ato de se instruir: era o tempo do *Grand Tour*, que entre os séculos XVI e XVIII era responsável por finalizar a educação da nobreza europeia. Como afirma Jean Boutier[143], está prática não era uniforme e até os itinerários e o calendário sofreram uma grande variação ao longo dos séculos na qual foi praticada, mas uma mesma questão permaneceu inalterada durante todo este tempo: o *Grand Tour* não era uma viagem qualquer, e nem era uma viagem de recreio, trata-se de aprimorar, por meio de uma estadia em terras estrangeiras, a educação dos jovens aristocráticos, e, depois, da alta burguesia[144]. Ora, se nem todas as viagens praticadas sob o signo do *Grand Tour* resultaram em "narrativas de viagem", é inegável, todavia, que a hipótese que postulamos acima, a saber, a relação íntima entre viagem e escritura, encontra nesta prática uma confirmação. Britânicos na França, Franceses na Alemanha, Alemães na Itália, houve um período em que as viagens, tanto aquelas que transcorriam no espaço mensurável quanto as que se davam a partir do espaço da escritura, eram sinônimo de experiência e de

---

Pourtant, la curiosité exotique a des vertus morales, sociales et politiques : suscitant l'extériorisation du sujet qui expérimente ainsi l'altérité et sa propre différence, elle est un moyen paradoxal de souder l'identité nationale à travers une sorte d''exploration curieuse d'un hors-sujet intérieur'. Pour accéder à la connaissance de soi, le voyageur doit se déduire de l'autre à partir d'un fond d'identité supposée de la nature humaine." *L'espace dans la littérature de voyages.* Em: *Etudes Littéraires,* v. 34, nº. 1-2, 2002, p. 264. URL: http//id.erudit.org/iderudit/0075666ar.

[142] Teremos a oportunidade de abordar a questão do "espanto" mais adiante.

[143] Professor da *EHESS* e diretor do *SHADY* (*Sociologie*, *histoire, antropologie des dynamiques culturelles*).

[144] Boutier, Jean. *Le Grand Tour: une pratique d'éducation des noblesses européenes (XVIe.-XVIIIe.).* Em: Babel, Rainer e Paravicini, Werner (Orgs.). "*Grand Tour. Adeliges Reisem um europäische Kultur von 14 bis zum 18. Jahrhundert.*" Akten der internationalen Kolloquien in der villa Vigoni 1999 um im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, "Beihefte der Francia", 60, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag.

aprendizado.

Pensando-se sob este ponto de vista, isto é, viagens e escritura em uma dimensão transnacional, não causa espécie o fato de que as narrativas de viagem sejam um campo privilegiado da Literatura Comparada: se comparar é aproximar o desconhecido ao conhecido, esta é a própria operação tanto do viajante quanto do comparatista literário[145]. O viajante-escritor que retorna de um país estrangeiro é o intermediário cultural e o agente responsável por ampliar o conhecimento que certa sociedade possui sobre uma outra[146]. E este saber, é importante salientar, é tanto idiossincrático quanto coletivo: a Itália de Stendhal é, certamente, o fruto de uma experiência pessoal, mas que pode ser reconhecida por um grupo social que partilhe os seus valores culturais. No *caput* deste sub-capítulo havíamos aludido ao *aedo* Homero, lendário autor da *Ilíada* e da *Odisséia*, e é justamente pela escritura que certas cidades se tornam "míticas": Roma, Florença, Veneza, Paris, e, mais recentemente, New York[147]. O viajante-escritor é um re-fundador de cidades.

A comparação é, então, um *topos* fundamental das narrativas de viagem, mas há inúmeros outros, e Requemora alerta-nos para o fato de que "A narrativa de viagem tem as suas regras implícitas."[148] Mas estas regras, assim como a própria língua, estão sujeitas a importantes alterações na sua estrutura — ora, não se narra no século XIX da maneira que se narrava no século XVIII, e é exatamente este o sentido

---

[145] Requemora lembra-nos que a comparação é um procedimento clássico nas narrativas de viagem: "A comparação do desconhecido de além mar com o conhecido europeu é também um procedimento clássico. Frank Lestringant emprega a fórmula "mapa mundo em palimpsesto" para qualificar este fenômeno que consiste em comparar o desconhecido ao conhecido. O procedimento não concerne somente aos lugares e aos objetos, mas, igualmente, aos modos observados; ele é recorrente, e mostra os limites da abertura do viajante à alteridade e seu desejo de referencial. Este topos revela quase um reflexo". Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "La comparaison de l'inconnu outre-mer au connu européen est aussi un procede classique. Frank Lestringant emploie la formule "mappe-monde en palimpseste" pour qualifier ce phénomène qui consiste à comparer l'inconnu au connu. Le procede ne concerne pas seulement les lieux et les objets, mais aussi les moeurs observées, il est très récurrent, il montre les limites de l'ouverture du voyageur à l'altérité et son besoin de référent. Ce *topos* relève quasiment du réflexe" Requemora, Sylvie. *L'espace dans la littérature de voyages.* Em: *Etudes Littéraires,* v. 34, nº. 1-2, 2002, p. 260. URL: http//id.erudit.org/iderudit/0075666ar.

[146] Ver a este respeito: Brunel, p., Pichois, CL, Rousseau, A. M. *Que é literatura comparada?* Trad: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995. Recomendo, sobretudo, os sub-capítulos *Os viajantes* e *A influência das viagens.*

[147] Paráfrase do seguinte extrato: "Ao redor de certas cidades se constituíram, como *auras*, verdadeiros mitos: Roma, Florença, Nápoles, Veneza, Weimar, paris, cujos elementos dinâmicos é interessante determinar". Em: Brunel, P., Pichois, CL, Rousseau, A. M. *Que é literatura comparada?* Trad: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.

[148] Requemora, Sylvie. *L'espace dans la littérature de voyages.* Em: *Etudes Littéraires,* v. 34, nº. 1-2, 2002, p. 264. URL: http//id.erudit.org/iderudit/0075666ar. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Le récit de voyage est un genre avec ses règles implicites."

desta breve frase de Barthes: “A escrita clássica explodiu então e a Literatura toda, de Flaubert a nossos dias, tornou-se uma problemática da linguagem.”[149] No entanto, assim como o processo de comparação aludido acima, há uma série de *topos* que poderia ser percebida em narrativas de viagem que atravessaram os séculos para chegar até nós.

Inicialmente, convém dizer que há um caráter cíclico nestas narrativas, ou, como bem observou Requemora: “A estrutura de base é, então, a tríade ida-estadia-retorno.”[150] Há, então, inúmeras situações ligadas tanto ao espaço quanto ao tempo: partida, trajeto, chegada, itinerário e o retorno. Mas se trata, apenas, de uma estrutura de base que comportaria muitas variações — neste caso como em muitos, há tanto a repetição quanto a diferença, e não se deve esquecer que os códigos literários nunca possuíram a coerção de uma lei. Há casos, por exemplo, em que a ida e o retorno são somente aludidos ou supostos, como nas narrativas de viagem realizadas por Sartre e já citadas aqui.

É importante recordar, igualmente, que o espanto engendra um determinado estado de espírito que leva o viajante-escritor a realizar reflexões de ordem moral. Ao que parece, conhecer o outro leva a um processo de interiorização e a um desejo do conhecimento de si — seja para tecer considerações negativas ou elogiosas, o viajante, face a uma realidade que não é a sua, moraliza[151].

E há um *topos* assaz recorrente e que faz parte na natureza intrínseca de toda narrativa de viagem: a descrição dos lugares e dos hábitos observados *in situ* — ora,

---

[149] Barthes, Roland. *O grau zero da escrita.* Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 05.

[150] Requemora, Sylvie. *L’espace dans la littérature de voyages.* Em: *Etudes Littéraires,* v. 34, nº. 1-2, 2002, p. 258. URL: http//id.erudit.org/iderudit/0075666ar. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: “La structure de base est donc la triade aller-séjour-retour.”

[151] Requemora coloca a questão nos seguintes termos: “No entanto, a curiosidade exótica tem virtudes morais, sociais e políticas: suscitando a exteriorização do sujeito que experimenta, assim, a alteridade e a sua própria diferença, ela é um meio de paradoxal de consolidar a identidade nacional através de uma espécie de ‘exploração curiosa de um exterior do sujeito interior’. Para ter acesso ao conhecimento de si, o viajante deve se deduzir pelo outro a partir de um suposto fundo de identidade da natureza humana.” Requemora, Sylvie. *L’espace dans la littérature de voyages.* Em: *Etudes Littéraires,* v. 34, nº. 1-2, 2002, p. 264. URL: http//id.erudit.org/iderudit/0075666ar. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: “Pourtant, la curiosité exotique a des vertus morales, sociales et politiques : suscitant l’extériorisation du sujet qui expérimente ainsi l’altérité et as propre différence, elle est un moyen paradoxal de souder l’identité nationale à travers une sorte d’“exploration curieuse d’un hors-sujet intérieur. Pour accéder à la connaissance de soi, le voyageur doit se déduire de l’autre à partir d’un fond d’identité supposée de la nature humaine.” A curiosa fórmula, “exterior de um sujeito interior”, tomada de empréstimo de Florence Dumora-Mabille, apresenta a inegável vantagem de chamar a atenção para o processo que vai do outro para si mesmo.

não faria sentido em uma narrativa cujo tema principal é, justamente, uma viagem, omitir estas descrições. E, se em muitos casos é a curiosidade que leva à viagem, é o "espanto" que funciona como o fator que impulsiona as descrições — o estrangeiro espanta-se, assusta-se, maravilha-se com o que encontra e vê: o "outro".

Mas como este "outro" é convocado no gênero viático? Sabe-se que a sua forma mais comum é o estereótipo: como só é possível apreender alguma coisa pelo que se é, os limites são, muitas vezes, restritos. E se pensarmos que muitas destas narrativas foram produzidas após uma viagem que pode ter sido breve, o estereótipo quase se impõe. É o que afirma Bernard Fernandez, ao se referir ao ato de se ver algo pela primeira vez:

> Segundo ensinamento sempre atual, a tomada de consciência de um mundo radicalmente outro permanece um obstáculo maior. Como ver o que nunca se pensou? Ver não é reencontrar, pois o ato de ver é ele mesmo tomado em um esquema de representações mentais e culturais que nos impedem de descobrir o que se apresenta à vista. No índio do Novo Mundo Colombo via o Homem do Éden, o mito do bom selvagem, isto é, o nosso *alter ego* do Gênese.[152]

Lição valiosa esta... Os ameríndios vistos pela primeira vez pelos europeus tornaram-se os "bons selvagens" a assombrar o pensamento culto da época. Sabe-se que na cultura europeia abundam representações mentais esquemáticas do pensamento da alteridade, e dito de uma maneira mais breve e incisiva, os tais estereótipos: ora, o que seriam as *chinoiseries*, *japonnaiseries*, *indienneries* e *turqueries* senão, justamente, estereótipos?...[153] Não se pode esquecer que, em

---

[152] Fernandez, Bernard. *L'homme et le voyage, une connaissance éprouvée sous le signe de la encontre.* Em: Barbier, R. (Org.). *Education et sagesse: la quête du sens.* Paris: Albin Michel, 2001, p. 08. Tradução nosso do Francês para o Português. No original lê-se: "Deuxième enseignement toujours d'actualité, la prise de conscience d'un monde radicalement autre demeure un obstacle majeur. Comment voir ce que l'on a jamais pensé? Voir n'est pas rencontrer car l'acte de voir est lui même prit dans un schéma de représentations mentales et culturelles qui nous empêchent de découvrir ce qui se présente à la vue. Dans l'indien du Nouveau Monde, Colomb voit l'Homme d'Eden, le mythe du bon sauvage c'est-à-dire notre alter ego de la Gênese."

[153] Acerca desta última *niaiserie*, Requemora faz uma observação curiosa: "Literariamente, é, no entanto, a Turquia que simboliza nominalmente todos os países orientais. A moda das '*turqueries'* é assim mais geralmente oriental que propriamente turca." Requemora, Sylvie. *L'espace dans la littérature de voyages.* Em: *Etudes Littéraires,* v. 34, nº. 1-2, 2002, p. 255. URL:

muitos casos, a banalidade é a companheira da curiosidade e ambas partem juntas na bagagem de muitos viajantes[154]. Ao escrever sobre viagens Marguerite Yourcenar observa que os soldados norte-americanos que estiveram no Japão durante a Segunda Guerra Mundial pouco teriam aprendido sobre este país, e que os soldados ingleses e franceses em Dardanelos pouco teriam conhecido da Ásia; afirma, ainda, que os ocidentais nas cruzadas teriam trazido relíquias muitas vezes falsas dos lugares conquistados — e pilhados, como foi o caso de Constantinopla —, fato histórico que ela percebe quase como o anúncio das banais viagens de turismo dos tempos modernos.[155]

Um outro *topos* de grande importância no gênero viático é o *dépaysement* que muitos viajantes-escritores representam. O sentimento do lar deixado para trás aliado à visão da paisagem estrangeira causam este sentimento de nostalgia que tanto evoca a rememoração quanto por ela é provocada. Optamos por conservar a expressão na língua francesa e, por conseguinte, por não traduzi-la por termos como "mudança", "nostalgia" ou mesmo "saudades", porque nesta palavra está inscrito *pays*, cuja tradução por "país" não contempla todas as possibilidades e alcances do original. Ora, *pays* significa, certamente, país, mas também é sinônimo de região, vila, localidade e até mesmo — e é este sentido aquele que mais nos interessa — lugar de origem.[156] O *dépaysement* significa, e mesmo etimologicamente, estar fora do seu local de origem e todas as conseqüências que este fato acarreta: nostalgia, desorientação e estranheza.

É mais uma figura estruturalmente ligada à história do gênero humano: os soldados de Alexandre, por acaso, não suplicaram por voltar a Macedônia? Mas estes homens tinham, ao menos, uma pátria a qual retornar, mas o que dizer da figura do judeu errante, este ser eternamente desenraizado? Os versos do poema de Apollinaire, *L'imigrand de Landor Rod,* com o qual abrimos este capítulo ilustra de maneira admirável o sentimento de *dépaysement* sentido em perspectiva, isto é, como

---

http//id.erudit.org/iderudit/0075666ar. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Littérairement, c'est néanmoins la Turquie qui symbolise nominalement tous les pays orientaux. La mode des "turqueries" est ainsi plus généralement orientale que proprement turque." Ou seja, o Oriente era percebido vagamente e compreendido desde o termo "genérico" de "Turquia". Isto mostra claramente que não apenas os homens e os modos são estereotipados, mas o próprio espaço.

[154] Teremos a oportunidade de tratar, mais adiante, da personagem tão difamada que é o "turista de massa", aquele que parte em grandes comboios.

[155] Yourcenar, Marguerite. *A volta da prisão*. Trad.: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1999, p. 122.

[156] *Le Larousse*. Paris: Larousse, 1998.

a antecipação de uma nostalgia futura. O eu lírico partirá para a "América" e sabe que não voltará: jamais voltará a rever as ruas que já diz que *amava*, isto é, já antes da viagem conhece a experiência do luto e a dor da perda. A referência a este poeta neste sub-capítulo não é nem gratuita nem fortuita, uma vez que, segundo boa parte da crítica, uma das chaves conceituais de acesso a sua poesia é, justamente, a errância[157].

Resta ainda mencionar os exilados de todos os tempos por razões políticas ou religiosas. O ostracismo no mundo grego era sempre uma punição a um cidadão que tivesse se tornado excessivamente popular e influente: era banido por dez anos, prazo longo o suficiente para que fosse neutralizado e esquecido[158]. Mas, é importante salientar, o banimento nem sempre é sinônimo de esquecimento: Napoleão isolado na ilha de Santa Helena foi uma imagem que muito seduziu os espíritos românticos do século XIX.

E há, ainda, figura do colono. A escritora Marguerite Duras conta que, tendo viajado a Indochina Francesa muito jovem, estava, assim como o seu irmão mais novo, perfeitamente ambientada ao local, ao ponto que tinham que lembrá-la de que ela era francesa — a sua mãe, no entanto, jamais se acostumou com os tristes trópicos do sudeste Asiático: "Ela tinha medo daquela estranheza, destes trópicos que ela descobriu tarde na sua vida."[159] E é justamente o medo daquilo que é percebido como estranho, isto é, como estrangeiro, que é a marca do sentimento de *dépaysement* que o viajante pode sentir.

---

[157] Cito, a este respeito, Bernard Lecherbonner: "Segunda tentativa para fazer face à degradação dos anos, para atingir o esquecimento: o álcool da errância, da viagem, do *dépaysement"* Em: Apollinaire, Guillaume. *Alcools.* Paris: Nathan, 1983, p. 15. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Deuxième tentative pour faire face à la dégradation des années, pour atteindre l'oubli: les alcools de l'errance, du voyage, du dépaysement".

[158] Plutarco nos apresenta uma boa definição desta prática política: "Esta maneira de banir, a que chamavam de Ostracismo ou Oxtracismo, não era um castigo imposto por qualquer crime ou malfeitoria. Segundo diziam, o que visavam era apenas dar uma capa honesta aos atingidos para abater uma autoridade e um poder excessivos, incompatíveis em um estado popular. Na verdade, porém, não passava de um meio pelo qual se procurava contentar graciosamente povo, quando este concebia inveja contra alguém que se encontrava em autoridade e evidência, constrangendo-o a abster-se de qualquer atividade pública, pelo prazo de dez anos. Entretanto, quando começaram a aplicar tal pena a pessoas sem representação social e também a indivíduos maus, como se deu com um de nome Hipérbolo, que foi o último a ser expulso, seu uso foi inteiramente abandonado em Atenas." Plutarco. *Vidas Paralelas.* V. III. Trad.: José Carlos Chaves. Lisboa: Ed. das Américas, s/d, p. 331. (s/d, V. 3, p. 331).

[159] *Les lieux de Marguerite Duras.* Paris: Les éditions de minuit, 1977, p. 26. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Elle avait peur de cette étrangété-là, ces tropique qu'elle découvrait tard dans as vie."

Ilustração 20: Os “tristes trópicos” da Indochina Francesa. Fonte: Duras, Marguerite; Porte, Michele. Les lieux de Marguerite Duras. Paris: Minuit, 1977, p. 58.

Em resumo, as narrativas de viagem como gênero literário apresentam estes *topoi*: o espanto, o encontro com a alteridade, o sentimento de *dépaysement*, o estrangeiro compreendido a partir de “esquema de representações mentais e culturais”, isto é, o estereótipo, além do seu caráter eminentemente descritivo. Nas próximas páginas abordaremos um caso concreto, e que é o objeto de estudo desta tese, as já citadas narrativas que Jean-Paul Sartre escreveu sobre a viagem que realizou em 1945 aos Estados Unidos da América. Mas a nossa exposição não estaria completa se não analisássemos um último tema de tanta importância para o gênero viático: o turismo e o chamado “turismo de massa” surgido, talvez, em meados do século XX. Ao tema, então.

Iniciaremos a nossa breve exposição com uma narrativa não menos breve: no ano de 1935 Sartre e Beauvoir, ainda intelectuais de poucos recursos pecuniários,

fizeram uma viagem de “mochileiros” a Grécia, país europeu, então, extremamente pobre — e mais pobre ainda se pensarmo-lo desde a perspectiva dos países europeus hegemônicos da época, como a França, a Inglaterra e a Alemanha. E é Beauvoir que nos narra, a respeito desta viagem, um acontecimento de caráter anedótico: “De uma feita, quando passamos, crianças jogaram-nos pedras: ‘Não gostam dos estrangeiros’, pensamos placidamente.”[160] Não deixa de ser curioso que aquele que, bem mais tarde, receberia o epíteto de *enfant terrible*, já tenha sido confundido por crianças com um turista banal, e, a este título, tratado com hostilidade pelos “locais”. Ainda durante a viagem, no entanto, perceberam que não se tratava, propriamente, de uma rejeição pura e simples ao estrangeiro, mas de rejeição — que, neste caso, é o resultado de um ressentimento — a turistas de um país hegemônico por parte de uma população pobre. Convocamos este episódio em nossa escritura justamente porque este serve à perfeição para ilustrar a ambigüidade que cerca a figura do turista de massa: algumas vezes desprezado, outras tantas objeto de zombaria, esta figura parece carregar em si certo estigma. Mas não foi sempre assim, e o turismo, e mesmo o turismo de massa, está, como toda viagem, imbricado com a escritura. Porém, neste caso, não se trata mais da chamada “alta literatura”, como os textos já aludidos neste sub-capítulo, posto que agora nos referimos, como o leitor já terá percebido, aos famosos guias de viagem, estes “cicerones impressos”... Não se pode, evidentemente, comparar as crônicas de viajantes, que tinham a consciência de fazer literatura, com estas compilações de recomendações e de inventários de locais suscetíveis de despertar a curiosidade de algum turista, mas é lícito reconhecer que se trata, sempre, de *viagens impressas.*

Novamente, é mister constatar como a escritura — agora sob a forma dos guias de viagem — e o turismo estão intimamente ligados. E não estamos nos referindo apenas ao século passado, mas a um fenômeno que já era relativamente comum no século XIX. Martine Geronimi, professora da Universidade de Montreal, nos ensina que o primeiro guia de viagem sobre a América do Norte foi publicado no longínquo ano de 1829, obra de G. Bourne e J. Smillie. E é certo que não se tratava de uma “invenção” ou de uma “aventura literária” destes escritores, mais uma vez, neste caso como em tantos outros, os autores respondem a uma demanda social pré-existente. E não seria uma mera especulação se afirmássemos que, assim como há a “América” de Paul Morand e de Céline, exatamente pessoal a estes autores (mas que não é

[160] Beauvoir, Simone de. *A força da Idade.* Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 302.

intransferível), há, em cada um destes guias, uma visão particular sobre uma dada região ou país, que, como escreveremos no capítulo dedicado ao método, é tanto idiossincrática quanto coletiva. Referindo-se ao já citado guia, Geronimi afirma: "Este guia exprime o código pitoresco inglês em vigor desde as viagens de Gilpin no século XVIII. Desde a primeira frase encontra-se o vocabulário caro aos românticos com o emprego do adjetivo 'pitoresco'."[161] A visão romântica de uma natureza entre o belo e o sublime não é, evidentemente, uma criação dos escritores de guias, mas estes últimos não são menos responsáveis pela sua propagação como imagem e fantasmagoria. Ora, assim como as imagens de um país ou a sua descrição literária preparam e moldam o que os viajantes verão — tanto quanto aquilo que eles, inelutavelmente, ignorarão — o guia de viagem é uma espécie de antecipação ou de uma ante-visão da viagem. Ou, como preferiu Corbin, trata-se de uma "prescrição": "A propósito das praias armoricanas, o emprego do modo imperativo já não diz respeito apenas aos gestos a cumprir, mas também aos sentimentos 'românticos' a experimentar."[162] Neste sentido, um guia de viagem não seria apenas uma enumeração "seca" de monumentos e acidentes naturais a conhecer, mas haveria neles, explícita ou implicitamente, uma estética e uma ética do viajante: a maneira julgada correta em certas situações, os sentimentos que poderiam ser despertados diante de um acidente natural ou de uma obra bem julgada esteticamente. E talvez seja neste aspecto que resida a diferença fundamental entre os guias e as narrativas de viagem: tanto um como outro "educam", mas apenas os primeiros têm este caráter direto de prescrição, o que fazer e como fazê-lo diante do "outro".

Apenas para concluir este sub-capítulo, um breve comentário: em nosso texto os termos "turista" e "viajantes" se confundem um pouco, e seria necessário, neste momento, acrescentar uma distinção, ou, então, negá-la. Em relação ao nosso *corpus*, esta distinção não faz muito sentido, mais importante seria diferenciar a experiência do "turista" e do "viajante" — e, sobretudo, do "viajante-escritor" — daquela do "turista de massa". Afinal, ninguém negaria que são experiências radicalmente diferentes... É neste sentido que o turista do final do século XX, sem

---

[161] Martine Geronimi. *L'imaginaire français en Amérique du Nord: genèse d'un tourisme de distinction à Québec et la Nouvelles-Orléans: note de recherche*. Em: *Anthropologie et sociétés*, vol. 25, nº 2, 2001, p. 152. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Ce guide exprime le code pittoresque anglais en vigueur depuis les voyages de Gilpin au XVIIIe. Siècle. Dès la première phrase, on retrouve le vocabulaire chère aux romantiques avec l'emploi de l'adjectif 'pittoresque.'"

[162] Corbin, Alain. *O território do vazio — a praia e o imaginário ocidental.* Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 196.

glória nem prestígio, com os seus — muitas vezes, magros — recursos contabilizados dia a dia, parece ser uma espécie de filho bastardo do *Grand Tour...* No entanto, se nos ativermos a estas simples determinações, corremos o risco de sermos acusados de esnobismo, uma vez que ninguém afirmaria que as férias pagas e a facilidade de acesso à hospedagem e ao transporte não significaram uma melhoria para as classes populares[163]. A nossa distinção se dá em relação à experiência da viagem e a representação social que cada uma delas está investida, e não exatamente o "tipo" de viagem; ora, saber se se trata de um "viajante solitário" ou um "turista de pacote promocional" é menos importante do que o registro, por escrito, da viagem. Quando citamos o episódio de Sartre e Beauvoir na Grécia, queríamos justamente demonstrar como cada tipo de viagem implica possibilidades diferentes: em 1935 havia o Sartre "mochileiro", que chegou a enfrentar grandes privações e foi alvo de pedradas, houve o Sartre jornalista e intelectual *prometteur* das viagens aos Estados Unidos da América, e o Sartre *jet-set* das inúmeras viagens realizadas a partir dos anos 1950 — trata-se de diferentes viagens com a experiência que cada uma delas implica.

Sobre turismo, turistas e escritura ainda teremos a oportunidade de discorrer ao longo desta tese, e é justamente isto que faremos nas próximas páginas, quando nos dedicaremos à tarefa de analisar dois textos viáticos de Sartre, a saber, *Villes d'Amérique* e *New-York ville coloniale.*

3.2. Sartre viajante e escritor: América

Sartre possuía, realmente, um espírito viajante: em cerca de cinco décadas vários países foram por ele visitados: Alemanha (1933 e 1954), Noruega (1935), Estados Unidos da América (1945 e 1946), Canadá (1945 e 1946), Áustria (1952), China (1955), Brasil (1962), Japão (1966), Egito (1967) e Israel (1967), e a alguns países o filósofo francês empreendeu incontáveis viagens, como a União Soviética e a Itália. Certamente que não causa espanto o fato que um intelectual europeu tenha

[163] No que se refere a França, há uma data paradigmática que inaugura uma nova possibilidade para as classes populares, como na fórmula de Prelorenzo e Picon: "Pra a França, é '36', dois números, uma data que ressoa como um programa, um futuro e uma revanche." Prélorenzo, Claude; Picon. *L'aventure du balnéaire*. Paris: Parenthèses, 1999, p. 09. Os autores se referem à instituição das férias pagas, que transformou operários e pequenos funcionários em turistas. Contudo, para este autor, o turismo na Europa teria se massificado apenas nos anos 1960, quando as condições de hospedagem e de transporte teriam se tornado mais acessíveis.

viajado a Áustria, a Alemanha e a Itália, mas temos que admitir que o número de viagens e as viagens a países que estavam, na época, fora do circuito turístico, como Israel e a União Soviética, é incomum mesmo para europeus com possibilidade de mobilidade internacional — e é mesmo surpreendente que ele tenha conhecido praticamente todas as repúblicas soviéticas[164]. Além disto, corrobora a nossa afirmação sobre o desejo viajante de Sartre que em outubro de 1931 ele havia concorrido a um posto de professor no... Japão![165] Mas não seria o caso, aqui, de enumerar todas as viagens realizadas por Sartre, o que pretendemos é apenas sustentar a nossa argumentação sobre a importância das viagens no universo cultural sartriano.

Mesmo nas suas peças e romances a perspectiva das viagens ronda grande parte das suas personagens. A personagem Antoine Roquentin da novela *A* náusea é um bom exemplo: havia viajado pela Europa central, África do Norte e Extremo Oriente, antes de, finalmente, estabelecer residência na cidade ficcional de Bouville, a qual, segundo os críticos, teria sido inspirada na cidade francesa de Havre, onde Sartre havia trabalhado como professor de Liceu[166]. Oreste, personagem da peça teatral *Les mouches*, exclama: "Eu vou de cidade em cidade, estrangeiro aos outros e a mim mesmo, e, atrás de mim, as cidades se fecham novamente como uma água tranqüila."[167] Trata-se, como se pode perceber, de uma imagem clássica da viagem

---

[164] Sartre empreendeu sete viagens a União Soviética: nos anos de 1954, 1955, 1962, 1963, 1964, 1965 e 1966. Depois, assim como já ocorrera com os Estados Unidos da América a partir de 1946, as suas relações com o país socialista se tornam cada vez frias, até o rompimento definitivo que tem lugar em 1968, com a intervenção soviética em Praga. Para mais detalhes consultar: Lévy, Bernard-Henri. *O século de Sartre.* Trad.: Jorge Bastos. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 2000.

[165] Em uma entrevista concedida a Simone de Beauvoir em Agosto-Setembro de 1974 Sartre assim descreve o seu desejo de lecionar no Japão: "Esse cargo no Japão estava livre, ofereciam-no. Não é que tenha pedido para ir. O diretor da Escola recebera a missão de escolher um aluno que quisesse ir para o Japão e que assumiria, em Kyoto, o cargo de professor de francês em uma escola japonesa. Candidatei-me. Isso me parecia absolutamente normal. Quando você me conheceu..." Beauvoir retorqui: "Cogitava-se de que nos separaríamaos para que você passasse doía anos no Japão. E você ficou muito triste por não ter ido..." Beauvoir, Simone de. *A cerimônia do adeus.* Trad.: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 315. Em seu livro de memórias ela nos narra: "Entretanto ia ser obrigada, muito em breve, a iniciá-lo [um trabalho para recuperar o equilíbrio], e a perspectiva tranqüilizava-me. A felicidade em que me debatia era precária, porquanto Sartre contava partir para o Japão." Beauvoir, Simone de. *A força da idade.* Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 68.

[166] Sartre, Jean-Paul. *A náusea.* Trad.: Rita Braga. São Paulo: Círculo do livro, s/d. Lê-se em uma ficcional "nota dos editores": "Nessa época, Antoine Roquentin, após haver viajado pela Europa central, África do Norte e Extremo Oriente, tinha-se fixado havia três anos em Bouville para aí concluir suas pesquisas históricas sobre o marquês de Rollebon."

[167] Sartre, Jean-Paul. *Les mouches.* Apud: Jeanson, Francis. *Sartre*. Paris : Seuil, 2000. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Je vais de ville em ville,

como errância, une espécie de *flânnerie* levada a um território que não é mais o coração das cidades, mas um espaço expandido. Citaremos, agora, e à guisa de ilustração, um breve extrato do romance *L'âge de raison*, publicado pela primeira vez em 1939, no qual se lê o seguinte diálogo entamado entre duas personagens, Mathieu Delarue e Ivich Serguine:

> [Mathieu]:
>
> — Você quer dizer que eu sou um deles [pequeno burguês]? Pergunta alegremente. Pois bem, você vê que isto explica tudo. Talvez um belo dia eu parta para o Taiti.
>
> Ivich se vira para ele e o olha direto no rosto. Ela não parecia bem e tinha medo: ela devia estar com medo da sua própria audácia.
>
> — Isto me surpreenderia, disse com uma voz branca.
>
> — Porque não? Disse Mathieu. Talvez não o Taiti, mas a New York. Eu gostaria muito de ir a América.
>
> Ivich puxava os cachos do seu cabelo com violência.
>
> — Sim, disse ela, se fosse em missão... com outros professores.
>
> Mathieu a olha em silêncio e ela continua:
>
> — Talvez eu esteja enganada... Eu posso imaginar você muito bem fazendo uma conferência em uma universidade diante de estudantes americanos, mas não no convés de um barco com imigrantes. Talvez porque você seja francês.[168]

étranger aux autres et à moi-même, et les villes se referment derrière moi comme une eau tranqüille...".

[168] Sartre, Jean-Paul. *L'âge de raison.* Paris : Gallimard, 1972, p. 98. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se:
"— Vous voulez dire que je suis un [petit bourgeois]? Demanda-t-il gaiement. Eh bien, vous voyez que ça mène à tout. Peut-être qu'un beau jour, je partirai à Tahiti.
Ivich se torna vers lui et le regarda bien em face. Elle avait l'air mauvais et apeuré: elle devait s'éffrayer de sa propre audace.
— Ça m'étonnairait, dit-elle d'une voix blanche.
— Pourquoi pas? Dit Mathieu. Peut-être pas à Tahiti, mais à New-York. J'aimerai bien aller em Amérique.
Ivich tirait ses boucles avec violence.
— Oui, dit-elle, si c'était en mission… avec d'autres professeurs.
Mathieu la regarde em silence et elle reprit:

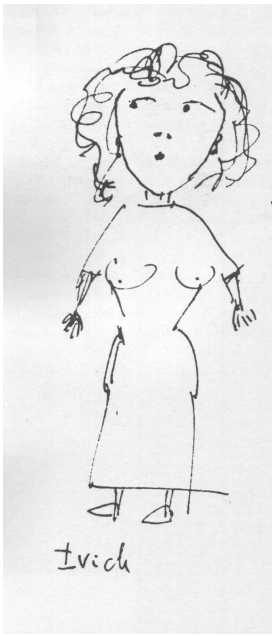


Ilustração 21: Desenho de Sartre da personagem Ivich no manuscrito do romance *A idade da razão*. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 118.

Ambas as personagens estavam em uma exposição do pintor Gauguin, este grande exilado[169] — e a este fato se deve a referência ao Taiti — e, de alguma maneira, Ivich é estrangeira na França, pois o seu pai era um nobre russo que foi para o exílio depois da Revolução de 1917; o que explica a sua reposta a Mathieu: "Talvez porque você seja francês". Ela, nascida na França de pais russos não se sentia francesa, assim como o pintor francês no Taiti ela era uma exilada em terras estrangeiras[170].

— Peut-être que je me trompe… Je vous imagine très bien faisant une conference dans une université devant des étudiants américains, mas pas sur le pont d'un bateau avec des émigrants. C'est peut-être parce que vous êtes français."
Talvez nesta observação da personagem Ivith ecoe a seguinte experiência sartriana narrada por Beauvoir a propósito de uma viagem realizada a Grécia no ano de 1935: "Embarcamos no *Cairo City* e observamos que, entre os passageiros do convés, se operava espontaneamente uma segregação; os pobres emigrantes que voltavam para o seu país amontoavam-se na proa com seus sacos e fardos; os turistas, pouco numerosos, descansavam na popa." Beauvoir, Simone de. *A força da idade.* Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 302. Na viagem de retorno o mesmo fenômeno foi observado.

[169] Ivich pergunta repentinamente a Mathieu: "Foi ele quem... partiu?" Sartre, Jean-Paul. *L'âge de raison.* Paris : Gallimard, 1972, p. 97. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "C'est lui qui est... parti?" É banal afirmar que aquele que parte inscreve a errância no seu destino, mas isto pode ser vivido, igualmente, como uma maldição: quando Gauguin quis retornar a Paris não o pôde porque as suas pinturas vendiam principalmente devido o exotismo que os franceses percebiam nelas. Ele viajou e viu "coisas raras", teriam pensado.

[170] Mathieu constrói uma espécie de "vida paralela" para Ivich, pensando no seu destino se não tivesse havido a Revolução de 1917: "Sem a revolução de 1917, Ivich teria sido educada em Moscou, em um pensionato para as senhoritas da nobreza; ela teria sido apresentada à

Parece que voltamos a escrever sobre a errância, mas o que nos interessa no diálogo citado é justamente a confirmação do que afirmamos tão peremptoriamente no *caput* deste sub-capítulo, isto é, o espírito viajante de Sartre. Ora, já afirmamos nesta tese que Sartre realizou duas viagens aos Estados Unidos da América, e na primeira sabemos que ele foi na condição de jornalista à convite do estado maior americano, mas ele viajou, igualmente, na condição de escritor e de professor[171]. Assim, deve-se observar a acusação que Ivich fez a Mathieu: que ele seria um mero "escritor de domingo" animado por uma estreita mentalidade pequeno burguesa, e que redigiria a sua novela anual e os seus cinco ou seis poemas por ano fazendo-o como uma espécie de higiene — e que viajaria, na sua "cabine de segunda classe", apenas na condição de professor. Ora, este trecho ficcional se torna significativo se pensarmos que o seu autor viajou para a "América" na condição de professor e proferiu duas palestras para o público americano... Não que o filósofo francês fosse um "escritor de domingo" — aliás, pelo contrário, todos sabemos que ele era extremamente prolixo —, mas não deixa de ser curioso que ele tenha, em 1945, cumprido o destino que ele — na voz de Ivich — teria traçado para Mathieu em 1939... Ann Fulton, historiadora norte-americana da Portland State University, e que estudou a influência do Existencialismo nos Estados Unidos da América, afirmou:

> Peyre [professor da Universidade de Yale] convidou Sartre para uma palestra quando soube que o filósofo seria um dos sete (sic) jornalistas franceses trazidos pelo setor de informação do estado maior para relatar o esforço de guerra nacional. [...] Sartre proferiu duas palestras em Yale no mês de Abril de 1945; a primeira sobre

---

corte, ela teria casado com um oficial da guarda, alto e belo, com um rosto estreito e um olhar morto." Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Sans la révolution de 1917, Ivich aurait été élevée à Moscou, au pensonnat des demoiselles de la noblesse; elle aurait été présentée à la cour, elle aurait épousée um officier de la garde, grand et beau, au front étroit, au regard mort." Sartre, Jean-Paul. *L'âge de raison.* Paris : Gallimard, 1972, p. 97. Ao contrário disto, lá estava Ivich, em uma exposição sobre Gauguin, em Paris, com um professor francês, e o seu pai — nobre na Rússia — tinha uma pequena serralheria na cidade provincial de Laon.

[171] Estas viagens realizadas em 1945 e 1946 não são de pouca importância se pensarmos no ativista político radical que estava em gestação — e a frase de Simone de Beauvoir no seu livro de memórias no-lo atesta: "Assim é que paradoxalmente éramos atraídos pela América, cujo regime condenávamos, e a URSS, onde se desenrolava uma experiência que admirávamos, nos deixava indiferentes." Beauvoir, Simone de. *A força da idade.* Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 143.

literatura e a segunda sobre filosofia.[172]

Neste sentido, seria interessante que investigássemos o que Sartre conhecia dos Estados Unidos da América, posto que isto nos ajudará a compreender a percepção que Sartre se formou deste país. Ora, sabemos por Fulton que o filósofo francês era conhecido nos Estados Unidos da América, em 1945, apenas por um público acadêmico restrito, e que a ignorância da língua francesa por parte dos norte-americanos e a ausência de tradução das suas obras para o Inglês foram os principais empecilhos para que um contato mais efetivo se estabelecesse.[173] E é curioso observar que muitos acadêmicos norte-americanos apenas tiveram contato com Sartre e com o Existencialismo porque estavam servindo no exército americano na Europa, e quando retornaram ao seu país implementaram cursos sobre o filósofo francês.[174] Já havíamos salientado alhures este caráter "outro" das guerras, que é a disseminação cultural que se dá a partir do encontro com a alteridade.

Ainda em relação à Segunda Guerra Mundial, há que se levar em consideração um ponto importante: a França havia sido derrotada pela Alemanha já em 1940, e todos aqueles que não queriam viver sob ocupação e nem na França de Vichy e que poderiam partir, escolheram o exílio[175]. Assim, havia um número nada desprezível de intelectuais franceses nos Estados Unidos da América: o romancista Saint-Exupéry, os poetas Saint-John Perse e André Breton, o cineasta Jean Renoir, o historiador Paul Hazard, o explorador e escritor Paul Émile Victor, entre outros. Embora alguns não

---

[172] Fulton, Ann. *Apostles of Sartre: existentialism in America, 1945-1963.* Evanston: Northwestern University Press, 1999, p. 23. Tradução nossa do Inglês para o Português. No original lê-se: "Peyre invited Sartre to lectute at Yale when he learned that the philosopher would be one of the seven French journalists brought over by Office of War Information to report on the national war effort. […] Sartre delivered two lectures at Yale in April 1945; the first dealt with philosophy and the second with literature."

[173] O público destas duas palestras foi composto, majoritariamente, por acadêmicos de literatura, uma vez que os filósofos americanos não tinham conhecimento o suficiente do Francês oral e não havia tradução simultânea. As primeiras traduções de Sartre para o Inglês foram as peças teatrais *Huis Clos* (*No Exit*) e *Les Mouches* (*The Flies*) no ano de 1947. A obra filosófoca de maior importância na época, *L'Être et le Néant* teve a sua tradução completa para o Inglês apenas no remoto ano de 1956. Fulton, Ann. *Apostles of Sartre: existentialism in America, 1945-1963.* Evanston: Northwestern University Press, 1999, p. 25.

[174] Fulton, Ann. *Apostles of Sartre: existentialism in America, 1945-1963.* Evanston: Northwestern University Press, 1999, p. 21.

[175] "Muitos franceses tinham ido para a América, quer porque fossem judeus, quer porque não quisessem permanecer sob a ocupação." Beauvoir, Simone de. *A cerimônia do adeus.* Trad.: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 330.

dominassem com propriedade o Inglês[176], o que sempre dificulta intercâmbios culturais mais profundos, e apesar de estarem profundamente divididos em facções politicamente opostas e rivais — a maior disputa se dava entre os partidários do general de Gaulle e os do general Giraud[177] — é inegável que a presença de intelectuais franceses importantes tenha contribuído para despertar uma maior curiosidade dos norte-americanos em relação à cultura francesa.

Ilustração 22: Os exilados europeus na "América": André Breton, André Masson, Jacqueline Lamba e Marx Ernest. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 83.

[176] Segundo o tradutor francês Henri Delgove, Saint-Exupéry teria feito a seguinte afirmação, a respeito da sua mais absoluta ignorância em relação à língua inglesa: "Um escritor francês não deve estragar a sua língua." Saint-Exupéry, Antoine de. *Escritos de Guerra.* Trad.: Vera Guimarães Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 29. Em uma carta a Curtice Hitchcock, de 8 de junho de 1943, quando havia deixado o exílio na América do Norte e estava em Udjda combatendo as forças nazistas, Saint-Exupéry escreve: "Levo exatamente a vida de um acampamento norte-americano e... aprendo inglês!" Saint-Exupéry, Antoine de. *Escritos de Guerra.* Trad.: Vera Guimarães Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 365. Sartre por sua vez, nos anos 1945 e 1946, também não dominava o Inglês; à pergunta de Beauvoir se o fato de não dominá-lo não o incomodava, respondeu: "Não, porque só estava com americanos que falavam francês; os outros me ignoravam como alguém que não conhecia a língua, é natural." Beauvoir, Simone de. *A cerimônia do adeus.* Trad.: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 331. No entanto, o texto do nosso primeiro capítulo mostra um Sartre desconfortável com o fato de que a sua deficiência linguística limitava os seus deslocamentos e, portanto, o seu conhecimento da "América".

[177] O professor francês Leon Wencélius afirma no diário que escrevia em 1941, no seu exílio norte-americano: "os franceses da América tinham voltado à época das guerras de religiões." Saint-Exupéry, Antoine de. *Escritos de Guerra.* Trad.: Vera Guimarães Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 185. Denis de Rougemont, por sua vez, escreve no seu diário no ano de 1942: "Quanto aos gaullistas daqui, eles não combatem os nazistas, mas sim o ascensorista francês do Waldorf ou o chefe de cozinha do Ritz que se recusam a aderir a sua facção e a quem tomam por traidor." Saint-Exupéry, Antoine de. *Escritos de Guerra.* Trad.: Vera Guimarães Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 249.

Mas havíamos aludido ao conhecimento que Sartre possuía dos Estados Unidos da América em meados da década de 1940, tema sobre o qual ainda não escrevemos. Ora, sabe-se pelo seu livro de memórias *As palavras,* publicado pela primeira vez em 1960, que o filósofo francês tinha uma principal fonte de conhecimento deste país: a sua literatura[178]. E esta, por sua vez, bifurca-se, há o que ele chamava de "suas más leituras" de infância, e a alta literatura consumida ainda jovem. A despeito da auto ironia deste livro, que é, na realidade, a sua despedida da literatura, pode-se perceber a importância do mundo das letras na formação do jovem Sartre: "Mas os livros foram meus passarinhos e meus ninhos, meus animais domésticos, meu estábulo e meu campo; a biblioteca era o mundo colhido num espelho; tinha a sua espessura infinita, a sua variedade e a sua imprevisibilidade[179]. Esta citação é convincente o suficiente para nos permitir afirmar que o espaço que a literatura ocupou no mundo intelectual do jovem Sartre era considerável e significativo[180]. Mas isto não é nenhuma novidade, afinal, afirmar que aquele que viria ser um dos mais influentes intelectuais do século XX lia bastante na juventude é até um tanto redundante. Mais importante seria saber o que, efetivamente, Sartre consumia como literatura. Então, o que lia o futuro filósofo francês? Como veremos, um pouco de tudo...

> Tive encontros horríveis: abria um álbum, topava com uma prancha em cores, insetos horríveis pupulavam sob minha vista. Deitado sobre o tapete, *empreendi áridas viagens* através de

---

[178] Bernard Henri-Lévy nos adverte para não nos fiarmos em demasia nesta autobiografia: "Contrariamente às narrações do mesmo gênero, contrariamente a todas as biografias de escritores que, por mais barrocas que sejam, conservam, pelo menos quanto aos fatos, alguma forma de coerência e de ordem, essa vem adornada, já em sua construção, por mil anomalias narrativas, retomadas, erros aparentes de construção, lembranças falsas ou adulteradas, aberrações cronológicas, mentiras, pequenas trapaças, inverossimilhanças, contradições de todo tipo, guinadas, projeções bruscas no futuro, voltas atrás injustificáveis — tudo isto com um tom de humor clínico, quiçá cínico, sem complacência, sem verdadeira emoção, que, impregnando, salvo algumas exceções (as relações com Anne-Marie...), o essencial do relato, aproxima-o de um pastiche, ou de uma paródia do gênero, mais do que da expressão de alguma obscuridade interior, por muito tempo cultivada como tal, preservada como um tesouro ou um segredo, mantida em sua opacidade e que se resolvera, de repente, esclarecer." Lévy, Bernard-Henri. O século de Sartre. Trad.: Jorge Bastos. *O século de Sartre.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 510.

[179] *As palavras.* Trad.: J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 37.

[180] Segundo Bernard Henri-Lévy trata-se de um livro que Sartre escreveu para exorcizar de si mesmo a "doença da literatura" adquirida na infância: "Ele já se operara da filosofia. Opera-se, agora, da literatura. Reconvertido aos anos trinta, mas acrescentando mais ódio, aumentando a aposta, aqui o temos duplamente amputado." Lévy, Bernard-Henri. O século de Sartre. Trad.: Jorge Bastos. *O século de Sartre.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 531.

> Fontenelle, Aristófane, Rabelais: as frases resistiam-me à maneira das coisas; cumpria observá-las, rodeá-las, fingir que me afastava e retomar subitamente a elas de modo a surpreendê-las desprevenidas; na maioria das vezes, guardavam o seu segredo. Eu era La Pérouse, Magalhães, Vasco da Gama; descobria estranhos indígenas: "Heautontimorumenos" numa tradução de Terêncio em alexandrinos, "idiossincrasia" num livro de literatura comparada.[181]

Baseado neste extrato pode-se escrever sobre o "viajante imóvel", que mesmo em torno do seu quarto encontra espaço para o desconhecido e o insólito: "Heautontimorumenos" e "idiossincrasia". É necessário que se diga que há inúmeras maneiras de viajar, e estas foram as viagens do jovem Sartre no nível da alta literatura, mas nem só de Rabelais e Aristófanes vive um jovem francês...[182] Há que se referir, igualmente, as suas já aludidas "más leituras", e que eram terminantemente proibidas pelo seu avô. Esta literatura, todavia, consistia somente naquela que, hoje, em nosso país, é chamada de "infanto-juvenil":

> Durante um de nossos passeios, Anne-Marie parou como que por acaso diante da banca que ainda se encontra na esquina do bulevar Saint-Michel e da rua Soufflot: vi imagens maravilhosas, suas cores gritantes fascinaram-me, pus-me a exigi-las e as obtive; a peça estava pregada: todas as semanas eu queria o *Cri-Cri*, *L'Epatant*, *Les Vacances*, *les Trois Boy-scouts* de Jean de la Hire *e* A Volta em Aeroplano *de Arnaud Galopin* que apareciam em fascículos às quintas-feiras, [...]. Minha mãe pôs-se a procurar obras que me devolvessem a infância: houve primeiro "os livrinhos rosa", coletâneas mensais de contos de fada, depois, pouco a pouco, *Os Filhos do Capitão Grant*, *O Últimos dos Moicanos, Nicolas Nickleby. Os Cincos Soldos de Lavarède*. A Jules Verne, ponderado demais, eu preferia as

---

[181] *As palavras.* Trad.: J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 37, destaque nosso.

[182] No livro *O que é a literatura?*, publicado pela primeira vez em 1948, Sartre escreve sobre a sua relação com a literatura: "Mas nós, bem antes de começarmos o nosso primeiro romance, já tínhamos o hábito da literatura; parecia-nos natural que livros crescessem numa sociedade civilizada, como as árvores nem jardim; foi por amar Racine e Verlaine que descobrimos em nós, aos catorze anos, na sessão noturna ou no pátio do liceu, uma vocação de escritor; (...)."*Que é a literatura?* Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p.127.

extravagâncias de Paul d'Ivoi.[183]

Esta longa citação é importante na economia da nossa exposição porque, além de através dela podermos conhecer o vívido prazer, e mesmo êxtase, que Sartre confessa ter sentido ao folhear as páginas destes "livrinhos", abre-nos caminho para o fim que realmente nos interessa: a sua relação com os Estados Unidos da América. Como sabemos, em todo contato com o estrangeiro há a cultura que observa e aquela que é observada, e conhecer a imagem que Sartre se formou do país americano, quando jovem, nos permitirá compreender com mais clareza as narrativas que ele escreveu e publicou após o seu retorno a França. Neste sentido, é mister que conheçamos a "América" da sua infância... Ei-la:

> O Novo Mundo parecia a princípio mais inquietante do que o Antigo: pilhava-se nele, matava-se, o sangue corria aos borbotões. Índios, hindus, moicanos, hotentotes raptavam a donzela, amarravam o seu velho pai e prometiam fazê-lo perecer sob os mais atrozes suplícios. *Era o puro Mal*. Mas ele só aparecia para prosterna-se perante o Bem: no capítulo seguinte, tudo ficaria restabelecido. Brancos corajosos procederiam a uma hecatombe de selvagens, cortando as cordas do pai, que se jogaria nos braços da filha. Apenas os maus morriam — e alguns bons muito secundários cujo procedimento figurava entre as despesas imprevistas da história.[184]

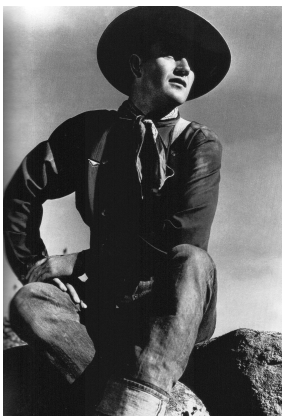


Ilustração 23: Fotograma do filme norte-americano No tempo das diligências de 1939. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

[183] *As palavras.* Trad.: J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 54.
[184] *As palavras.* Trad.: J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 55, destaque nosso.

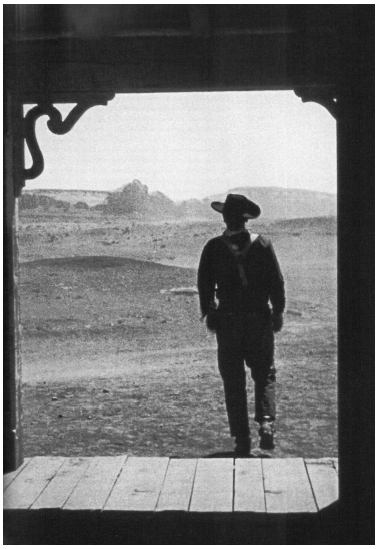


Ilustração 24: Fotograma do filme norte-americano Rastros de ódio de 1956. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

Estas irônicas frases lançam-nos em um país mítico cuja fabricação se destinava a um público juvenil — não era, certamente, o *Pays de Cocagne*, mas nem por isto era menos idealizado e menos onírico. Pode-se afirmar que o continente americano jamais cessou de despertar curiosidade e fascínio no público europeu e sempre houve um "espaço outro" idealizado e, não raras vezes, estereotipado: vastas extensões territoriais a serem desbravadas, índios não civilizados, brutalidade e violência — o Mal, enfim... Ou, dito de *outra* maneira, o "outro"[185]. Ou, ainda, o constante companheiro de viagem do estereótipo, o exotismo, o qual pode ser encontrada em grande número nas narrativas de viagem sobre a América do Norte.[186] A observar que a passagem descrita por Sartre é um "estereótipo de natureza

[185] Assim escreve Sylvie Requemora sobre este fascínio: "As Américas e o seu exotismo ficam rápido na moda nos meios intelectuais, desde o século XVI." Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Les Amériques et leur exotisme sont vite à la mode dans des milieux intellectuels, dès le XVIe. Siècle." Requemora, Sylvie. *L'espace dans la littérature de voyages.* Em: *Etudes Littéraires,* v. 34, nº. 1-2, 2002, p. 254. URL: http//id.erudit.org/iderudit/0075666ar.

[186] "Mas qual é o lugar que a América do Norte, tomada em seu conjunto, ocupa ao certo? Se as obras de natureza exótica se multiplicam e se todos os lados do mundo estão presentes quando se folheia romances, contos, jornais e, é claro, narrativas de viagem, a América ocupa incontestavelmente um lugar exótico original em todos estes escritos." Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Mais quelle place l'Amérique du Nord, prise dans son ensemble, detient-elle au juste? Si les ouvrages de nature exotique se multiplient et si toutes les contrées du monde sont présentes lorsqu'on feuillette des romans, des contes, des journaux et, bien sûr, des recits de voyage l'Amérique detient incontestablement une place exotique originale dans tous ces écrits." Bernardi, Robert. *Le voyage au Canada français et en Amérique du Nord*: *exotisme et modernité dans la France de la seconde moitié du* XIXe *siècle.* Tese de doutorado, Université de Montréal, 1999, p. 13.

exótica": selvagens violentos versus brancos corajosos[187]. Ora, argumentará o leitor, todos os estereótipos são exóticos, posto que é justamente o exotismo a principal razão para o surgimento do estereótipo, uma vez que se trata de uma compreensão às vezes falsa, outras tantas vezes simplificada, do estrangeiro. Seja, mas é necessário reconhecer que se todo estereótipo comporta boa parte de incompreensão, nem todos são exóticos. Se para o europeu o ameríndio tornava-se o "bom selvagem"[188], que é, certamente, um "estereótipo de natureza exótica", para o norte-americano o termo *uncle Tom* nada apresenta de exótico[189].

Mas há uma questão envolvendo esta imagem estereotipada da América do Norte evocada por Sartre e que é interessante: é certo que não havia mais no seu imaginário — a não ser, evidentemente, como memória — selvagens e aventuras de *Far West*, mas, mesmo assim, é curioso observar certa permanência residual em seu

---

[187] Em uma entrevista concedida a Simone de Beauvoir em Agosto-Setembro de 1974 (portanto, dez anos após a publicação de *As palavras*) o filósofo francês afirma, ao comentar o seu imaginário infantil: "Minha vida devia ser uma série de aventuras, ou antes, uma aventura. Era assim que a via. A aventura passava um pouco em todo o lugar, mas raramente em Paris, porque em Paris é raro que se veja surgir um pele-vermelha com pena na cabeça e uma arco nas mãos. Assim, a necessidade de aventuras obrigava-me a situá-las na América, na África, na Ásia. O continente europeu oferecia poucas oportunidades. Então, comecei a imaginar que iria para a América, que lutaria com os marginais, que teria êxito, que venceria alguns deles. E sonhei muito com isso." Beauvoir, Simone de. *A cerimônia do adeus.* Trad.: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 314.

[188] David Ravet faz uma espécie de estereótipos dos europeus em relação aos povos por eles colonizados: "Os mitos coloniais, transmitidos não apenas pelas exposições, mas também pelos cartazes, pelas fotografias, pelos cartões postais, pelos cadernos escolares e pelos filmes, podem ser assim resumidos: pertencimento dos negros a uma raça inferior, representação da animalidade e do exotismo erótico das mulheres indígenas, idéia da selvageria e da bestialidade intrínseca aos africanos, desvalorização e estigma física das suas populações, afirmação da sua inferioridade intelectual e tecnológica e de sua ausência de cultura. Após o estabelecimento destes estereótipos, o colonizador pode explicar o seu papel e legitimizar as suas ações. Ele pode 'elevar' o indígena da sua posição inferior a um estágio superior de conhecimento, de técnica e de espiritualidade (o colonialismo estando estreitamente ligado à vontade do europeu de converter os negros ao Cristianismo)." *Le voyage chez Nizan et Céline: une esthétique de la subversion et de la contre-culture.* Em: Revue CRLV.org, nº. 2, maio 2006. URL: http://www.crlv.paris4.sorbonne.fr/revue_crlv?article=7. Como se pode perceber, encontraríamos alguns destes estereótipos entre nós... Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Les mythes coloniaux, transmis non seulement par les expositions mais aussi par les affiches, les photographies, les cartes postales, les cahiers scolaires et les films, peuvent se résumer ainsi : appartenance des Noirs à une race inférieure, représentation de l'animalité et de l'exotisme érotique des femmes indigènes, idée de la sauvagerie et de la bestialité intrinsèques des Africains, dévalorisation et stigmatisation physique de leurs populations, affirmation de leur infériorité intellectuelle et technologique et de leur absence de culture. Après l'établissement de ces stéréotypes, le colonisateur peut expliquer son rôle et légitimer ses actions. Il veut "élever" l'indigène de son rang inférieur à un stade supérieur de connaissance, de technique et de spiritualité (le colonialisme étant étroitement lié à la volonté des Européens de convertir les Noirs au christianisme)."

[189] O termo *Uncle Tom* tem uma origem literária, tendo sido popularizado devido o romance *Uncle Tom's Cabin,* da norte americana Harriet Beecher Stowe.

discurso quando se trata de analisar New York, descrita como “a cidade mais rude do mundo”[190]:

> A natureza pesa tão gravemente sobre New York que a mais moderna das cidades é também a mais suja. [...] Quando eu saio, caminho em uma neve escurecida, uma espécie de crosta empolada com a mesma coloração da calçada, ao ponto de acreditarmos que é a própria calçada que está empenada. Desde o fim de Maio o calor se abate sobre a cidade como a bomba atômica. *É o Mal.*[191]

É justamente esta fragilidade da cidade de New York face aos elementos da natureza que levou o filósofo francês a nomear o seu texto viático *New York ville coloniale* — e não deixa de ser curioso observar que Sartre teve a sua experiência de colono francês na América... Parece que exageramos, mas é fato que a presença de uma natureza descrita como “hostil, surda, misteriosa” no coração mesmo da cidade o incomodava enormemente: “Eu acredito estar acampado no coração de uma floresta fervilhando de insetos.”[192] Tudo o incomodava: as descargas elétricas que recebia ao apertar um botão ou a mão de um amigo, as baratas na sua cozinha, os elevadores que lhe causavam náusea, a sede insaciável que sentia pela manhã... E depois de comparar o calor nova-iorquino a uma explosão atômica, resumiu o seu mal-estar com a fórmula: “É o Mal”. Não devemos esquecer que Sartre escreveu isto no ano de 1945, e a lembrança dos horrores de Hiroshima tinha, ainda, a força de um impacto moral. E é interessante notar que a mesma fórmula está presente na descrição da América do Norte no seu imaginário infantil: “É o puro Mal”. Ora, a palavra “mal” grafada com letra maiúscula torna-se um conceito filosófico. E se não há mais elementos que possam ser compreendidos como estereótipos, há que se

---

[190] Eis a referência completa: “É o suficiente para ornar com um pouco de suavidade a cidade mais rude do mundo”. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: “C’en est assez pour orner d’un peu de douceur la ville la plus rude du monde.” *Villes d’Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris : Editions du patrimoine, 2002, p. 43.

[191] Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: “La nature pèse si lourdement sur New York que la plus moderne des villes est aussi la plus sale. [...] Quand je sors, je marche dans une neige noirâtre, sorte de croûte boursouflée de la même teinte que le trottoir, à croire que c’est le troittoir lui-même qui gondole.” *Villes d’Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris : Editions du patrimoine, 2002, p. 38, destaque nosso.

[192] Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: “Je crois camper au coeur d’une jungle grenouillante d’insectes.” *Villes d’Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris : Editions du patrimoine, 2002, p. 38.

convir que os selvagens impiedosos foram substituídos — na categoria do Mal — pela sede e pelo calor (e, a julgar pela menção às baratas, tampouco há brancos corajosos....).

Mas como já havíamos aludido, Sartre nem sempre se nutriu de estereótipos, posto que cedo teve acesso à alta literatura norte-americana. Admirava profundamente os escritores John dos Passos e William Faulkner, e a eles dedicou alguns estudos[193]. Neste sentido, é interessante observar que Sartre, por sua vez, reproduziu um estereótipo em relação aos Estados Unidos da América. No estudo *Sartoris, de William Faulkner*, afirma que, no romance homônimo, o que anima as personagens é o tédio (*ennui*)[194]. No entanto, esta palavra não é encontrada neste romance, e é possível afirmar que se trata apenas de uma interpretação realizada por um crítico cuja tradição literária é distinta daquela da qual o romance analisado pertence. É claro que não necessariamente a palavra — no caso, tédio (*ennui*]) — tenha que estar presente para que a sensação seja evocada, apenas chamamos atenção para o havíamos dito no capitulo sobre o método: pensar o outro é pensar em si mesmo, isto é, pensar a partir do tal "filtro cultural"[195]. A observar, igualmente, que o tédio é um *topos* importante na literatura francesa[196], mas percebido por um

---

[193] Em relação à proximidade de parte da obra literária sartriana com a literatura norte americana Bernard Henri-Lévy tem a tese segundo a qual Sartre se utilizava das técnicas literárias criadas e desenvolvidas pelos escritores norte-americanos — e principalmente dos Passos e Faulkner — com o claro intuito de se afastar da tradição literária francesa, e, principalmente, da tradição gideana. Lévy, Bernard-Henri. *O século de Sartre*. Trad.: Jorge Bastos. *O século de Sartre.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 95.

[194] "O estilo impregna os gestos cotidianos, sobrecarrega-os, esmaga-os com uma magnificência de epopéia e os faz afundar como soldadinhos de chumbo. De caso pensado: é exatamente esta monotonia enjoativa e pomposa, esse ritual do cotidiano que Faulkner visa; os gestos são o mundo do tédio [*ennui*]. Esses indivíduos ricos, sem trabalho e sem lazeres, decentes e incultas, cativos em suas própria terras, senhores e escravos dos seus negros. Mas esse tédio (Faulkner terá sempre conseguido distinguir muito bem o dos seus heróis e o dos seus leitores?) é apenas uma aparência, defesa de Faulkner contra nós, dos Sartoris contra eles próprios. O tédio [*ennui*] é a ordem social, é o langor monótono de tudo o que se pode ver, ouvir, tocar: as paisagens de Faulkner se entediam tanto quanto suas personagens. *Situações I*. Trad.: Cristina Prado. São Paulo: Cosacnaify, 2005, p. 30. (2005, p. 30)."

[195] Esta resposta de Sartre a Simone de Beauvoir resume admiravelmente a sua relação de conhecimento com os Estados Unidos da América: "Havia pensado muito na América, porque... em primeiro lugar, quando criança, os Nick Carter e os Buffalo Bill me remetiam a uma determinada América, que depois conheci melhor através dos filmes; li os romances do grande período moderno, isto é, tanto Dos Passos quanto Hemingway." *In:* Beauvoir, Simone de. *A cerimônia do adeus.* Trad.: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 323.

[196] Desde o *spleen* baudelairiano até o livro de Émile Tardieu, *L'ennui*, este topos já fez correr rios de tinta, apresentando as mais diversas faces. Há mesmo o caso na própria obra de Sartre: a novela *La nausée* teve como primeiro título *Melancholia...* Lévy, Bernard-Henri. *O século de Sartre*. Trad.: Jorge Bastos. *O século de Sartre.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 41. E, convém acrescentar, mesmo que seja a título apenas de informação, que Sartre não era conhecido, exatamente, como alegre. A revista francesa *L'Express* publicou uma capa

europeu na literatura norte americana do século XX — e, como veremos, no próprio país — torna-se apenas um estereótipo levemente exótico...

Pode parecer, todavia, que fizemos uma afirmação inconsistente, uma vez que apresentamos poucos argumentos e apenas um único caso... Mas há espaço o suficiente neste texto para que possamos ampliar o alcance das nossas argumentações, e, neste sentido, podemos convocar a narrativa *Villes d'Amérique*, na qual o filósofo francês vaticina: "É preciso não esquecer o espesso tédio [*ennui*] que pesa sobre a América,"[197] para explicar um restaurante no qual as pessoas faziam a refeição em silêncio. Esta frase incisiva, e que aparentemente não deixa margens para dúvida, só foi possível porque Sartre já havia interpretado desta maneira certos romances norte-americanos — Le Corbusier, diante da mesma cena, e na mesma cidade, New York, limitou-se a dizer: "Os restaurantes americanos são silenciosos"... E completou: "eu me entedio." Isto significa que o que Sartre percebeu teria sido apreendido de maneira distinta por um estrangeiro de outra nacionalidade — ou de uma outra formação cultural. Analisando o romance viático *Voyage au bout de la nuit,* obra maior do escritor Ferdinand Céline, o professor francês David Ravet usa os termos "alienação social" e "despersonalização" para se referir aos sentimentos percebidos pela personagem principal, Ferdinand Bardamu, na sociedade norte americana, e não faz referência ao termo culturalmente francês: o tédio (*ennui)*[198]. E é importante observar como este último, por sua vez, teme senti-lo:

> Sempre receei estar um pouco vazio, de não ter, em suma, nenhuma razão séria para existir. Agora eu estava diante dos fatos e bem seguro do meu nada individual. Neste meio bem diferente daquele, no qual eu tinha hábitos mesquinhos, eu estava como dissolvido. Simplesmente, eu sentia como se não existisse. Assim, eu descobri que, quando paravam de me falar de situações familiares, nada me impedia de me prostrar em uma espécie de

---

na qual dominava a foto do escritor François Mauriac com a seguinte legenda: "O Sartre pourquoi êtes-vous si triste?" Mas é claro que nem melancolia nem tristeza são bons sinônimos para o termo tédio [*ennui*], e nem a revista francesa serve de um apoio para as nossas argumentações, e, justamente por isto, envio o leitor ao capítulo *O tédio, o eterno retorno*, de Walter Benjamin, em: *Passagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

[197] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 31. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Il ne faut pas oublier l'épais ennui qui pèse sur l'Amérique.

[198] Ravet, David*. New York chez Céline et Hopper: une esthétique de la démythification du rêve américain.* Em: Astrolabe, nº 2, Junho de 2006*.*

> irresistível estado de tédio [*ennui*], em uma espécie de suave e terrível catástrofe da alma. Um desgosto[199].

Trata-se de uma bela e dolorosa descrição do estado de tédio (*ennui*), o *vague-à-l'âme*, mas neste trecho não são os norte-americanos que se entediam, mas a personagem, um francês na América do Norte. Ora, é exatamente como no caso citado do arquiteto franco-suíço, e a lição que tiramos é que não se pode possuir um sentimento que não seja partilhado socialmente: o *boring* anglo-saxão soa de maneira muito diferente... E é justamente isto o que queremos indicar quando afirmamos que a frase de Sartre é, na realidade, um estereótipo, isto é, um *topos* do gênero viático. E já que abordamos o estereótipo no texto *Ville d'Amérique* assim como em *New York ville coloniale*, talvez seja pertinente, a partir deste momento, analisar os outros topos aludidos na Introdução deste capítulo.

Já afirmamos que a narrativa de viagem está baseada na tríade "ida-estadia-retorno" e que este fato implicaria uma partida,assim como um trajeto, com a chegada, o itinerário e o retorno. Não encontramos esta tríade nas duas narrativas viáticas de Sartre, posto que a ida e o retorno são elipsadas, não existindo, como narrativa, senão a estadia. Estaríamos diante, então, de um processo que poderia ser nomeado de uma "desconstrução de um gênero literário"? Ora, assim como o viajante-escritor, temos que nos guardar de todo exagero... Temos que pensar os textos nas suas especificidades, e neste caso, não é uma questão negligenciável o fato de que o seu primeiro fim foi o de ser uma matéria jornalística, e não um romance ou um livro de memórias. Neste sentido, e por economia de espaço, o seu autor teve que fazer as supressões necessárias, e isto significou o corte tanto da chegada quanto do retorno[200].

---

[199] Céline, Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit.* Paris: Gallimard, 1974, p. 205. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Toujours j'avais redouté d'être à peu pres vide, de n'avoir em somme aucune raison sérieuse pour exister. A présent j'étais devant les faits bien assuré de mon néant individuel. Dans ce milieux trop différent de celui ou j'avais de mesquines habitudes, je m'étais comme dissous. Je me sentais bien près de ne plus exister, tout simplement. Ainsi, je le découvrais, dès qu'on avait cesse de me parler des choses familières, plus rien ne m'empêchait de sombrer dans une sorte d'irresistible ennui, dans une manière de doucereuse, d'effroiable catastrophe d'âme. Une dégoutation."

[200] Não se trata, nesta tese, de estudar textos exteriores ao nosso *corpus* para buscarmos uma dimensão que pudesse ser compreendida como "mais completa" da experiência viática de Sartre com os Estados Unidos da América; no entanto, a título de curiosidade, envio o leitor às páginas 323-331 do já citado livro de entrevistas, nas quais o filósofo francês discorre, às vezes com detalhes, sobre a sua viagem de 1945 aos Estados Unidos da América; neste texto pode-se ler sobre o transporte, o hotel, a sua relação tanto com os norte-americanos quanto

Se esta estrutura básica do gênero viático não existe nos textos de Sartre, um outro importante *topos* está, em compensação, presente e perpassa todo o seu corpo: o "espanto".[201] No início do texto *Villes d'Amérique*, no entanto, Sartre não se diz espantado: "Eu não tinha olhos para os arranha-céus e ele não me espantavam [*étonnaient* no original] [...]".[202] Parece que o autor quis, intencionalmente, escapar a este importante topos viático; contudo, logo após ele se rende: "O que choca [*frappe* no original] é a extrema leveza, a fragilidade destas construções."[203] E adiante, coloca-se na posição de um hipotético cidadão europeu face à arquitetura americana: "Em seguida, ele fica chocado [*frappé* no original] pela leveza dos materiais empregados."[204] E, ainda: "O que choca [*frappe* no original] nas cidades americanas é, sobretudo, a desordem em altura"[205]. Ora, como poderia um viajante não se espantar — e os seus mais diversos correlatos: se chocar, se surpreender etc — diante do desconhecido? Não seria, então, um viajante, mas um banal turista que não consegue ver senão aquilo que é imediatamente reconhecível, e isto não é, certamente, aplicável ao filósofo francês. Mas o que teria chocado tanto Sartre? Em poucas palavras, nós diríamos o que já havíamos, neste texto, escrito: o outro... Este

---

com os franceses exilados etc. *In:* Beauvoir, Simone de. *A cerimônia do adeus.* Trad.: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

[201] Já abordamos esta questão no artigo de nome *Sartre na América ou memórias de um bourgeois épaté*, publicado no periódico *Revista de Arquitetura e Urbanismo-PUC Minas*, no ano de 2006.

[202] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 15. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Je n'avais pas l'oeil fait aux gratte-ciel et ils ne m'étonnaient pas (...)."Vale a pena salientar que o termo "espanto" não foi, naturalmente, utilizado unicamente pela literatura viática, tendo sido empregado nos mais diversos domínios literários em diferentes períodos. No que se refere à língua francesa, caberia acrescentar que, curiosamente, o *Dictionnaire Universel* de Antoine Furetière, publicado postumamente em 1690, não registra esta palavra. Porém, o dicionário criado pelos seus pares da Academia Francesa já registra o termo com o sentido moderno: "Surprise causée par quelque chose d'inopiné" (Uma possível tradução seria esta: "Surpresa causada por alguma coisa inesperada." O dicionário *Émile Littré*, em sua versão do século XIX, já apresenta uma definição — se é possível servimo-nos desta expressão — "definitiva", ao menos no que se refere à literatura viática: "Sensation morale causée par quelque chose d'extraordinaire, de singulier, d'inattendu" ("Sensação causada por alguma coisa extraordinária, singular, inesperada"). Seria adequado, ainda, indicar que a origem deste termo remonta ao latim clássico: *attonare*, *adtonare*. A este respeito ver: *Diccionnaire de l'Académie Françoise*. Paris: J. J. Smith, 1789. (Versão eletrônica disponível no site eletrônico da Biblioteca Nacional da França).

[203] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 18. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Ce qui frappe c'est la légèreté, la fragilité de ces bâtiments."

[204] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 23. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Ensuite, il est frappé par la légéreté des materiaux employés."

[205] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 27. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Ce qui frappe surtout dans les villes américaines, c'est le désordre em hauteur."

sentimento de choque é justamente o resultado das viagens, a saber, o encontro com a alteridade, o contato com o alheio, com aquilo que não é e se tem dificuldade em assimilar.

Ilustração 25: Cartão postal de New York, s/d. Fonte: Rem Koolhaas. Delirio de Nueva York. Barcelona: GG, 2004, p. 142.

E, no caso dos textos que, ora, analisamos, este "outro" é a arquitetura e o urbanismo norte-americanos. Sartre, com a sua experiência de deambulação nas mais diversas cidades europeias, se espantou com a forma e os materiais de construção empregados nas cidades norte-americanas. Neste sentido, é legítimo que nos perguntemos se o filósofo era completamente ignorante no que se refere ao caráter construído destas cidades. Mas ele próprio nos confessa no texto *New York ville coloniale*: "

> Quando nós tínhamos vinte anos, por volta de 1925, nós ouvimos falar dos arranha-céus. Eles simbolizavam para nós a fabulosa prosperidade americana. Nos os descobrimos com estupefação nos filmes. Eles eram a arquitetura do futuro, assim como o cinema era a arte do futuro e o jazz a música do futuro.[206]

[206] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002,p. 42. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Quand nous avions vingt ans, vers 1925, nous avons entendu parler des gratte-ciel. Ils symbolisaient pour nous la fabuleuse prosperité américaine. Nous les avons découverts avec

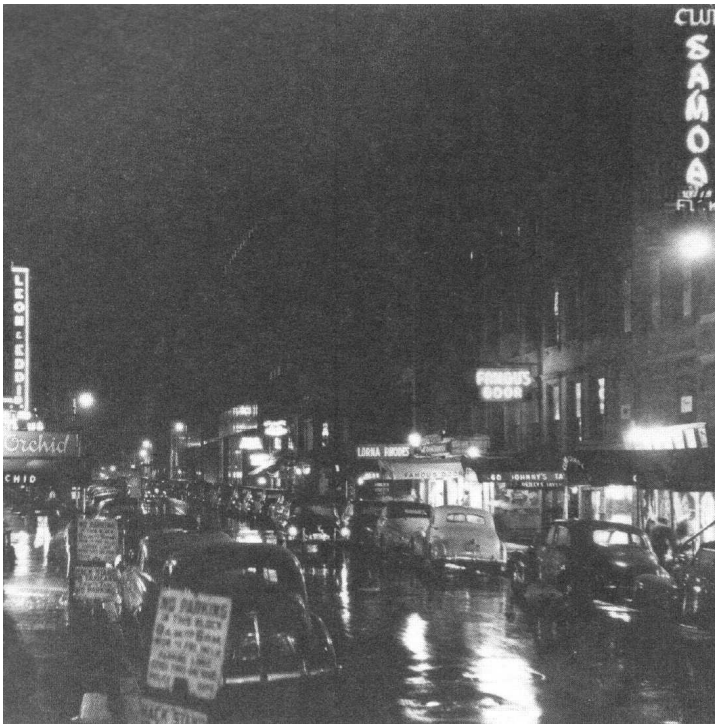


Ilustração 26: Bares e clubes noturnos da 45ª em New York em 1949. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 90.

Uma questão merece ser abordada neste trecho citado: o caráter coletivo da "descoberta". Não foi, naturalmente, apenas Sartre quem entrou em contato, "estupefato", com a arquitetura norte americana, mas toda uma geração. Isto está claro até pelo uso da segunda pessoa do plural, afinal, quem diz "nós" diz coletivo, conjunto, todo. Este é o caráter daquilo que já havíamos salientado no capítulo sobre o método: as impressões sobre o outro apresentam um caráter tanto individual quanto coletivo, isto é, cultural. De qualquer sorte, este trecho nos deixa clara uma outra questão de suma importância, que é o caráter de "artifício" no espanto de Sartre; ora, como se espantar diante daquilo que, de alguma maneira já é conhecido? Assim, ganha sentido o que havíamos aludido: sob a sua narrativa há toda uma

---

stupéfaction dans les films. Ils étaient l'architecture de l'avenir, tout comme le cinema est l'architecture de l'avenir et le jazz l'architecture de l'avenir." Beauvoir, por sua vez, se expressa nestes termos: "A América para nós era assim, e principalmente uma sarabanda de imagens sobre um fundo de vozes roucas e ritmos sincopados: os transes e as danças dos negros de *Hallejujah*, arranha-céus raspando as nuvens, prisões revoltadas, altos-fornos, greves, longas pernas sedosas, locomotivas, aviões, cavalos selvagens, rodeios. Quando saíamos desse belchior pensávamos na América como num país onde triunfava a mais odiosa opressão capitalista; detestávamos nela a exploração, o desemprego, o racismo, os linchamentos. Contudo, para além do bem e do mal, a vida tinha lá algo gigantesco e desenfreado que nos fascinava." Beauvoir, Simone de. *A força da idade.* Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 142. O livro da companheira de Sartre foi publicado, pela primeira vez, em 1960, e é sempre possível colocar no passado uma indignação que talvez não fosse tão decisiva no tempo em que já deveria sê-la. Mas, sabemo-lo, é sempre confortável escrever *a posteriore*, uma vez que a possibilidade de erros de avaliação é assaz diminuta (o próprio Sartre já não foi tão criticado pelos seus erros? O Stalinismo entre outros...).

estrutura cultural que permitiu que ele relatasse o que viu.

É a partir deste *topos* que um outro se apresenta e se anuncia: a descrição dos lugares e dos hábitos observados em terras estrangeiras. Como já escrevemos, em quase toda esta literatura podem ser encontrados descrições e análises de hábitos e paisagens. E, neste sentido, o que teria descrito o filósofo francês na América do Norte? Há, subjacente a esta pergunta, uma outra: o que ele teria percebido como importante o suficiente para, justamente, ser descrito? Como sabemos pelo título mesmo destes dois textos a arquitetura e o urbanismo americanos teriam causado este espanto e esta admiração. Mas este procedimento *va sans dire*... Bacon, no seu ensaio *Da viagem* — publicado pela primeira vez em 1597, e no qual faz uma série de recomendações aos viajantes —, já não preconizava "ver e observar" a arquitetura?: "(...) as igrejas e os mosteiros, com os monumentos e documentos que por ventura conservem; as muralhas e as fortificações das cidades e vilas; (...)."[207] A lista de Bacon é longa e, naturalmente, não se restringe apenas à arquitetura, mas tem a vantagem de nos indicar que esta última é um tema recorrente nas narrativas de viagem, fazendo parte, por assim dizer, da "formação" do viajante[208]. Como teremos a ocasião de mostrar no próximo sub-capítulo, Sartre conhecia arquitetura e o seu vocabulário plástico, e se, certamente, não era um especialista, esta não lhe era indiferente. Assim, teremos a oportunidade de fazer, nas próximas páginas, uma espécie de inventário das observações e análises que Sartre empreendeu nos dois textos que são objeto de nossa pesquisa.

Todavia, antes de escrevermos sobre esta questão, importa visitar um outro *topos* das narrativas de viagem: o processo de assimilar o desconhecido comparando-o ao que já se conhece. E os textos do nosso *corpus* são, como o leitor já terá intuído, perpassados pela comparação: o autor francês *reduz* a arquitetura e as cidades americanas a partir da sua experiência de europeu. Convém afirmar, contudo, que este processo não se dá sempre da mesma maneira: há duas possibilidades, ou o filósofo francês compara a paisagem norte americana a partir da paisagem urbana européia, em um processo que poderíamos nomear de "direto", ou tenta criar, no imaginário do leitor, aproximações com elementos que estes deveriam conhecer, mas que não são diretamente nem arquitetônicos nem urbanos; há, então, uma espécie de "mediação". Mas o fim é sempre o desejo de evocação no imaginário

[207] Bacon, Francis. *Ensaios*. Trad.: Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1992, p. 81.
[208] Sartre parece concordar com o filósofo inglês: "A viagem é a descoberta de cidades e de paisagens, as pessoas vêm depois." Beauvoir, Simone de. *A cerimônia do adeus.* Trad.: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 316.

do leitor europeu de uma imagem urbana norte-americana. E para explicarmos com um pouco mais de precisão faremos uso do seguinte exemplo: "No fim de alguns dias deste regime, eu compreendi que uma cidade americana era, na origem, um acampamento no deserto."[209] A imagem que Sartre evoca é àquela de um filme de *Far West*[210], paisagem, reconhecê-mo-lo, já bastante conhecida pelo público europeu. Outra comparação a que aludimos é a aproximação direta de realidades urbanas distintas:

> É que o passado, nestas cidades que se formam rápido, que não são construídas para envelhecer e que progridem como os exércitos modernos, cercando quarteirões de resistência que eles não podem destruir, não se manifesta como em nós, como *monumentos*, mas como *resíduos*.[211]

O passado nas cidades americanas é tão somente um traço, uma sobra, um resto que, um belo dia, será demolido. Para Sartre, este resíduo de passado, que pode tomar a forma de uma construção, de uma ponte, de trilhos de metrô de superfície, não tem nem jamais terá a dignidade de um monumento, como ocorre nas cidades europeias. Ora, como se percebe, a comparação se dá entre modelos de cidades, entre uma hipotética cidade européia e o conjunto das cidades americanas visitadas pelo filósofo francês.

Abordando, finalmente, a questão do inventário por nós proposto, não estaríamos longe da verdade se afirmássemos, de uma maneira geral, e pensando nas cidades, que o tecido urbano norte-americano teria chocado enormemente o nosso herói. As ruas são percebidas como "um pedaço de uma rodovia", "sem

---

[209] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 16. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Au bout de quelques jours de ce regime, j'ai compris qu'une ville américaine était, à l'origine, um campement dans le désert."

[210] "Mas estas cidades leves, tão semelhantes ainda a Fontana, aos acampamentos de *Far West*, (...)."*Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 30. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "mais ces villes légères, si semblables encore à Fontana, aux campements de Far West (...)."

[211] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 26, destaques do autor. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "C'est que le passée, dans ces villes qui vont vitr, quin e sont pás construites pour vieillir et qui progressent comme des armées modernes, em encerclant les îlots de résistence qui elles ne peuvent détruir, ne se manifeste pas, como chez nous, par des *monuments*, mais par résidus."

mistério" e, neste sentido, "não incitariam ao passeio."[212] As pessoas nas ruas não passeariam nem flanariam, a sua relação com o urbano, segundo o filósofo francês, seria meramente "utilitária": do trabalho para a casa, da casa para o trabalho, passando sempre pelo *underground*. Quase poderíamos afirmar, a partir da leitura de nosso *corpus*, que os norte-americanos são turistas na sua própria cidade, uma vez que "dez *blocks* longe da sua casa se perdem". Estas observações foram, naturalmente, motivadas pela relação que Sartre possuía com as cidades europeias. No seu diário escrito durante a Segunda Guerra Mundial, entre novembro de 1939 e março de 1940, e que foi publicado com o título de *Cadernos de "Drôle de Guerre"*, Sartre afirma, ao se referir ao seu camarada Pieter: "Além disto, sinto em volta dele a poesia muito especial de um bairro de Paris que amo tanto quanto aos mais belos dos bairros".[213] O nosso autor relaciona pessoas a bairros, e escreve, um pouco mais adiante, quase com ressentimento:

> Tudo isso era como um halo ao redor da cabeça de Pieter — o que era injusto! — porque para mim ele tinha a auréola de ter morado naquele bairro onde eu nunca passei de *turista*. Judeus entre judeus, vadio entre todos aqueles pequenos vadios que percorrem todas as noites as vizinhanças do Dupont da Bastilha.[214]

A *flânnerie* em companhia de camaradas e amantes pela Rua des Francs-Bourgeois, pela Rua Vieille du Temple, pela Rua Rivoli e pela Rua des Rosiers são nostalgicamente evocadas, como em uma espécie de sonho no qual se mistura uma boa dose de memórias. É injusto que seu camarada Pieter, judeu polonês a serviço da França, tenha pertencido intimamente a um local tão cobiçado pelo amante Sartre, este "mero turista"... A menção no trecho citado tanto da figura do turista quanto a do judeu errante não é casual, posto que teriam ambos a função de demonstrar a ligação visceral sentida por Sartre entre locais e homens — a primeira personagem está fora

---

[212] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 28. Tradução nossa do Francês para o Português. Eis a referência completa na língua original: "La rue américaine est um tronçon d'une grand'route. Elle s'étend parfois sur plusieurs kilomètres. Elle n'incite pas à la promenade: les nôtres sont obliqués, tortueuses, pleines de replis et de secrets."

[213] *Cadernos de uma Guerra Estranha.* Trad.: Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 152, destaque nosso.

[214] *Cadernos de uma Guerra Estranha.* Trad.: Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 152.

da sua pátria e a segunda é um eterno expatriado... E o autor francês, no bairro amado, é um misto destas duas figuras. Neste sentido, é justamente esta relação tão próxima, tão íntima, que Sartre não percebe entre os norte-americanos e as suas cidades.

Sobrevoando o território dos Estados Unidos da América, Sartre espantou-se com a regularidade do traçado das cidades, as quais ele comparou a um "tabuleiro de damas", e as peças seriam casas de madeira de um único piso. E, é claro, com uma rua principal que seria a sua "vértebra". Para o filósofo francês os Estados Unidos da América ainda estariam no mítico tempo do *Far Est*, com a fundação de novas cidades a cada ano, com a mesma rapidez e facilidade com que se monta um acampamento. E tendo em mente estas cidades o nosso autor, que tinha bem presente a imagem de Céline, das cidades "em pé", achou que uma cidade francesa era, em média, mais "alta" que uma cidade americana. A imagem dos arranha-céus de New York e de Chicago foi ofuscada por uma realidade urbana quase decepcionante, como se tivessem lhe "pregado uma peça":

> Quais são a impressões de um europeu quando ele desembarca em uma cidade americana? Inicialmente, ele se diz que lhe pregaram uma peça. Falaram-lhe dos arranha-céus de New York, de Chicago como "cidades em pé" [*débout* no original]. Ora, o seu primeiro sentimento, ao contrário, é que a altura média de uma cidade dos Estados Unidos é sensivelmente inferior a de uma cidade francesa.[215]

Como vemos, nas viagens o espanto pode ceder espaço à decepção, principalmente se o viajante já possuía no seu imaginário uma viagem idealizada. E já que nos referimos à extensão, é importante dizer que o nosso autor percebeu as distâncias entre as cidades — e mesmo nas cidades — como "grandes demais", e isto teria uma conseqüência importante: o pedestre americano, para Sartre, é um homem que se desloca sempre através de máquinas: automóveis, metrô, ônibus,

---

[215] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 23. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Quelles sont les impressions d'Européen lorqu'il débarque dans une cite américaine? D'abord, il se dit qu'on lui a monte le coup. On ne lui parlait que des gratte-ciel, on lui présentait New York, Chicago comme des 'villes débout'. Or son premier sentiment, au contraire, est que la hauteur moyenne d'une ville des États-Unis est sensiblement inférieure à celle d'une ville française."

elevador, escada rolante — e isto, de alguma maneira, é percebido como um processo de "reificação"[216]:

> Do metrô à escada rolante, da escada rolante ao elevador, do elevador ao táxi, do táxi ao ônibus e, de novo, ao metrô e, em seguida, ao elevador; acontecia comigo, em alguns dias, de me sentir ser transportado como um pacote, de um endereço a outro sem ter tido de colocar um pé diante do outro.[217]

Neste caso, a cidade, que segundo Lewis Munford foi o primeiro artefato fabricado pelo homem, nos Estados Unidos da América desumanizaria o homem: o filósofo francês viu-se na condição de objeto, de "coisa", um pacote transportado por máquinas. Por outro lado, esta relação de quase náusea[218] que Sartre afirma face aos deslocamentos mecânicos, os horizontais como os verticais, pode ser interpretada como *dépaysement*, no sentido mesmo aludido por nós no sub-capítulo anterior: estranheza e desorientação face àquilo que é novo e "raro".

Ora, os norte-americanos não flanam pelas suas "ruas de calçadas atrofiadas", apenas passam, para ir ao trabalho ou fazer compras, servindo-se do transporte mecânico. Não há dúvida de a opinião de Sartre sobre as cidades norte americanas é, preferencialmente, negativa. Teria, então, o nosso viajante se decepcionado e detestado a sua experiência urbana norte americana? É uma boa pergunta, mas respondê-la afirmativamente neste momento seria, talvez, ir longe demais.

Mas, então, vejamos. Ao se referir ao fato de as cidades norte americanas serem "leves" e "provisórias" — aliás, diferentemente das cidades europeias —, Sartre

---

[216] Esta conclusão pode parecer "apressada", e o uso do termo "reificação" pode soar arbitrário, no entanto, estamos nos fiando no ensaio do próprio Sartre intitulado *O homem e as coisas,* no qual ele analisa a poética de Francis Ponge: "Quando Ponge quer beneficiar e fazer beneficiar aos outros os sentimentos que ele julga reclusos no âmago dos objetos, isso não significa que ele faça das coisas homenzinhos silenciosos, mas antes que toma os homens deliberadamente como coisas." *Situações* I. Trad.: Cristina Prado. São Paulo: Cosacnaify, 2005, p. 248. Tivemos em mente, igualmente, a interpretação de David Ravet do romance de Céline *Voyage au bout de la nuit*, o qual Sartre conhecia bem e admirava profundamente.

[217] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 29. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "De métro em escalier roulant, d'escalier roulant em ascenseur, d'ascenseur em táxi, il m'est arrivé, em certains jours, d'être emporté comme um colis d'um rendez-vous à um autre rendez-vous sans mettre um pied devant l'autre."

[218] Usamos este termo, de extrema fortuna crítica na literatura sartriana a partir da novela que tem este conceito no seu título, justamente porque o filósofo francês o usa para se referir ao seu sentimento nos elevadores de New York.

chega ao ponto de conceder a estas uma certa admiração, que não era, ressalte-se, muito entusiasmada: "No entanto, passa-se rapidamente a gostar das cidades americanas. (...) E depois, acaba-se por gostar do que elas têm em comum: esta aparência provisória. Sufoca-se um pouco em nossas cidades fechadas, cheias como ovos."[219] Para além do topos da comparação, cabe ressaltar as imagens criadas pelo filósofo francês: as cidades européias compreendidas como sendo fechadas, cheias, e o uso do termo "ovo" como metáfora; e a as cidades norte americanas: leves, provisórias, frágeis, informes e inacabadas. Sartre refere-se ao imenso espaço geográfico que as cerca, a sua abertura — e como já vimos no caso da cidade de New York, a sua fragilidade — face a uma natureza que pode ser hostil. E, além disto, não são definidas, jamais tiveram as muralhas que cercavam e protegiam as cidades européias, e que, mesmo no século no qual Sartre escrevia, ainda serviam como pontos simbólicos de referência, e, por que não dizê-lo, como monumentos. As cidades norte americanas, por sua vez, nunca tiveram um *fuori muri...* "Elas não oprimem, elas não fecham nunca: nada é definitivo nelas, nada está parado."[220]

Ainda a respeito deste tema, isto é, a relação do filósofo francês com as cidades norte americanas, é possível reportarmo-nos a New York, "a cidade mais rude do mundo". Sartre, depois de alguns meses, teria passado a gostar dessa cidade: "Eu gosto de New York. Eu aprendi a gostar dela."[221] Seria um amor profundo como o filósofo confessava nutrir pelas suas cidades favoritas, Paris e Veneza? Talvez para responder a esta pergunta devêssemos continuar a citá-lo: "Eu me acostumei com seus conjuntos maciços, com suas grandes perspectivas. Meus olhares não demoram mais sobre as fachadas em busca de uma construção que não fosse idêntica às outras."[222] Com a resignação de um amante frustrado que está constrangido a uma relação da qual não pode escapar, Sartre se conforma a gostar

---

[219] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 30. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Pourtan on met rapidement à aimer les villes d'Amérique. (...) Et puis on finit par aimer ce qu'elles ont em commun: cet air de fragilité."

[220] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 30. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Elles n'oppressent pas, elles n'enferment jamais: rien n'est définitif em elles, rien n'est arrêté."

[221] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 39. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "J'aime New York. J'ai appri à l'aimer."

[222] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 39. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Je me suis habitué à ses ensembles massifs, à ses grandes perspectives. Mes regards ne s'attardent plus sur les façades em quête d'une qui, par impossible, ne serait pas identique à toutes les autres."

da grande metrópole norte-americana... Como se vê, um amor de pequeno burguês, mas quando se trata de Paris e de Veneza, isto é uma outra *histoire*...

Sim, podemos dizer, então, que Sartre, de alguma maneira e em algum grau, apreciou a sua experiência viática norte-americana: era o espaço do encontro com o "outro", estas cidades estranhas, informes e inacabadas. Mas, ao menos no caso do filósofo francês, pode-se perceber que não é tarefa fácil gostar daquilo que é visto e conhecido sob o signo da alteridade.

Respondida esta questão, que não é de pouca importância na economia da nossa exposição, retornemos ao nosso inventário. Vimos as críticas que Sartre realizou à trama urbana das cidades americanas que ele conheceu, e percebemos a sua origem e a sua motivação: um Narciso que não reconheceu a sua imagem na flor d'água de um lago. Mas vimos, igualmente, que havia na postura do filósofo francês, certamente um grande viajante, uma tentativa de compreensão da realidade estrangeira que se apresentava, e isto significa que havia uma abertura para o outro. Mas já escrevemos sobre as cidades norte americanas descritas pela ótica de um europeu, seria importante, neste momento, voltar ao *topos* do espanto e escrever sobre a maneira pela qual Sartre apreendeu a arquitetura do país que havia visitado.

Em Fontana, Tennessee, pequena cidade composta por três aglomerações urbanas, duas destinadas aos brancos e uma destinada aos negros[223], Sartre espantou-se com casas pré-fabricadas, cuja fatura das peças se dava a mil quilômetros dali. Ele as comparou a "cabines", como as cabines de um navio ou cabines telefônicas: "No interior, com os seus móveis em série, o seu aquecimento central, as suas lâmpadas elétricas, as suas geladeiras, fazem pensar em cabines. Cada polegada destas pequenas peças de aspecto anti-séptico foi utilizada: há

[223] Em 1945, o marxista que Sartre seria (e posteriormente comunista pró União Soviética e depois maoísta) ainda estava em fase embrionária, e nos textos de nosso *corpus* a questão da desigualdade racial e a situação dos negros nos Estados Unidos da América é tratada, ainda, de maneira, por assim dizer, "exploratória". No texto *Villes d'Amérique* ele constata: "Foram residências aristocráticas, agora pobres as habitam. Há destes templos greco-romanos no sinistro bairro negro de Chicago; do lado de fora ainda tem boa aparência, no interior, doze famílias negras, comidas por pulgas e ratos, amontoam-se em cinco ou seis cômodos." *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 30. Em 1951, já completamente rompido com os Estados Unidos da América, ele escreveu: "Diferença entre segregação americana (os pretos estão no canto deles) e nossa doçura para os Negros (o mar nos separa deles, pode-se honrar aqueles que vêm)." *La reine Albermale ou le dernier touriste.* Paris: Gallimard, 1991, p. 180. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Différence entre ségrégation américaine (les nègres sont chez eux) et notre douceur pour les Noirs (la mer nous en separe, on peut honorer ceux qui viennent."

armário nas paredes e gavetas sob a cama."[224] Esta citação faz-nos pensar nas propostas de muitos arquitetos modernistas, inclusive naquelas do franco-suíço Le Corbusier: os móveis em série, as casas pré-fabricadas, a relação entre os artefatos industriais e a construção civil etc. Sartre, no entanto, não tinha a arquitetura no centro das suas preocupações — e talvez nem mesmo nas margens... —, escrevia sobre arquitetura na condição de um viajante-escritor e não de um especialista, e, sobretudo, e esta é uma questão importante, ele não estava escrevendo para arquitetos e sim para um "público geral" leitor de jornais. Ora, os arquitetos franceses já conheciam esta arquitetura pela revista *Architecture d'Aujourd'hui* e não precisavam ser informados por um filósofo[225]; de qualquer sorte, a "modernidade" dos Estados Unidos da América sempre fascinou os europeus, e Sartre estava apenas

---

[224] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 17. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Au dedans, avec leurs meubles em série, leur chauffage central, leurs lampes electriques, leurs frigidaires, elles font penser en cabines." A Beauvoir ele confidencia: "Revejo-me numa fábrica construída numa pequena cidade de casa pré-fabricada no meio de cascalhos, sujeira. Era bastante curioso ver estas casas pré-fabricadas formando uma cidade no meio desses cascalhos e desse solo revolvido." Beauvoir, Simone de. *A cerimônia do adeus.* Trad.: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 329.

[225] Referindo-se a revista *Architecture d'Aujourd'hui* a pesquisadora francesa Hélène Jannière afirma: "A presença da cena americana se afirma em 1930 e 1931 sob a forma um pouco conveniente de um tipo espetacular, o aranha-céu. Em seguida, ela se enriquece de aproximações mais originais, menos difundidas na França: o urbanismo americano é filtrado através do olhar de arquitetos franceses (Eugène Beaudoin, depois Le Corbusier). No número 9 de 1933 Beaudoin comenta os planos de urbanismo americanos no século XIX, e o de Burnham para Chicago (1909). Na segunda metade dos anos trinta, a revista apresenta uma visão original e mais contemporânea: ela aborda, então, a questão da estandardização, as tecnologias de construção leve, desmontáveis ou a baixo custo, o primeiro sistema de combinação de alojamentos em duplex, ou, por ocasião dos dossiês temáticos, o exame de tipologias particulares como os hospitais e as escolas." Tradução nossa do Francês para o Português, No original lê-se: "La présence de la scène américaine s'affirme en 1930 et 1931 sous la forme un peu convenue d'un type spétaculaire, le gratte-ciel. Elle s'enrichit ensuite d'approches plus originales, moins diffusées en France: l'urbanisme américain est filter à travers le regard d'architectes français (Eugène Beaudoin, puis Le Corbusier). Dans le neméro 9 de 1933 Beaudois commente les plans d'urbanisme américain au XIXe. Siècle, et celui de Bunrham pour Chicago (1909). Dans la seconde moitié des années trente, la revue apporte une vision originale et plus contemporaine: elle aborde alors la question de la standardization, les technologies d construction légère, démontables ou à faible coût, le premier système combinatoire de logement en duplex,ou, à l'occasion des dossiers thématiques, l'examen de typoplogies particulières telle que les hôpitaux ou les écoles." Jannière, Hélène. Politiques éditoriales et architecture "moderne". Paris: editions Arguments, 2002, p. 191. E sobre a revista *L'Architecte*: "*L'Architecte* mostra a sua preferência por uma América que era sinônimo de novos procedimentos construtivos, de organização racional do canteiro de obras e de novos programas, os mais aptos a seus olhos de evocar a modernidade arquitetônica." Tradução nossa do Francês para o Português, No original lê-se: "*L'Architecte* affiche as préférence pour une Amérique synonime de nouveaux procedes constructifs, d'organization racionelle du chantier et de nouveaux programmes, les plus aptes à ses yeux à évoquer la modernité architecturale." Jannière, Hélène. Politiques éditoriales et architecture "moderne". Paris: editions Arguments, 2002, p. 221. Ou seja, se nos fiarmos em Jannière os arquitetos franceses se encontravam bem informados da arquitetura americana das décadas de 1930 e 1940.

reproduzindo um padrão: ver, conhecer e descrever as tais "coisas raras".

De mais valia é analisar os desdobramentos, no próprio texto, das observações de Sartre: "(...) eis uma cidade, ou, melhor, uma matriz da cidade americana, com todos os seus órgãos essenciais: embaixo um *uniprix*, mais para o alto uma clínica, no cume uma igreja "mista", na qual se faz um serviço mínimo, isto é, válido para todas as religiões."[226] Segundo o filósofo francês, esta "cidade viajante" [*ville baladeur* no original] pode ser desmontada quando necessário e ser remontada em outro lugar, e mesmo em outro estado, em torno de um poço de petróleo ou de uma plantação de algodão. Para um europeu, Fontana não é uma cidade como as suas casas já não eram "arquitetura": cabines sobre rodas que compõem um "acampamento no deserto". Assim, não é de se espantar que Sartre tenha se espantado com a "fragilidade" desta arquitetura — como antes já tinha ficado surpreso com a fragilidade das cidades —, afinal, são provisórias e podem não durar. "Detroit e Minneapolis, Knoxville, Memphis nasceram provisórias e permaneceram"[227], tantas outras, contudo, partiram sobre rodas sem deixar rastro... O filósofo francês estava diante de uma paisagem urbana móvel, e o uso do termo matriz não é de pouca importância; ora, pode-se depreender que a sua compreensão da cidade norte americana ainda passava pelos mitos da infância: toda cidade, um dia, foi um cenário mítico do *Far West*...

Sartre afirma, ainda, que esta arquitetura não pesa sobre o solo, sendo leve demais para marcar a terra. E esta apreensão o levou a uma outra consideração importante, a diferença entre *home* e *house.* O que Sartre percebeu, é que a *house* para um norte-americano é tão somente uma "carcaça" provisória que pode ser abandonada sem nenhuma misericórdia, posto que o que realmente importa é a *home*, o conjunto de objetos, móveis, fotos, tudo aquilo, enfim, a que se permite alguma afeição. Esta observação é curiosa se pensaremos que o seu autor, na sua condição de anti-burguês, gabava-se de possuir como propriedade apenas o seu cachimbo, a sua única *home*...

Contudo, em relação as *houses*, Sartre não tinha muitas opiniões favoráveis a

---

[226] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 17. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "(...) voilà une ville ou plutôt une matrice de ville américaine, avec toutes ses organes essentiels: em bas um uniprix, plus haut la clinique, au sommet une église 'mixte' ou l'on fait ce qu'on pourrait appeller un service minimum, c'est-à-dire valabre pour toutes les confessions."

[227] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 19. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Detroit et Minneapolis, Knoxville, Memphis sont *nées provisoires* et sont restées."

emitir, tendo guardado para elas os epítetos nada elogiosos de "*maison de pacotille*", "*bicoques*" e "*maisonettes*". Ora, se pensarmos que *bicoque* significa uma casa sem valor, e que o termo francês *pacotille* indica uma mercadoria de pouco custo, veremos bem a *depreciação* destas casas na percepção do filósofo francês. E uma das razões era, justamente, o material de construção utilizado, e, principalmente, a madeira:

> Mesmo nas cidades mais ricas e nos bairros mais elegantes destas cidades, é freqüente encontrar casas de madeira. As belas residências coloniais de Nova Orleans são em madeira; em madeira os belos chalés onde moram as estrelas e os diretores de Hollywood; em madeira o *cottage* "estilo californiano" de São Francisco; em todos os lugares você encontrará grupos de casas de madeira esmagadas entre dois edifícios de vinte pavimentos.[228]

Esta enumeração que lembra um catálogo nos remete à percepção de Sartre sobre a arquitetura americana; ora, ele a percebe como exótica — e importa afirmar que a menção às "estrelas e aos diretores de Hollyhood" não é casual, posto que aumentaria no imaginário do leitor europeu a sensação de exotismo — mas, se no caso das casas pré-fabricadas o exotismo estava ligado principalmente ao processo construtivo, neste caso este está diretamente ligado ao material com o qual estas *maisonettes* foram construídas: a madeira. Em ambos os casos, porém, se trata do mesmo espanto diante da sua leveza face às "sólidas" e "permanentes" casas européias. Ora, tudo na paisagem urbana norte americana era visto como móvel e provisório, Fontanas e mais Fontanas se repetiam no imaginário sartriano, como peças de madeira em uma trama xadrez. "Nós mudamos em cidades imutáveis e nossas casas e os nossos bairros sobrevivem a nós; as cidades americanas mudam mais rápido que os seus habitantes e são eles que sobrevivem a elas."[229]

---

[228] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 23. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Même dans les cités les plus riches et dans les quartiers les plus élégants de ces cites, il est fréquent de trouver des maisons de bois. Les belles demeures coloniales de la Nouvelle-Orléans sont em bois; em bois beaucoup des jolis chalets ou habitent les stars et les metteurs-em-scène d'Hollyhood; em bois le cottage 'style californien' de San-Francisco; partout vous recontrerez des groupes de maisons de bois écrasé entre deux building de vingt étages."

[229] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 21. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se:

Tínhamos alhures afirmado a importância da comparação na literatura de viagens, e quando Sartre quer referenciar o seu leitor e partilhar com eles a sua opinião sobre a arquitetura americana, ele evoca as cidades francesas de balneários de Cabourg, Trouville e Baule — e que, nesta condição, estão associadas tanto a viagens quanto a turismo: "Só estes efêmeros chalés na beira do mar, com a sua arquitetura pretensiosa e a sua fragilidade, podem dar uma idéia das residências americanas àqueles dos meus leitores franceses que não viram os Estados Unidos."[230] Acrescenta, ainda, que esta arquitetura dá a impressão de uma "cidade-exposição" que, tendo sobrevivido mais do que o devido, teria uma aparência de solenidade e, ao mesmo tempo, de penúria. Como podemos perceber, a comparação está sempre baseada na fragilidade e, sobretudo, no provisório.

Para concluir este sub-capítulo e o nosso inventário, uma redundância: as cidades européias possuem um longo passado que ficou materializado em inúmeros vestígios materiais, os quais têm o estatuto de monumento. Escrevemos esta frase como contexto para a definição que Sartre emprega para caracterizar as cidades européias: "cidade-museu", isto é, uma cidade que em si mesmo, na sua estrutura material, já é um monumento histórico. Esta definição serve para caracterizar negativamente a grande metrópole americana: "New York não é uma cidade museu; (...)".[231] O que o filósofo francês explica ao seu leitor é justamente este caráter de mudanças bruscas e de um certo desdém pelo antigo, que, segundo ele, estabelecem as relações entre os norte-americanos e as suas cidades. Os europeus, ao contrário, se orgulhariam de suas "velhas cidades": "Nós gostamos das cidades-museus — e todas as nossas são um pouco como museus onde nós erramos entre as moradas dos nossos ancestrais."[232] Esta bela frase indica claramente a preferência de Sartre, e o amor devotado por ele a Paris e a Veneza no-lo atesta. No próximo sub-capítulo analisaremos um outro texto de Sartre que pode ser compreendido desde a

---

"Nous, nous changeons dans des villes imuables et nos maisons, nos quartiers nous survivent; les villes américaines changent plus vite que leurs habitants et ce sont eux qui leur survivent."

[230] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 24. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Seuls, ces éphémères chalets au bord de la mer, avec leur architecture prétencieuse et leur fragilité peuvent donner une idée des immeubles américains à ceux de mes lecteurs qui n'ont pas vu les États-Unis."

[231] Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "New York n'est pas une ville-musée; (…)" (2002, p. 41).

[232] *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 41. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Nous aimons des villes-musées — et toutes nos villes sont un peu comme des musées ou nous vagabondons parmi les demeures de nos ancêtres."

rubrica “narrativa de viagem”, o livro póstumo *A rainha Albermale ou o último turista.*[233]

3.3. Sartre viajante e escritor: Itália

Não é sem importância o fato de que Sartre, no seu último ano de vida, já bastante debilitado e quase cego, tenha pedido que o levassem a Veneza, para ver e ouvir esta cidade uma vez mais, e pela última vez[234]. Ora, o seu amor pela Itália, e, em especial, por esta cidade, era bastante conhecido pelo público francês, e é isto que a fórmula de Bernard-Henri Lévy resume: “(...) Sartre, simplesmente, passa seu tempo na Itália; ele é, desde Stendhal, o escritor francês que mais profundamente foi italiano; (...).”[235] É neste sentido que se pode afirmar que, de alguma maneira, o texto *A rainha Albermale ou o último turista* pode ser compreendido como as *Crônicas Italianas* de Sartre; mas é claro que devemos ter sempre em mente que mais de um século separam estes dois livros: não se viajou no século XIX da maneira como se viajou no século passado. No entanto, quando Stendhal escreveu as suas crônicas viáticas já existia tanto a figura do turista quanto o próprio termo, e não devemos esquecer que ele mesmo já tinha colocado, em um dos seus livros, o título *Memórias de um turista*... Abordamos esta questão porque uma considerável parte dos textos em fragmentos do supracitado livro de Sartre são, por um lado, a narrativa de uma personagem cuja condição de turista é auto-proclamada, e, por outro lado, podem ser compreendidos como uma espécie de manifesto contra os turistas e o turismo de massa. Ao considerar, neste texto escrito no ano de 1951, a economia italiana, é sem maiores escrúpulos que o filósofo francês afirma: “(...) o problema nº. 1 para o italiano é o de salvar a sua indústria nacional, o turismo.”[236] Isto significa que a Sartre não escapava

---

[233] *La reine Albermale ou le dernier touriste fragments.* Paris: Gallimard, 1991. Este livro é o resultado de um projeto literário de Sartre que foi abandonado, como indica o subtítulo, incompleto. A edição foi organizada pela sua filha adotiva Arlette Elkaim-Sartre.

[234] Sartre esteve na Itália pela primeira vez no ano de 1933, aproveitando-se de um generoso “desconto fascista”; é Beauvoir quem nos conta: “Naquele ano, Mussolini organizara em Roma uma ‘exposição fascista’ e, para atrair os turistas estrangeiros, as estradas de ferro italianas concediam uma redução de 70%. Aproveitamos sem escrúpulo.” Beauvoir, Simone de. *A força da idade.* Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 156. Como se pode observar, para intelectuais pobres desconto não tem ideologia, mas depois, quando se é uma *instituição*, pode-se recusar com conforto até milhões de coroas suecas.

[235] Lévy, Bernard-Henri. *O século de Sartre.* Trad.: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 398.

[236] *La reine Albermale ou le dernier touriste fragments.* Paris: Gallimard, 1991, p. 41. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: “(...) le problème nº. 1 pour l’Italien, c’est de sauver son industrie nationale, le tourisme.”

o inelutável destino de muitos países e de inúmeras cidades, o de serem visitadas por algum turista apressado (sempre apressado, os guias locais e as agências — as *urgências* de turismo — ditam o ritmo) e serem reproduzidas como imagem icônica na cultura de massa. Mais adiante, o nosso autor confirma este fa(r)do: "Trata-se de vender o passado por dólares a pessoas que estão pouco ligando para o passado."[237] E a quem se referia o filósofo francês? Isto é, quem seria este hipotético viajante desinteressado em relação ao passado? Como o leitor já terá adivinhado, a referência implícita está diretamente relacionada aos cidadãos do país que ele havia visitado nos anos de 1945 e 1946 e cuja viagem havia sido cercada de tantas expectativas: os norte-americanos.

É curioso observar como os cidadãos deste país estão geralmente associados a um turismo banal. Marguerite Yourcenar, no livro já citado nesta tese, indigna-se com "turistas americanos do Tenessee" (o "Tenessee" da frase vem reforçar a vulgaridade da cena a ser narrada) que teria encontrado no Cairo, e que jamais se davam a oportunidade de conhecer realmente o país visitado. Dormindo em hotéis para norte-americanos, se alimentando à maneira norte-americana, vendo arranha-céus como os do seu país, não têm uma verdadeira experiência viática, a qual a autora belga define nestes termos: "Ver bem um país é tentar conhecê-lo e até certo ponto torná-lo seu em seu presente e seu passado, buscar ver, enfim, o que ele significa para os que ali vivem."[238] A arquitetura, que já definimos alhures como um importante ponto desta experiência, se reduz a "uma série de grandes bibelôs arquitetônicos", contemplados rapidamente e rapidamente esquecidos. Poder-se-ia imaginar e escrever sobre o *bric-à-brac* das memórias de um "turista de massa", nas quais catedrais góticas "endomingadas" se fundem — ou se confundem, o que neste caso dá no mesmo — com pirâmides egípcias iluminadas por holofotes, e estas, por sua vez, com as pirâmides contemporâneas de Las Vegas. Esta memória faz pensar na divisa que, segundo Sartre, seria a do turista: "Ao novo o antigo preferirás, e ao antigo o seu antigo estado de novo."[239]

Mas escrevíamos sobre Sartre e o amor devotado por ele a Itália; todavia, antes

---

[237] *La reine Albermale ou le dernier touriste fragments.* Paris: Gallimard, 1991, p. 41. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Il s'agit de vendre du passe contre des dollars à des gents qui se foute du passé."

[238] Yourcenar, Marguerite. *A volta da prisão*. Trad.: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1999, p. 122.

[239] *La reine Albermale ou le dernier touriste fragments.* Paris: Gallimard, 1991, p. 50. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Au neuf l'ancien préféreras et à l'ancien son ancien état de neuf."

de retornarmos a este ponto, permitir-nos-emos reportar as suas críticas aos turistas norte-americanos, posto que ele também tinha os seus "turistas do Tenessee" para deplorar, os quais eram, aliás, marinheiros:

> Os marinheiros têm olhares de lã, eles acham que Roma é um grande vilarejo mexicano e que as ruínas, no meio da praça, são insólitas; os romanos têm olhares de ave, eles acham que os marinheiros, no meio das ruínas, são insólitos. Os marinheiros pensam em suas mães, belas senhoras que dançam nos seus aniversários; para ser venerável, é necessário que se assemelhe a um objeto de arte: que seja antigo mas que ainda tenha um uso. Uma igreja é perfeita: ali se reza a missa. Mas um templo? Os romanos pensam que a cultura está em vias de morrer.[240]

Ilustração 27: Cartão Postal, Basílica de São Pedro, Roma, 195-?. Acervo do autor.

[240] *La reine Albermale ou le dernier touriste fragments.* Paris: Gallimard, 1991, p. 41. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Les marins ont des yeux de laine, ils trouvent que Rome est um grand village mexicain et que ces ruines sont insolites au milieux de la place; les Romains ont des yeux d'oiseau, ils trouvent que ces marins sont insolites au milieu des ruines. Les marins pensent à leurs mères, belles vieilles qui dansent aux anniversaires; pour être vénérables, il faut qu'un objet d'art leur ressemble: qu'il date mais il fasse encore de l'usage. Une église, c'est parfait:on y dit la messe. Mias un temple? Les Romains pensent que la culture este n train de mourir."

Os turistas norte-americanos, estes algozes cruéis da *bien aimée* cultura clássica italiana... Ora, haveria uma motivação subjacente a este comentário tão pouco complacente do filósofo francês? É certo que tanto no caso de Yourcenar quanto no de Sartre há um certo quê de snobismo de um intelectual europeu face à pretensa ignorância e pouca sofisticação espiritual destes selvagens do Novo Mundo. Além disto, não estaríamos longe da verdade e não infringiríamos nenhuma convenção social se afirmássemos que o filósofo francês estaria, ao analisar o comportamento dos marinheiros norte-americanos, e aos lhes emprestar sensações e pensamentos, colocando um aprendizado em prática: o pouco prestígio que, segundo ele, o passado gozaria nos Estados Unidos da América. De alguma maneira, os marinheiros estariam encenando uma peça cujo roteiro Sartre já conhecia de antemão, apenas, em relação as suas duas viagens aos Estados Unidos da América, o *décord* havia mudado: eles não estavam mais em casa — mas ainda pensariam nas suas mães... —, e sim em um país estrangeiro do qual teriam ouvido falar de maneira um tanto vaga e genérica. Por outro lado, não devemos esquecer que a representação que Sartre fez dos marinheiros corresponde, na realidade, a um estereótipo, os tais "turistas do Tenessee": apressados, "broncos" e incapazes de compreender uma realidade que não seja estritamente prática: como as suas ruas retas, as suas cidades provisórias e as suas casas desmontáveis...

Ao que parece, os Estados Unidos da América já haviam se tornado uma espécie de anti-modelo — e mesmo um anti-modelo urbano — para o filósofo francês; a nossa referência realizada acima ao urbanismo dos Estados Unidos da América encontra a sua justificativa no fato de que a descrição feita em meados dos anos 1940 foi convocada, em 1951, para "prestar contas":

> Ah! Eu sei bem o que é necessário fazer, o que eles [os italianos] acabarão por fazer, o que eles já começaram: reconstruir uma bela cidade leve e nova, americana, com ruas retas, com parques; não conservar nos *squares* bem floridos senão o essencial, alguns monumentos-testemunhos, uma amostra bem feita.[241]

[241] *La reine Albermale ou le dernier touriste fragments.* Paris: Gallimard, 1991, p. 42. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Ah! Je sais bien, moi, ce qu'il faut faire, ce qu'ils finiront bien par faire, ce qu'ils ont déjà commencé: reconstruire une belle ville légère

Desta vez, não há nenhuma simpatia e nem sequer indulgência em relação às cidades norte-americanas; o que nos dois textos anteriores poderia ser compreendido como desdém ou condescendência de um superior face a um inferior se tornou, simplesmente, objeto de ironia: italianos, tornem-se "americanos", esqueçam o passado, reformem as suas cidades segundo o espírito do capitalismo industrial, e, finalmente, tudo entreguem a estes "turistas". É, parece que Sartre não gostava mais de New-York...

Permitir-nos-emo, ainda em relação à cena dos marinheiros norte-americanos diante do pórtico do Panteão, uma observação suplementar. O texto em questão foi escrito em 1951, e os soldados norte-americanos ainda representavam, no imaginário dos intelectuais de esquerda europeus, aqueles que haviam lutado pelo chamado "mundo livre", derrotando, então, o fascismo. Porém, cedo esta imagem seria substituída pela cena dos aviões militares norte-americanos lançando bombas de nalpam sobre os vietnamitas — mas, em 1951, o Sartre político teria que se preocupar com a Indochina, e não com o Vietnam...

Mas deixemos em paz os marinheiros norte-americanos e retornemos a nossa tarefa, isto é, escrever sobre a relação do filósofo francês com a Itália. Todavia, ainda caberia uma pequena observação sobre os turistas na Itália, tal como Sartre os descreveu. Com isto, parece que nos distanciamos de nosso tema principal, mas não podemos ser acusados desta "perda de tempo" que é a digressão (no sentido de se distanciar), uma vez que o turismo pode ser considerado um tema central neste livro de Sartre. E exibiremos uma passagem de caráter anedótico que demonstra o quão o filósofo francês era intransigente em relação ao turismo de massa: "Afastar as sete colinas e as numerar: eu vi australianos que queriam ser reembolsados porque só haviam visto seis delas."[242] As vítimas da ironia mordaz de Sartre, desta vez, foram os australianos, anglo-saxões como os norte-americanos e, ainda por cima, *parbleu*! são do "Novíssimo Mundo"... Impossível ser mais *parvenu*.

Espectador de uma encenação no Coliseu, no qual turistas pagaram para se fantasiar de respeitados cidadãos da Roma Antiga (os italianos pobres, por sua vez,

---

et neuve, américaine, aux rues droites, avec des parcs; neg arder dans des squares bien fleuris que l'essenciel, quelques monuments témoins, un échantionnage bien fait. "

[242] *La reine Albermale ou le dernier touriste fragments.* Paris: Gallimard, 1991, p. 42. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Bien dégager les sept collines et les numéroter: j'ai vu des Australiens qui voulaient se faire rembourser pour n'en avoir vu que six."

morriam em 800 liras para se fantasiar de mártires), parece-nos que a este personagem comprazia o deleite mórbido de negar um estatuto mais digno a sua condição de turista: "Preso em flagrante delito de turismo: no anfiteatro Flaviano não se devoravam os homens, matava-se a besta".[243] O turismo, se não é um crime, parece ser, ao menos, uma contravenção, um atentado ao pudor, uma ode ao mau gosto ou uma impostura: "É preciso ser italiano para poder ter inventado de colocar os turistas na arena".[244] Ou, talvez, norte-americanos, mas estes não têm ruínas — e, segundo Sartre, nem monumentos...

Feitas estas considerações, sobre turismo e turistas, sempre sob a ótica da personagem criada por Sartre, vamos, então, a nossa tarefa primordial, a relação deste com a Itália. Mas, antes, a paciência do leitor terá que nos permitir um tema paralelo: o conhecimento que o filósofo francês possuía da arquitetura. Apesar de termos declarado-o como "paralelo", este tema não é irrelevante na nossa exposição, uma vez que estamos analisando, justamente, textos sobre cidades e arquitetura produzidos por um filósofo que pouco escreveu sobre isto. Neste sentido, os textos mais elucidativos não são, todavia, aqueles que compõem o nosso *corpus*, mas aquele sobre o qual, neste sub-capítulo, estamos analisando. Isto já demonstra que Sartre sentia-se mais "em casa" diante da arquitetura clássica da Itália do que face aos fenômenos urbanos norte-americanos e os seus arranha-céus. Isto, contudo, já afirmamos, falta, agora, prová-lo. Vamos às evidências, então:

> A fachada da Piazzeta é bela porque ela não pesa e porque ela se eleva. É esta luta contra o peso que faz a sua força. Reprovavam-na, no tempo de Ruskin, o fato das suas arcadas serem muito baixas. Mas é necessário. É ela que marca a *loggia* [*enfoncement* no original]. Altas e leves, elas nos dariam a impressão que o palácio seria fácil de ser sustentado. No lugar disto, elas nos fazem sentir um ser carregado que não se dobra, mas que afunda a cada passo na terra. (...) No fundo eu direi mesmo que se trapaceia um pouco, porque ele [o palácio] parece mais pesado do

[243] *La reine Albermale ou le dernier touriste fragments.* Paris: Gallimard, 1991, p. 49. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Pris en flagrant délit de tourisme: dans l'anphithéatre Flavien on ne bouffait pas l'homme, on tuait la bête."
[244] *La reine Albermale ou le dernier touriste fragments.* Paris: Gallimard, 1991, p. 48. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Il faut être Italien pour avoir invente de parquer les touristes dans l'arène."

que é.[245]

Ilustração 28: Cartão Postal, Veneza, Rialto, 195-?. Acervo do autor.

Estas análises de Sartre são bem distintas daquelas que ele empreendeu a respeito da arquitetura e das cidades norte-americanas — em 1945 ele escrevia motivado pelo espanto diante de uma paisagem estrangeira, aqui a sua apreensão é a de um esteta a quem a arquitetura não deixa indiferente. Além disto, pelas frases emprestadas a sua personagem, um turista francês na Itália, ele parece conhecer o vocabulário da arquitetura e sentir-se seguro o suficiente para emitir suas próprias opiniões sobre este domínio artístico: "A arquitetura são linhas. Mas isto não significa minimamente que a pedra deve ter muitas curvas."[246] E isto implica, ainda, a

[245] *La reine Albermale ou le dernier touriste fragments.* Paris: Gallimard, 1991, p. 129. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "La façade de la Piazzeta est belle parce qu'elle ne pèse pas et parce qu'elle s'élève. C'est cette lutte contre la pésanteur qui fai as force. On lui rapprochait, du temps de Ruskin, que les colonnes des arcardes soient trop basses. Mais il le faut. C'est qu'elles marquent l'enfoncement. Hautes et légères, elles nous auraient dit que le palais est facile à porter. Au lieux qu'elles nous font sentir un être charge quin e plie pas mais qui s'enfonce à chaque pas dans l aterre. (...) Dnas le fond je dirait même qu'on truque un peu, on le font plus lourde qu'il n'est."

[246] *La reine Albermale ou le dernier touriste fragments.* Paris: Gallimard, 1991, p. 129. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "L'architecture, ce sont des lignes. Mais cela ne signifie point que la pierre doive avoir beaucoup de couches."

preferência por uma forma de arquitetura em detrimento de outras:

> As fachadas (1404 — e talvez até 1365 — e outra 1424-1457). Todo o resto, com exceção do Arco Foscari, a fachada oriental que é do século XVI, e as fachadas meridional e ocidental que são do século do século XVII, é entediante, barroco e frio. Sempre o mesmo erro: no fundo o belo em arquitetura, disciplina retirada do útil, é que a pedra esteja em movimento. Nada além disto. Por quê? Porque se trata de conferir a unidade de uma transcendência humana àquilo que é, de fato, a pura queda da inércia espacial.[247]

Não se trata da análise de um "especialista" em arquitetura ou de um profissional, mas de um intelectual que conhecia os fundamentos desta disciplina. Mas este fato não deve causar espanto, uma vez que, se no Brasil o conhecimento em arquitetura quase sempre foi um "nicho" de profissionais, na Europa é uma espécie de "pano de fundo cultural" de uma formação nas Humanidades, junto com a alta literatura, a música erudita e a pintura. Bacon, ao preconizar a viagem como o modo de conhecimento da arquitetura e das cidades, concordaria com esta asserção, Sartre e outros tantos intelectuais a confirmariam. É Beauvoir quem nos relata o encontro de Sartre com a arquitetura grega clássica, fato que corrobora as nossas afirmações acima: "Em Pesto contemplamos pela primeira vez um templo grego. Sartre ficou desnorteado, pois me disse: 'Não há o que pensar disto'."[248] E, mais adiante: "Em Segesta começamos a sentir o que significava uma coluna dórica."[249] E, ainda: "Não ficávamos mais tomados de mutismo em face dos templos gregos; tínhamos aprendido a traduzi-los em palavras; na Pnice evocávamos os séculos passados, as assembléias, as multidões, os rumores da Antiga Atenas."[250] É claro que há muito de

---

[247] *La reine Albermale ou le dernier touriste fragments.* Paris: Gallimard, 1991, p. 128. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Les façades (1404 — et peut-être même 1365 — et l'autre 1424-1457). Tout le reste sauf l'Arc Forcari, la façade orientale qui est du XVIe., et les façades méridionale et occidentale qui sont du XVIIe., c'est ennuieux, baroque et froid. Toujours la même erreur: dans le fond le beau en architecture, jailli de l'utile, c'est que la pierre soit en mouvement. Rien que cela. Pourquoi? Parce que il s'agit de donner l'utilité d'une transcendence humaine à ce qui este n fait purê retombée de l'inercie spatiale."

[248] Beauvoir, Simone de. *A força da idade.* Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 271.

[249] Beauvoir, Simone de. *A força da idade.* Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 273.

[250] Beauvoir, Simone de. *A força da idade.* Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 304.

código literário e mesmo de convenção social nas palavras quase românticas de Beauvoir, posto que a frase "o templo grego me deixou completamente indiferente" não poderia ser escrita, a não ser, naturalmente, com a explícita intenção de chocar o leitor. Mais uma vez, ao se fazer literatura e ao se escrever sobre viagens, repete-se certo padrão literário: antes deste encontro de Sartre e Beauvoir com a arquitetura clássica grega já não tinha existido Lord Byron e tantos outros grandes viajantes?

É pensando nesta questão que narramos a viagem do casal de intelectuais a Grécia; ora, se eles apreciavam a arquitetura clássica, se se emocionavam e tinham fruição estética é porque isto já fazia parte da sua formação. E é mister afirmar, para concluir o tema, que a este filósofo não interessava nem a arquitetura da sua época nem a questão do urbano como objeto de reflexão. Se no final dos anos 1960 Guy Débord já se insurgia contra o modelo de urbanismo, e se Henri Lefebvre fazia do urbano um dos temas mais importantes do seu pensamento, a Sartre estas questões eram indiferentes. Isto significa, se o leitor me conceder o privilégio do consentimento, que tanto nos Estados Unidos da América quanto na Itália a arquitetura e as cidades surgem e são tratadas a partir da perspectiva literária do inventário realizado por um viajante.

Esclarecida esta questão, voltemos, então, às relações entre a Itália e o filósofo francês. Já escrevemos sobre a condição do seu amor devotado à cidade de New York, um sentimento quase condescendente, de um amante que, secretamente, sente certo desdém pelo objeto que deveria amar; já em relação a Veneza, o amor ousa pronunciar o seu nome:

> Eu escutei uma mulata que falava de certa espécie de tristeza reprimida, muito levemente ansiosa e doce, cheia com ele mesma, e para explicar ela dizia: "Como quando se faz muito amor sem amizade." Eis: eu amo Veneza, mas sem sentir amizade.[251]

Sartre não se referia a um sentimento sereno e já cotidiano, mas a uma experiência afetiva e a uma relação carnal que poderia, inclusive, ser perturbadora. É

---

[251] *La reine Albermale ou le dernier touriste fragments.* Paris: Gallimard, 1991, p. 90. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "J'ai entendu une mulâtresse qui parlait d'une certaine espèce de tristesse repue, très légèrement aixieuse et douce, bornée à elle même, et pour expliquer elle disait : 'Comme lorqu'on a trop fait l'amour sans amitié.' Voilà : j'aime Venise sans amitié."

certo que não se trata de comparar os dois textos viáticos sobre os Estados Unidos da América, *Villes d'Amérique* e *New-York ville coloniale*, nos quais as observações eram emitidas pelo próprio autor, com *La reine Albermale ou le dernier touriste*, no qual as afirmações são de responsabilidade de uma personagem, nomeada apenas como "turista". O que pretendemos foi, simplesmente, apoiar a nossa reiterada afirmação, aliás, já bastante conhecida, de que Sartre preferia Veneza às cidades norte-americanas que conheceu nos anos de 1945 e 1946.

Ainda a respeito deste ponto, é importante reconhecer que talvez seja impossível — e, de resto, inútil — perceber até que ponto a aversão de Sartre à política dos governos norte-americanos teria pesado no seu sentimento pelas cidades deste país. New-York é citada no texto de 1951 cinco vezes — e quase sempre como uma espécie de contra-ponto às cidades européias —, e a personagem, no entanto, abstém-se emitir juízos de valor, como se aquela realidade urbana não lhe dissesse mais respeito ao autor e, a este título, não lhe interessasse mais. Esquece-se New-York, como se esquecem os relacionamentos de ocasião e os fatos sem importância.

Para concluir este sub-capítulo, acrescentaremos mais uma observação de Sartre sobre o turismo e os turistas — na medida mesmo que esta é elucidativa em relação ao que escrevemos aqui — e que não havíamos ainda tratado diretamente e nem sequer nomeado: um paradoxo. É paradoxal que alguém para quem as viagens tenham tido tanta importância, e que tenha mesmo criado uma "personagem turista", pareça ter tanto desprezo pelas experiências que acompanham, inevitavelmente, um turista, e todo e qualquer turista: é inevitável visitar monumentos históricos, como os aludidos no texto de Sartre; novamente inevitável é encontrar turistas para quem a experiência viática é como qualquer outra, assim como são incontornáveis os espetáculos banais e as falsas experiências viáticas... "A morte, o esquecimento, o irremediável, as dores do amor perdido, as ocasiões desperdiçadas, eis os alimentos cotidianos do turista. (...) O turismo é uma flor do Mal."[252] Não podia ser mais pessimista... É a doutrina segundo a qual só estariam interessados em viajar aqueles para quem os dissabores da vida são inconsoláveis, e que, ainda assim, procuram consolo na distância, na errância, na perpétua mudança de ares, de planos e de paisagens. O otimista, ainda segundo Sartre, não viaja, e não o faz por princípio:

---

[252] *La reine Albermale ou le dernier touriste fragments.* Paris: Gallimard, 1991, p. 44. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "La mort, l'oubli, l'irrémédiable, les peines d'amour perdues, les occasions manquées, voilà les aliments cotidiens du touriste. Le tourisme est une fleur du Mal."

> Mas se você acredita que o vinho de Bordeaux é melhor hoje que em 1780 e que, de resto, não havia fechamento nem *appelation contrôlée* naquela época, se você acredita que pode desfrutar de todos os prazeres que eles desfrutavam [os avôs] e que eles não podiam usar o avião, então, você achará errado o comércio da Itália.[253]

O filósofo francês referia-se ao "comércio" das ruínas, das esculturas e dos monumentos; referia-se — novamente... — aos turistas norte-americanos que perambulariam pelas ruínas italianas atrás de modelos para ornar as suas residências de campo: esculturas de anjos, de deuses pagãos e colunas, muitas colunas. Mas não se deve dizer-lhes que não se constrói uma ruína, ainda segundo o filósofo francês, eles devem acreditar que estas são o fruto de uma próspera indústria... Aquele que acredita no progresso — o otimista — não viajaria a Itália

O nosso paradoxo é evidente, mas devemos esclarecer, ainda, dois pontos. Eis o primeiro: este conjunto de fragmentos de textos jamais foi concluído, e não podemos tratá-lo como uma obra acabada e refletida, a qual o autor teria tido tempo e vontade para, digamos, lapidá-la, e, neste sentido, não podemos conceder-lhe o mesmo estatuto do restante da obra de Sartre, como os dois textos analisados no último sub-capítulo[254]. O segundo ponto que gostaríamos de esclarecer é externo à obra: já havíamos afirmado, nesta tese, que Sartre era conhecido por sua intransigência e havia o seu reconhecido "gosto pela querela"[255], mas o pessimismo em relação às viagens de um grande viajante é, talvez, um sintoma[256]. No ano em que

---

[253] *La reine Albermale ou le dernier touriste fragments.* Paris: Gallimard, 1991, p. 44. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Mais si vous croyez que vin de Bordeaux est meilleur aujourd'hui qu'en 1780 et qu'au reste à cette époque il n'y avait pas de clos ni d'appellation contrôllée, si vous croyez que je peux jouir de tous les goûts dont ils jouissaient et qu'eux ne pouvaient pas monter en avion, alors vous porter tort au commerce italien."

[254] Mas Sartre, é claro, jamais foi conhecido por ser um virtuose da escritura: "Ele não relê os seus manuscritos. Mal corrige as provas. Nunca verifica a exatidão, ou a origem, de uma citação. Deixa passarem incorreções, fraquezas, redundâncias, que uma simples releitura haveria detectado e das quais se dá conta após a publicação." Lévy, Bernard-Henri*. O século de Sartre.* Trad.: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 248. E Bernard Henri-Lévy complementa: "Ou seja, poderia ter dito que livro algum seu foi terminado, havendo aí, no coração do programa, uma estranha compulsão que é só dele." *O século de Sartre.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 250.

[255] Emprestamos esta expressão de Henri-Lévy. *O século de Sartre.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 274.

[256] Henri-Levy conclui que este pessimismo é da ordem do trágico: "Se foi estabelecido chamar de 'trágica' a visão de um mundo em que contrários não se conciliam, se 'trágico'

os textos foram escritos, a Europa ainda sentia o esmagador peso — econômico e, igualmente, moral, pelo menos no que se refere a Itália, a França e a Alemanha — da Segunda Guerra Mundial, e talvez o filósofo francês tenha escrito sob este signo e neste espírito: os marinheiros norte-americanos, diante do Panteão, como bárbaros de outrora em um império arruinado.

---

designa essa visão não dialética das diferenças, será preciso dizer que o primeiro Sartre é um pensador do Trágico." *O século de Sartre.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 280.

4. As *cartas americanas* de Sartre ou a viagem de um filósofo

> "A história de uma vida, de qualquer vida, é a história de um fracasso."
> Jean-Paul Sartre. *O ser e o nada.*
>
> "Toda felicidade é paga e não existe história que não acabe mal."
> Jean-Paul Sartre. *Diário de uma Guerra Estranha.*
>
> "Entre a dor e o nada, eu prefiro a dor."
> William Faulkner. *Palmeiras Selvagens.*

4.1. Introdução[257]

Há certo sentimento que poderíamos nomear de "literatura do pessimismo" e que acompanha, muitas vezes, as narrativas de viagem. Como vimos no capítulo anterior, isto não parece ter deixado Sartre indiferente, que chegou mesmo a resumir o seu mal-estar com a fórmula "O turismo é uma flor do mal"[258]. A este respeito, citaremos uma das mais conhecidas e belas das flores do mal, àquelas escritas por Baudelaire: "É preciso partir? Ficar? Se tu podes ficar, fiques; /Partas, se for necessário. Um corre o outro se esconde /Para enganar o inimigo vigilante e funesto."[259] E quem seria o "inimigo" aludido nestes versos de caráter tão pessimista? O leitor já terá adivinhado ao pensar na tradição literária francesa... O tempo, "vigilante e funesto", a quem é necessário, por vezes, *matar*, para encontrar algum prazer e alguma diversão. E, muitas vezes estas fuga e *morte* parecem ser as viagens.

Georges Perec parece concordar com Baudelaire, posto que, ao escrever todo um ensaio sobre o espaço, não guardou nada de muito elogioso ao se referir às

---

[257] Este sub-capítulo foi parcialmente publicado em *arquiteturismo*, São Paulo, 28 jun. 2009, com o título *Sartre: O turismo é uma flor do mal.*

[258] *La Reine Albermale ou le dernier touriste.* Paris : Gallimard, 1991, p. 44. Tradução nossa do Francês para o Português, no original lê-se: "Le tourisme est une fleur du Mal".

[259] Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal.* Paris: Le livre de poche, 1972, p. 176. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Fault-il partir? rester? Si tu peux rester, reste;/ Pars, s'il le faut. L'un court, l'autre se tapit/ Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,/ (...)."

viagens: “Espanto e decepção das viagens. Ilusão de ter vencido a distância, de ter apagado o tempo. Estar longe.”[260] E finaliza:

> Ver *verdadeiramente* alguma coisa que foi, durante muito tempo, uma imagem em um velho dicionário: um gêiser, uma queda d’água, a baía de Nápoles, o lugar onde estava Gavrilo Princip quando atirou no arquiduque Francisco Ferdinando da Áustria e na duquesa Sofia de Hohenberg, no ângulo da rua Francisco José e da plataforma Appel, em Sarajevo, em frente à loja de bebidas dos Irmãos Simic, em 28 de junho de 1914, às onze horas e quinze.[261]

Ilustração 29: Cartão Postal, Nápoles, Praça Vitória, 195-?. Acervo do autor.

---

[260] Perec, Georges. *Espèces d’espaces.* Paris: Galilé, 2007, p. 153. Tradução nossa do Francês para o Português, no original lê-se: “Étonnement et déception des voyages. Illusion d’avoir vaincu la distance, d’avoir effacer le temps”.

[261] Perec, Georges. *Espèces d’espaces.* Paris: Galilé, 2007, p. 153. Tradução nossa do Francês para o Português, no original lê-se: “Voir en vrai quelque chose qui fut longtemps une image dans un vieux diccionnaire: un geyser, une chute d’eau, la baie de Naples, l’endroit où se tenait estava Gavrilo Princip quand il tira sur l’archiduc François-Ferndinand d’Autriche et la duchesse Sofia de Hohenberg, à l’angle de la rue François-Joseph et du quai Appel, à Saravejo, juste en face du débit de boissons des frères Simic, le 28 juin 1914, à onze heures et quart.”

As irônicas frases de Perec nos lançam, diretamente, no coração do sistema: a sua alusão é, certamente, à ilusão, mas, igualmente, ao irrecuperável; afinal, por que partir, isto é, viajar, se aquele tênue nada, e que teve tantas conseqüências — o horror das trincheiras, por exemplo —, já não é mais?... Podemos, neste sentido, nos referir a um pessimismo de caráter ontológico: o que ver, mas, sobretudo, o que é possível ver *verdadeiramente*, e, ainda, o que é possível reter como memória. É isto, justamente, o que o escritor francês se pergunta: anônimos aeroportos internacionais, luzes incertas e cambiantes de trens noturnos, obras de pedra e obras de arte, e "três crianças correndo por uma estrada inteiramente branca".[262] Parece que o viajante não controla o que ele se recordará, assim como aquilo que, inelutavelmente, será coberto pelo esquecimento. E, neste sentido, é irônico que uma obra de arte a quem o viajante aguardava conhecer com tanta ansiedade tenha, em retrospectiva, o mesmo estatuto de um acontecimento fortuito e aparentemente banal. Mais de um turista já teve a ilusão de ver uma pintura célebre em um museu apinhado, dividindo uns poucos centímetros quadrados com outros turistas, enquanto um diligente funcionário exclama *no flash, no flash*! Não se pode, nestas condições, ter uma *memorável* experiência de fruição estética. Parafraseando Wittgeinstein diríamos que aquilo que não pode ser visto deve ser esquecido.

E o custo emocional de toda viagem, que, na realidade e profundamente, é uma mudança? E o risco constante do *dépaysement*? Mais uma vez, citaremos Perec: "É necessário acontecimentos extremamente graves para que se consinta em mudar: guerras, fome endêmica, epidemias."[263] A conclusão destas frases é que se partir tem tanto valor quanto ficar, por que, então, se dar o trabalho do deslocamento? O autor francês faz referência a certo sentimento que poderia muito bem ser definido como *pertencimento*: pertence-se a um país, a uma cidade, a um bairro, a uma rua, e, finalmente, a um prédio, e, neste prédio, a um apartamento, e, neste, talvez, a apenas alguns poucos cômodos. Bachelard parece concordar com estas frases ao criticar a chamada "metafísica do ser que é lançado ao mundo",[264] porque esta desconsideraria que, entre o tal "mundo" e o homem, há a mediação do espaço da

---

[262] Perec, Georges. *Espèces d'espaces.* Paris: Galilé, 2007, p. 155. Tradução nossa do Francês para o Português, no original lê-se: "(...) trois enfants courant sur une route toute blanche, (...)."

[263] Perec, Georges. *Espèces d'espaces.* Paris: Galilé, 2007, p. 141. Tradução nossa do Francês para o Português, no original lê-se: "Il faut des événements extrêmement graves pour que l'on consente à bouger: des guerres, des famines, des épidemies."

[264] Bachelard, Gaston. A poética do espaço. Trad.: Antonio de Paulo Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

casa, o que não é fato de pouca importância. Ora, o que diz um viajante quando desejar retornar ao seu país, ou a sua região, senão, precisamente, “voltar a casa”? Esta expressão metonímica resume à perfeição o sentimento evocado por Perec: os exilados de sempre pela fome, pelas doenças e pelas guerras, estão lançados no “mundo” e longe das suas casas.

Mas está-se comentado esta questão desde a tradição literária francesa — cujo “povo” foi definido pelo acadêmico norte-americano Henry Peyre como “mediocremente viajante”[265] — e não temos a intenção de traçar um panorama mais abrangente, uma vez que o nosso objeto de estudo é assaz restrito. E pensando nas questões elencadas não estaríamos longe da verdade se afirmássemos que as narrativas de viagem são produzidas em um ambiente em que o espanto e a surpresa se misturam à decepção e ao pessimismo: é, ao menos, o que escreveram tanto Baudelaire no século XIX quanto Perec no século passado.

Todavia, falta, ainda, e para matizar a questão, um ponto nada negligenciável: o que poderiam ver — e escrever — estes turistas e viajantes. O mesmo Peyre não tem muitas dúvidas sobre isto — e as suas certezas são pessimistas —, ao fazer referência à literatura produzida por franceses sobre os Estados Unidos da América: “Espíritos finos e inteligentes parecem, desde que eles escrevem sobre a América, apressados, superficiais e bem pouco críticos: Denis de Rougement (*Vivre en Amérique*, 1947), ou Jean-François Revel (*Ni Marx ni Jésus*, 1970) e, *hélas*, Simone de Beauvoir (*L’Amérique au jour le jour*, 1948).”[266] E o nosso autor continua, com o mesmo tom bem pouco indulgente:

> Filósofa de formação, ex-professora, pronta a fazer uma cruzada pelo segundo sexo e pela condição feminina, esperar-se-ia dela reflexões penetrantes, ou, ao menos, pertinentes, sobre a juventude dos colegas, o pensamento americano, outros escritores e outras mulheres além daqueles que ela dedicava, em bares e

[265] Peyre, Henri. *Deux Cents Ans de relations franco-américaines.* Em: The French Review, Vol. 49, No. 6, Bicentennial Issue: Historical and Literary Relations between France and the United States (May, 1976), p. 1110.

[266] Peyre, Henri. *Deux Cents Ans de relations franco-américaines. In* : The French Review, Vol. 49, No. 6, Bicentennial Issue: Historical and Literary Relations between France and the United States (May, 1976), p. 1116. Tradução nossa do Francês para o Português, no original lê-se: “Des esprits intelligents et fins semblent, des qu'ils ont ecrit sur l'Amerique, hatifs, superficiels, bien peu critiques: Denis de Rougemont (Vivre en Amerique, 1947) ou Jean-FranCois Revel (Ni Marx ni Jesus, 1970) et, helas! Simone de Beauvoir (L'Amerique au jour le jour, 1948).”

casas noturnas, a sua exclusiva atenção. Quantas banalidades, e quanto egocentrismo ingênuo em seu livro![267]

Ilustração 30: Simone de Beauvoir e Sartre (de costas). Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 88.

É, parece que o acadêmico norte-americano estava pronto para concordar com Rousseau, que cunhou a célebre fórmula: "A filosofia não viaja"[268]... Esta última asserção comentava a superficialidade e mesmo os erros contidos, segundo o filósofo francês, nas narrativas de viagem. Este fato teria como razão a própria formação dos viajantes: soldados, comerciantes, marinheiros e missionários, e não

[267] Peyre, Henri. *Deux Cents Ans de relations franco-américaines. In* : The French Review, Vol. 49, No. 6, Bicentennial Issue: Historical and Literary Relations between France and the United States (May, 1976), p. 1116. Tradução nossa do Francês para o Português, no original lê-se: "Philosophe de formation, ancien professeur, prete a faire croisade pour le deuxieme sexe et la condition feminine, on aurait attendu d'elle des reflexions penetrantes, tout au moins pertinentes, sur la jeunesse des colleges, la pensee américaine, d'autres écrivains et d'autres femmes que ceux et celles auxquels, semble-t-il, elle a accorde, dans les bars et les boltes de nuit, son exclusive attention. Que de banalités, et que de naïf egocentrisme, dans son livre!"

[268] Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes.* Paris: Folio, 2006, p. 67. Tradução nossa, no original lê-se : "(...) la philosophie ne voyage point."

“homens de letras”[269]. Ora, não se poderia pedir a estes profissionais as tais “reflexões penetrantes” aludidas acima... E o que Peyre recrimina com tanta veemência na narrativa viática de Beauvoir é, justamente, o que defende Rousseau: neste caso o filósofo teria viajado, mas não a sua filosofia...

Peyre discordaria de toda a literatura viática francesa que teria como tema os Estados Unidos da América? Seriam, em sua totalidade, “egocêntricas”, “apressadas” e “banais”? Se nos fiarmos nas linhas abaixo, veremos que o acadêmico norte-americano teria reservado a sua complacência para o companheiro de Beauvoir, Sartre: “Nos três ou quatro artigos de 1945, publicados no terceiro volume de *Situations*, Sartre fez prova de uma visão extremamente aguda.”[270] Muitos críticos, no entanto, discordariam disto... Ora, o próprio autor não republicou a totalidade dos artigos escritos para os Jornais franceses *Le Combat* e *Le Figaro*, e se não o fez, não terá sido, certamente, devido a sua excelência...

Esta questão, contudo, merece ser esclarecida de uma maneira, digamos, mais “pertinente”, e isto significa responder a esta questão: a filosofia viaja ou, ao contrário, seria uma venerável senhora sedentária? E, mais precisamente, encontraríamos uma reflexão de “caráter filosófico” — por mais vaga e genérica que esta expressão seja — nos textos escritos por Sartre sobre as cidades norte-americanas? Ou, ao contrário, tratar-se-ia de meros “escritos de ocasião”, realizados apressadamente para serem lidos e imediatamente esquecidos, como o são, normalmente, os textos jornalísticos? Esta questão não é pouco importante na economia da nossa exposição, e não devemos ignorar o fato de que, entre todos os artigos escritos por Sartre em 1945 na condição de jornalista, estes dois — na realidade, como vimos no capítulo introdutório, estes seis... — foram os únicos a serem remanejados para publicação sob a forma de um ensaio. E se isto foi feito, é porque estes não lhe causariam embaraço político — temos em mente, ao fazer esta afirmação, o texto em que o filósofo francês tece considerações extremamente elogiosas a Roosevelt[271], ou naquele em que ele contemporiza a situação de desigualdade entre as diversas

---

[269] Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes.* Paris: Folio, 2006, p. 67.

[270] Peyre, Henri. *Deux Cents Ans de relations franco-américaines.* Em: The French Review, Vol. 49, No. 6, Bicentennial Issue: Historical and Literary Relations between France and the United States (May, 1976), p. 1110. Tradução nossa do Francês para o Português, no original lê-se: "Dans trois ou quatre articles de 1945, recueillis dans le troisieme volume de Situations, Sartre avait fait preuve d'une vision autrement aigue."

[271] Este artigo já era embaraçoso no título: "*Le President Roosevelt dit aux journalistes français son amour de notre pays*". Le Figaro, p. 11-12, março de 1945.

classes sociais norte-americanas, e é desnecessário afirmar, estes textos não foram republicados — e, igualmente, porque o filósofo francês deveria vê-los sob uma perspectiva favorável. No entanto, valorar estes textos não é a tarefa que nos propomos, e mesmo considerar o apreço que Sartre, por ventura, lhes dedicaria, seria de pouca relevância na nossa exposição. Mais importante seria se dedicar a elucidar as questões elencadas acima, isto é, a relação destas duas narrativas viáticas com o restante dos escritos de Sartre produzidos no mesmo lapso temporal, e tentar negar ou confirmar a célebre fórmula cunhada por Rousseau.

LE PRÉSIDENT ROOSEVELT
DIT AUX JOURNALISTES FRANÇAIS
SON AMOUR DE NOTRE PAYS

(De notre envoyé spécial, Jean-Paul SARTRE)

Washington, 10 mars (via Radio-France).

ON nous introduit dans une pièce ronde et blanche, percée de nombreuses fenêtres avec d'épais rideaux bruns. Tout autour du plafond, court dans la rainure d'une corniche un tube au néon pour l'éclairage indirect.

Il est onze heures du matin et il fait au dehors un clair soleil sur les pelouses de la Maison Blanche, mais la lumière électrique remplit la pièce : peu de gens se doutent aux Etats-Unis que la clarté du jour peut aussi entrer par les fenêtres. Nous sommes dans le bureau du président Roosevelt et c'est sa conférence de presse. Des hommes et des femmes se pressent, debout, contre sa table de travail, ils interrogent et j'entends, de temps à autre, une voix sourde et calme qui leur répond brièvement. Mais lui, je ne le vois pas. J'appuie à droite, puis à gauche : toujours des dos. C'est par sa voix que je le connaîtrai d'abord, par cette voix émouvante qui, lorsqu'elle s'élevait à la radio en 1933 suffisait à remplir d'espoir les millions de chômeurs américains, par cette voix qui a parlé d'abord de travail et d'espoir et puis de guerre et qui, à présent, détendue, indolente, murmure des phrases brèves qui secouent parfois les journalistes d'un gros rire. Le public américain ne connaîtra jamais ces réponses : il est formellement interdit de rapporter, en style direct les paroles du président. Un témoin : la conférence est terminée. Les journalistes s'en vont et je découvre soudain un homme assis devant son bureau. Son buste est droit et fort, mais ses jambes collent au siège, inertes, semblent faire corps avec lui.

Pendant qu'il nous serre la main, je regarde sa tête brune et un peu terreuse, si américaine. Les dernières photos qu'ont publiées les journaux nous le montraient las, avec de grands cernes noirs sous les yeux et une sorte de sourire public sur une face de tribun, rongée par la pensée politique et l'exercice du pouvoir. Il ne ressemble pas du tout à ses photos. Ce qui frappe d'abord c'est le charme profondément humain de ce long visage à la fois délicat et dur, aux yeux brillants d'intelligence. On y discerne une sorte de chaleur généreuse : quelque chose d'ouvert et de communicatif qui se mélange curieusement avec l'âpreté un peu féroce des mâchoires. Il nous sourit, il nous parle de sa voix basse et lente. Il aime la France, dont il a parcouru, autrefois, toutes les routes à bicyclette. Il voudrait y revenir, et pas seulement à Paris, car il a appris au cours de ses voyages que la France était plus et autre chose que Paris.

Jean-Paul Sartre.

(Suite page 2, colonne 6.)

Ilustração 31: Reportagem do Le Figaro de 11 e 12 de Março de 1945. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 86.

Caberia aqui, então, fazer uma relação dos textos deste escritor que era, como sabemos, extremamente prolixo. E convém afirmar que, mesmo sob este último ponto de vista, a lista das suas publicações até o ano de 1949, quando os textos estudados por nós foram republicados, é, de fato, impressionante: *L'imagination* em 1936, *La Transcendance de l'Ego* em 1937, *La Nausée* em 1938, *Le Mur* e *Esquisse d'une*

théorie des émotions em 1939, *L'imaginaire* e *Baronia* em 1940, *Les mouches* e *L'être et le néant* em 1943, *Huis clos* em 1944, a trilogia *Les chemins de la liberté* (*L'âge de raison*, *Le sursis, La mort dans l'âme*) e *L'existentialisme est un humanisme* em 1945, *Morts sans sépulture*, *Réflexions sur la question juive*, *La Putain respectueuse*, e *Baudelaire* em 1946, *Conscience et connaissance de soi*, *Situations I* e *Les Jeux sont faits* em 1947, *Qu'est-ce que la littérature*, *Les Mains sales*, *L'Engrenage* e *Situations II* em 1948, *Situations III* e *Entretiens sur la politique* em 1949. Ora, do ano de 1936 ao ano de 1949 — um lapso de quatorze anos, portanto — foram publicados, nada mais nada menos, que vinte e sete livros!...[272] E se pensarmos que, neste período, entre a escritura de um livro e outro, ele esteve mobilizado no exército francês, realizou inúmeras viagens, foi prisioneiro de guerra, além da sua atuação política no pós-guerra, e, ainda, se pensarmos que um destes livros, segundo Raymond Queneau, "pesava exatamente um quilo", somente podemos nos espantar diante deste conjunto de textos ao qual seria extremamente pertinente o uso do termo *obra*... Além disto, é sempre importante lembrar que Sartre não ficou restrito a um ou dois gêneros literários, mas que esta obra é composta por ensaios, peças de teatro, novelas, contos, romances, textos epistolares e literatura filosófica...[273] Aliás, segundo alguns críticos seria esta, justamente, a grandeza de Sartre: não foi nem o mais importante romancista, nem o mais importante dramaturgo, nem o mais importante filósofo do século passado, mas quem teria se dedicado com tanto sucesso, além dele, a estes três diferentes tipos de escritura? Camus, talvez... Mas a filosofia deste último jamais foi muito relevante.

Feitas estas considerações preliminares, podemos, neste momento, nos dedicar àquilo que nomeamos como a nossa tarefa essencial, a saber, verificar uma possível relação deste conjunto de textos com os supracitados textos que compõem o nosso *corpus.*

---

[272] E, como já afirmamos, estes são os escritos mais importantes, posto que há uma série de outros escritos produzidos no mesmo período. A este respeito, ver: Contat, Michel; Ribalka, Michel. *Les écrits de Sartre.* Paris: Gallimard, 1970.

[273] Ele chegou a cometer um ou dois versinhos, os quais, como ele mesmo reconheceu, não lograram êxito. Ver *Cadernos de uma guerra estranha.* Trad.: Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

4.2. Oscilando entre o ser e o nada: uma questão de espaço[274]

Já foi tantas vezes escrito e re-escrito que Sartre era um contumaz viajante e que nutria especial afeição pelo urbano; restaria, neste caso, e como uma espécie de atividade suplementar, refletir se o espaço, pensado como categoria filosófica, possuía nos livros de Sartre escritos no período por nós tratado alguma importância, ou se, ao contrário, seria um conceito completamente marginal a sua obra. Esta questão é importante se pensarmos que os curtos textos que compõem o nosso *corpus* têm, como tema principal, justamente, o espaço urbano. No entanto, é importante esclarecer que não se trata de realizar uma pesquisa sobre os conceitos da filosofia desenvolvida por Sartre, mas de elucidá-los na medida em que isto se mostrar necessário na economia da nossa exposição. Outra ressalva que deve ser acrescentada é que não se pretende, neste sub-capítulo, pensar todas as possibilidades de compreensão do espaço na obra de Sartre; limitar-nos-emos a refletir se na filosofia de Sartre haveria uma compreensão do espaço que, de alguma maneira, possa esclarecer as suas narrativas sobre as cidades norte-americanas. E para realizar tal tarefa servir-nos-emos de dois livros: *Esquisse d'une théorie des émotions* e *L'être et le néant.*[275]

Iniciaremos, então, a nossa investigação pelo pequeno livro intitulado *Esquisse d'une théorie des émotions*, que foi publicado pela primeira vez, como já escrevemos, em 1939. Este texto é, na realidade, um fragmento de um tratado de psicologia cuja redação Sartre abandonou para concluir a coletânea de contos intitulada *Le mur*, e, segundo os sartrianos Contat e Rybalka, está relacionado com o *L'être et néant*, constituindo-se, a este título, na melhor leitura propedêutica ao *Ensaio de ontologia fenomenológica* escrito pelo nosso autor.[276]

Neste texto encontram-se algumas referências a um conceito que tem a sua origem, ao menos no campo da Psicologia, nos alemães, a *hodologia*: "Assim pode-se compreender todas as exigências e as tensões do mundo que nos cerca, assim pode-se traçar um mapa 'hodológico' de nosso *Umwelt*, mapa que varia em função

---

[274] Este sub-capítulo foi publicado, em uma versão preliminar, e com o título de *Oscilando entre o ser e o nada — a questão do espaço hodológico no pensamento de Sartre*, em *Arquitextos*, nº 112, v. 03.

[275] Esta nossa escolha não é, como inicialmente poderia parecer, arbitrária, como veremos, são nestes dois textos que encontraremos o maior número de asserções e de fórmulas sobre o espaço.

[276] Ver: Contat, Michel; Rybalka, Michel. *Les écrits de Sartre.* Paris: Gallimard, 1970, p. 71.

de nossos atos e de nossas necessidades."[277] A emergência deste conceito no texto ocorre mais uma vez: "Só que os meios para realizá-la, os caminhos que sulcam o nosso 'espaço hodológico' mudaram."[278] Mas por que teríamos salientado o uso por parte do filósofo francês deste conceito em um sub-capitulo cujo objeto de análise é o espaço? Ora, a etimologia deste conceito nos indica a sua relação com o espaço: *hodos*, em grego, significa, justamente, caminho... A hodologia significaria, então, um estudo do espaço como caminho — mas esta é apenas uma definição inicial, e ao longo deste texto teremos a oportunidade de retomar o tema e explicá-lo de maneira mais adequada.

A hodologia aparece, igualmente, no livro de 1940 intitulado *L'imaginaire*, cujo tema principal, como o sub-título indica — e já o próprio título —, é o estudo da "psicologia fenomenológica da imaginação": "Há este espaço repleto de vetores de tensões, de linhas de forças que Lewin chama de espaço hodológico."[279] Mas a citação por parte do nosso autor a esta corrente psicológica é, neste livro, bastante marginal, e tem apenas a função de exemplificar o caráter da distância que existiria, em um sonho, entre um objeto e o eu que sonha. Como procuraremos demonstrar, nas *Esquisses* e em *L'être et le néant* as citações à hodologia possuem, por assim dizer, mais peso e cumprem uma função mais precisa. Mas voltaremos a esta questão em tempo, neste momento devemos, por uma lógica interna a nossa exposição, discorrer sobre a história deste conceito, para que possamos compreender o seu emprego por Sartre.

A hodologia é um dos conceitos capitais da "Psicologia Topológica" — e esta, por sua vez, pode ser compreendida como uma derivação da Psicologia da Gestalt —, tendo sido elaborada, nos anos 1920-30, pelo psicólogo alemão Kurt Lewin.[280] A expressão "topologia" foi tomada de empréstimo à matemática, e em Psicologia, com o uso deste conceito, postula-se uma nova compreensão para o espaço, não se tratando mais do espaço euclidiano, que possuiria as propriedades de homogeneidade, de isotropia e de uniformidade, mas de um espaço psicológico que,

---

[277] Sartre, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções.* Trad.: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 62.
[278] Sartre, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções.* Trad.: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 68.
[279] Sartre, Jean-Paul. *L'imaginnaire.* Paris : Gallimard, 2007, p. 334. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Il y bien ici cet espace plein de vecteurs de tension, de lignes de forces que Lewin appelle espace hodologique."
[280] A este respeito, ver: Besse, Jean-Marc. *Quatre notes conjointes sur l'introduction de l'hodologie dans la pensée contemporaine. In* : Les carnets du paysage, nº 11, 2004, p. 26-33.

a este título, depende do indivíduo, e no interior do qual ele realiza os seus desejos e as suas necessidades. E é isto o que explica o seu criador:

> O primeiro pré-requisito para uma representação científica do campo psicológico é encontrar uma geometria adequada para representar as relações espaciais dos fatos psicológicos. (...) Hoje, ficar-se-ia satisfeito em encontrar pelo menos uma Geometria que permitisse a interpretação matemática de termos como "aproximação" e "fuga" sem deixar de ter um sentido matemático. Supõe-se que o espaço hodológico seja esta Geometria.[281]

O psicólogo alemão alude ao fato de que, na impossibilidade teórica de se servir da Geometria euclidiana como método de pesquisa no campo da Psicologia, e na necessidade que haja uma Geometria para se pensar as relações sociais, buscou-se um modelo na matemática moderna: a Topologia. E, de fato, Lewin servia-se, para estudar conceitos tais como aprendizagem e comportamento, de esquemas gráficos e de equações. No entanto, por que, no enorme campo da matemática moderna o psicólogo alemão teria escolhido, justamente, a Topologia e o espaço hodológico? Novamente, deixaremos as explicações ao próprio criador:

> O espaço hodológico é um espaço finitamente estruturado, isto é, suas partes não são infinitamente divisíveis, mas compostas de determinadas unidades ou regiões. Direção e distância são definidos por "caminhos escolhidos" que podem ser facilmente coordenados à locomoção psicológica.[282]

Neste sentido, está-se diante de um conceito que se realiza a partir de termos que têm uma significação tanto material quanto simbólica: caminhos (o "caminho privilegiado" que conduzirá o homem, de maneira mais simples, aos objetos do mundo e cuja posse significará a realização dos seus desejos e das suas

---

[281] Kurt, Lewin. *Teoria de Campo em ciência Social.* Trad.: Carolina Martuscelli Bori. São Paulo: Pioneira Editora, 1965, p. 30.
[282] Kurt, Lewin. *Teoria de Campo em ciência Social.* Trad.: Carolina Martuscelli Bori. São Paulo: Pioneira Editora, 1965, p. 30.

necessidades) e obstáculos (os obstáculos que tornam o mundo, segundo Sartre, "difícil"). Os caminhos — e as inevitáveis barreiras — são a própria essência da hodologia: o termo *hodos*, como vimos, pode ser traduzido, justamente, por caminho.

Os trechos que, nos parágrafos iniciais deste sub-capítulo, foram por nós citados e que tinham como tema a hodologia nem são os mais significativos da *Esquisse*: há uma longa citação de Paul Guillaume que ocupa cerca duas páginas nas quais a Psicologia Topológica é explicada ao leitor, e Lewin e os seus discípulos são devidamente nomeados a partir do termo "a Escola de Lewin". Citaremos, abaixo, um trecho do livro de Guillaume que não foi incluído por Sartre, mas que é bastante elucidativo em relação à originalidade das teorias de Lewin no campo da Psicologia:

> Lewin esboçou, num artigo muito curioso, uma generalização de sua noção de campo. É, em suma, a de um espaço geométrico no qual se move a atividade do indivíduo, o espaço "hodológico", ou o lugar dos caminhos seguidos por essa atividade. (...) Do mesmo modo que a física moderna se geometrizou, mas enchendo o espaço vazio e amorfo com determinações físicas, dotando-o de novos parâmetros, assim igualmente Lewin parece conceber uma geometrização da Psicologia, a qual teria noção de um campo diferenciado, não somente pela distância e grandeza dos objetos que o constituem, mas também pelas propriedades que se dirigem à afetividade de um ser vivo.[283]

A comparação de Guillaume da Psicologia Topológica aos procedimentos da Física moderna demonstra como deve ter sido positiva a recepção das teorias de Lewin no meio intelectual francês. E Sartre, por sua vez, leitor contumaz, incorporou-as ao seu pensamento a partir da leitura de Guillaume. No entanto, como veremos, não se trata de uma incorporação *tout court*, uma vez que Sartre se apropriou destas ao seu modo: "E, para mim, esgotar um filósofo é refletir sobre suas perspectivas, formar idéias pessoais à custa dele, até chegar a um beco sem saída."[284] Ora, ainda que Sartre nunca tenha esgotado Lewin, com certeza formou-se idéias próprias a partir das teorias do psicólogo alemão. O espaço hodológico em Sartre, como

[283] Guillaume, Paul. *Psicologia das Formas.* Trad.: Irineu de Moura. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1960, p. 118.
[284] Sartre, Jean-Paul. *Cadernos de uma Guerra Estranha.* Trad: Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 226.

teremos a oportunidade de expor, não é da mesma natureza que o espaço hodológico desenvolvido por Lewin.

Voltando ao texto de Sartre é importante observar que a longa citação de Guillaume, em um livro que é, na realidade, tão curto — e é o próprio autor que o reconhece como um *esboço* — demonstra a importância que, naquele momento, o espaço hodológico tinha no seu pensamento. Sartre chegou mesmo a reproduzir (a partir do livro de Guillaume) um esquema gráfico do espaço hodológico, com as suas barreiras e os seus possíveis caminhos, fato que, se não é definitivo para a nossa exposição, ao menos indica a importância que Sartre emprestava à Psicologia Topológica.

Esta breve descrição tem o mérito, ao menos, de elucidar duas questões: o emprego por Sartre da Hodologia indica que o espaço tem certa importância no seu pensamento no lapso temporal aludido por nós, e que a Psicologia Topológica e o seu conceito capital não comparecem no texto de 1939 de maneira arbitrária. Ora, o mundo que nos cerca, segundo a exposição do filósofo francês, com seus objetos — o *Umwelt* —, é um mundo de caminhos e de barreiras, e é justamente a partir deste fato que agimos. O professor francês Jean-Marc Besse explica assim esta relação entre existência e espaço no pensamento do nosso autor: "Sartre sublinha, sobretudo, o aspecto espacial da situação humana, a minha relação com o mundo é inicialmente de proximidade e de distância: os objetos se descobrem e se definem como estando a certa distância de mim."[285] A existência humana, na medida mesmo em que é uma sucessão temporal, é a descoberta paulatina deste campo hodológico. As frases citadas das *Esquisses* no-lo atesta: os caminhos que trilhamos e que variam de acordo com as nossas decisões e ações sobre o mundo.

No entanto, o leitor poderá argüir com a constatação segundo a qual um único livro — e filosoficamente "secundário" — em um universo de vinte e sete textos não representaria muito, além de a referência à Psicologia Topológica poder ser interpretada como meramente circunstancial, ou, ainda, como um capricho ocasional do nosso autor. É necessário, então, que prossigamos com as nossas argumentações para que esta questão seja devidamente esclarecida. A partir deste

---

[285] Besse, Jean-Marc. *Quatre notes conjointes sur l'introduction de l'hodologie dans la pensée contemporaine.* Em: *Les carnets du paysage*. Nº. 11, 2004, p. 03. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Sartre souligne surtout l'aspect spaciale de la situation humaine. Ma relation au monde est d'abord de proximité etde distance : les choses se découvrent et se définissent pour moi comme étant à une certe distance de moi."

momento ampliaremos a nossa discussão para incluir outras possíveis facetas do espaço no pensamento de Sartre.

Segundo o professor norte-americano Joseph Halpern as obras de ficção de Sartre foram escritas desde uma perspectiva muito particular, que é aquela do espaço: "Nada é mais consistente na ficção de Sartre que o uso do *décor* como um ativo e significativo elemento de composição."[286] Por *décor* Halpern entende o espaço ficcionalmente representado, e tem em mente Paris, onde se passa boa parte da trilogia romanesca *Les chemins de la liberté*, e a cidade ficcional de Bouville, espaço da novela *La nausée*. Esta última cidade já tem um nome significativo, cuja tradução em Português, como vimos, poderia ser "Cidade da Lama", ou ainda, "Lamópolis" — o que, ao menos em parte, demonstraria o sentimento do filósofo francês em relação à cidade de Havre, onde ele lecionou e que teria inspirado *Bouville.* De qualquer sorte, o mais importante é salientar o fato de o professor norte-americano usar o espaço — e defendemos de que este seja o "espaço hodológico" — como uma ferramenta conceitual que permitiria a compreensão das obras de ficção de Sartre, enfatizando que se trata de um espaço qualitativo[287] que, a este título, não seria mensurável. É neste sentido que é possível se referir à paisagem como um elemento que definirá e caracterizará as personagens sartrianas. Mas este tratamento privilegiado do espaço não é prerrogativa unicamente de Sartre, tendo sido realizado por muitos escritores — e, inclusive, por muitos romancistas franceses: Proust, Duras, Perec etc — ao longo do século passado, mais interessante na nossa exposição seria

---

[286] Halpern, Joseph. *Sartre's enclosed space.* Em: *Yale French Studies.* Nº. 57. *Locus: Space, Landscape, Décor in Modern French Fiction,* 1979, p. 58. Tradução nossa do Inglês para o Português. No original lê-se: "Nothing is more consistent in Sartre's fiction than use of decor as an active signifying element of composition."

[287] Eis uma considerável distância entre o uso da Topologia realizada por Lewin e por Sartre: para um filósofo — e, sobretudo, para um romancista — o espaço tende a ser qualitativo, e não quantitativo; já para um psicólogo que faz experiências o espaço tende a ser quantitativo, como o é no caso de Lewin e de seus discípulos. A este respeito, citemos o autor francês que, por sua vez, foi citado por Sartre: "Os numerosos trabalhos de Lewin e de seus alunos tendem a dar a essa concepção teórica um valor prático e concreto. Os experimentos, bem variados, consistem geralmente em tarefas propostas pelo experimentador e aceitas pelos sujeitos." Guillaume, Paul. *Psicologia das Formas.* Trad.: Irineu de Moura. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1960, p. 113. Sartre, por sua vez...: "Depois ele decidiu de fazer-se objeto de experiência: sob o controle de Lagache [Daniel Lagache, psiquiatra e seu antigo colega da Escola Normal], foi injetada nele uma dose de Mescalina, uma substância alucinógena, fiel, a sua determinação de manter-se no concreto." São, ao menos, as palavras de sua amante e filha adotiva, Arlette Alkaïm-Sartre, que fez estas afirmações a respeito da escritura do livro *O imaginário. L'immaginaire.* Paris: Gallimard, 2007, p. X. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Puis il a decide de se faire lui-même sujet d'expérience : sous contrôle de Lagache, il se fit administrer une piqûre de Mescaline, une de Mescaline, un substance hallucinogène, fidèle à sa détermination de demeurer au plus près du concret."

demonstrar as especificidades do espaço na obra filosófica de Sartre, uma vez que isto ajudaria a compreender o nosso *corpus.*

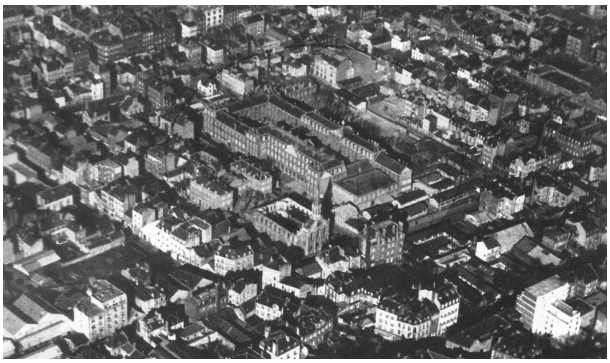
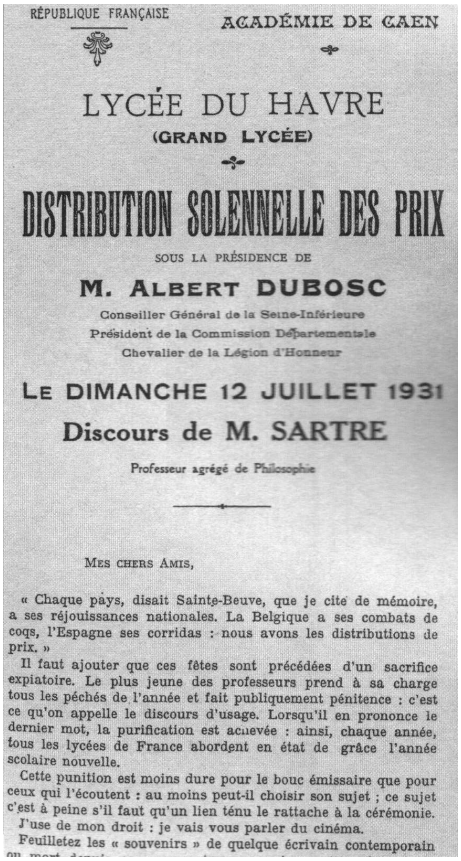


Ilustração 32: Havre nos anos 1930. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 42.



RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

ACADÉMIE DE CAEN

LYCÉE DU HAVRE

(GRAND LYCÉE)

DISTRIBUTION SOLENNELLE DES PRIX

SOUS LA PRÉSIDENCE DE

M. ALBERT DUBOSC

Conseiller Général de la Seine-Inférieure
Président de la Commission Départementale
Chevalier de la Légion d'Honneur

LE DIMANCHE 12 JUILLET 1931

Discours de M. SARTRE

Professeur agrégé de Philosophie

MES CHERS AMIS,

« Chaque pays, disait Sainte-Beuve, que je cite de mémoire, a ses réjouissances nationales. La Belgique a ses combats de coqs, l'Espagne ses corridas : nous avons les distributions de prix. »

Il faut ajouter que ces fêtes sont précédées d'un sacrifice expiatoire. Le plus jeune des professeurs prend à sa charge tous les péchés de l'année et fait publiquement pénitence : c'est ce qu'on appelle le discours d'usage. Lorsqu'il en prononce le dernier mot, la purification est achevée : ainsi, chaque année, tous les lycées de France abordent en état de grâce l'année scolaire nouvelle.

Cette punition est moins dure pour le bouc émissaire que pour ceux qui l'écoutent : au moins peut-il choisir son sujet ; ce sujet c'est à peine s'il faut qu'un lien ténu le rattache à la cérémonie.

J'use de mon droit : je vais vous parler du cinéma.

Feuilletez les « souvenirs » de quelque écrivain contemporain

Ilustração 33: Conferência proferida por Sartre no Liceu de Havre. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris: Textuel, 2005, p. 42.

E é justamente na sua obra filosófica maior — maior em todos os sentidos —, *L'être et le néant*, que encontraremos um número bastante significativo de referências ao espaço, e sob múltiplos pontos de vista, inclusive àquela da "Psicologia Topológica". Sob este aspecto, é importante perceber como as referências a esta corrente psicológica não apenas não diminuíram como se tornaram mais numerosas em um livro que é, certamente, mais múltiplo e denso que as *esquisses.* Assim, cabe-nos, agora, demonstrar como o espaço comparece no *L'être et le néant.* Iniciaremos a

nossa exposição por uma citação que confirma, de maneira, esperamos, clara, o que afirmamos no parágrafo anterior:

> Meu lugar se define pela ordem espacial e a natureza singular dos "istos" que a mim se revelam sobre o fundo de mundo. É, naturalmente, o lugar que "habito" (meu "país", com seu solo, seu clima, suas riquezas, sua configuração hidrográfica e orográfica), mas também, mais simplesmente, a disposição e a ordem dos objetos que presentemente me aparecem (a mesa, do outro lado da mesa uma janela, à esquerda da janela uma estante, à direita uma cadeira, e, atrás da janela, a rua e o mar) e que indicam como sendo a razão própria de sua ordem.[288]

Trata-se das frases introdutórias do sub-capítulo intitulado "Meu lugar", responsável, no longo texto de Sartre, por matizar alguns dos seus conceitos capitais: a liberdade, a facticidade e a situação. Neste sub-capítulo torna-se evidente que o homem é livre ou se nega a liberdade justamente a partir de um "lugar", isto é, em um espaço determinado: "Sou-aí: não aqui, mas aí"[289]. O trecho transcrito acima se inicia com conceitos caros à geografia física, como "solo", "clima", "hidrografia" e "orografia", passando, em seguir, para um espaço mais cotidiano, e, por que não dizê-lo, mais "doméstico", fazendo referência aos objetos que, normalmente, estão presentes nos espaços humanos: "cadeiras", "mesas", "estantes"; finalmente, há uma referência àquilo que poderíamos nomear, ainda que de maneira um tanto genérica, de paisagem: a "rua" e o "mar". Não se pode esquecer, igualmente, a referência ao "meu país", uma vez que este conceito é, no pensamento de Sartre no período por nós tratado, definido como o "lugar" específico que faz parte da condição de pertencimento ao humano, com todas as inelutáveis conseqüências: posturas, hábitos, gestos, uma língua etc. Além disto, Sartre define o "país no qual se nasceu" como o espaço da "pura contingência", uma vez que não se trata da escolha, pela liberdade, de um determinado local, mas já é o local que nos é destinado pelo nascimento.

---

[288] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 602. Consultamos, igualmente, a seguinte edição francesa: *L'être et le néant.* Paris: Gallimard, 2008.

[289] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 604.

Pensando estas questões desde o trecho citado e desde a nossa glosa, parece que o espaço é uma categoria filosófica nada desprezível no pensamento de Sartre; mas parece, igualmente, que ao considerarmos esta categoria no *L'être et le néant* não foi possível observar a emergência das noções da Psicologia Topológica. O nosso autor teria, então, mantido o *topos* e posto de lado a Topologia? Neste momento de nossa exposição seria pertinente prosseguir com a investigação do seu tratado filosófico:

> É impossível que eu não tenha um lugar, caso contrário eu estaria, em relação ao mundo, em estado de sobrevôo, e o mundo, como vimos anteriormente, não iria manifestar-se de forma alguma. Além disto, embora este lugar atual possa me ter sido destinado pela minha liberdade (eu "vim" a ele), só posso ocupá-lo em função daquele que ocupava anteriormente e seguindo *caminhos* traçados pelos próprios objetos.[290]

Além de enfatizar a importância do espaço como uma relação com o mundo, neste trecho o nosso autor faz uma clara referência aos tais "caminhos". O lugar, não se deve esquecer, é formado por caminhos, na medida mesmo em que estes são a condição da sua acessibilidade — e se se vai de lugar em lugar, ocupando-os sucessivamente, isto somente é possível porque, justamente, há caminhos. Todavia, como seria de se esperar, se há caminhos também há os — inevitáveis, *hélas* — obstáculos: "É somente no ato pelo qual a liberdade descobriu a facticidade e captou-a como *lugar* que este lugar assim definido manifesta-se como entrave aos meus desejos, como obstáculos."[291] Como ilustração, Sartre discorre sobre um possível revolucionário francês que, tendo visto ser frustrado o seu projeto político em seu próprio país, resolve emigrar; e o país de eleição, neste exemplo, é a Argentina. No entanto, ao ser indagado sobre a infinita distância que deve percorrer até o fim visado, o hipotético revolucionário responderia que, face ao seu projeto, a Argentina é tão longínqua quanto a França... Neste caso como em tantos outros, o que define a distância não é a geometria, mas a liberdade e o projeto de cada homem: "Assim, a

---

[290] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 602. Destaque nosso.
[291] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 608.

própria liberdade cria os obstáculos de que padecemos."[292] Como podemos observar, para o filósofo francês, a própria distância pode ser um entrave, além das mil vicissitudes possíveis que há nos caminhos que os homens percorrem, de lugar em lugar. Ora, é o próprio conceito capital da Psicologia Topológica, a hodologia, que faz a sua *rentrée*, quatro anos após o seu *début* na filosofia sartriana.

Acima afirmamos, brevemente, que à Psicologia Topológica não interessava o espaço postulado pela geometria euclidiana, e, mais uma vez, encontramos um ponto de convergência entre esta disciplina e *o Ensaio de ontologia fenomenológica* de Sartre: "O espaço geométrico, ou seja, a pura reciprocidade das relações espaciais, é puro nada, como vimos."[293] O espaço, em *L'être et le néant* — que não é "euclidiano" —, é um lugar definido pelo homem e escolhido pela liberdade, mas é, igualmente, um campo pensado à maneira de Lewin e dos seus discípulos. Neste sentido, é significativo observar que o puro espaço, isto é, o espaço abstrato, não tem lugar na filosofia de Sartre, e nem sequer, aliás, recebe o pelo menos honroso estatuto de conceito: "(...) — assim como não podemos captar o espaço salvo através dos corpos que nos informam a seu respeito, ainda que o espaço seja uma realidade singular e não um conceito — (...)".[294] Ou seja, se o "Meu lugar" é um conceito, o mesmo não pode ser dito a respeito do espaço abstrato ou geométrico.

Mas este tema não se esgota aqui, posto que há outras páginas que, como o sub-capítulo "Meu lugar", são extremamente profícuas para a abordagem que, ora, realizamos: estamos nos referindo ao sub-capítulo intitulado "Meus arredores". Aqui, mais uma vez, pode-se perceber como a filosofia sartriana de *L'être et le néant* é — ao menos em parte —, no que concerne à espacialidade, tributária da Psicologia Topológica: "Os arredores são as coisas-utensílios que me circundam, com os seus coeficientes próprios de adversidade e utensilidade."[295] Se Lewin utiliza os termos "repulsa" e "atração", o filósofo francês serve-se dos conceitos de "adversidade" e utensilidade", e que não são intrínsecos ao objetos, mas que dependeriam de cada projeto pessoal. O exemplo que nos dá o filósofo francês é bastante esclarecedor em relação ao conceito de "meus arredores" e a sua ligação com o conceito anterior, o "meu lugar". Alguém (na realidade, neste exemplo Sartre usa a primeira pessoa do singular) precisa realizar um percurso até uma cidade vizinha e serve-se de uma bicicleta, uma escolha entre tantas outras: ir a pé, usar um veículo automotor etc.

[292] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 608.
[293] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 604.
[294] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 694.
[295] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 619.

Porém, no meio do trajeto a bicicleta tem o seu pneu furado, e isto impede, ou melhor, dificulta, a fatura do projeto. E isto não pode ser previsto, assim como o sol inclemente, os ventos contrários ou as más condições da estrada. São estes pequenos acidentes — ou obstáculos — que o filósofo francês subsume com o conceito de "meus arredores". Este conceito, é importante salientar, é derivado do termo que Sartre usou em 1939 e que ele tomou de empréstimo aos alemães: o *Umvelt*. Cito, a este propósito, o nosso autor: "A organização sintética destes perpétuos 'acidentes' constitui a unidade daquilo que os alemães denominavam o meu *Umvelt*, e este '*Umvelt*' só pode se revelar nos limites de um projeto livre, da escolha dos fins que sou."[296] Ora, não são poucos os entraves e os obstáculos nos *caminhos da liberdade*...

Mas a presença da hodologia nas páginas de *L'être et le néant* não se encerra aqui, posto que há um sub-capítulo cuja inspiração, como veremos, é a obra de Lewin: trata-se de *O corpo como ser-para-si: facticidade.* Neste sub-capítulo uma consideração realizada nas *esquisses* de 1939 retorna: "O espaço real do mundo é o espaço que Lewin 'hodológico'."[297] Trata-se, na realidade, de compreender o homem como um "ser espacial" (o *ser-aí*), que apenas é a partir de um ponto de vista que é, simultaneamente, um lugar e um conhecimento comprometido com o mundo.

Páginas adiante, ao esclarecer a relação estabelecida entre o corpo humano e os objetos que compõem o mundo, Sartre insiste na hodologia: "O espaço original que a mim se desvela é o espaço hodológico; é sulcado por caminhos e rotas, é instrumental e sede das ferramentas."[298] Os objetos do mundo são vividos como úteis ou adversos de acordo com uma dada situação: o nosso autor exemplifica com um parafuso, que, inicialmente, nada é senão um objeto metálico com uma certa conformação (Sartre denomina de "complexo-utensílio já estabelecido"); e é justamente a ação do homem, ao ter a necessidade de utilizá-lo, que lhe conferirá um sentido. No entanto, ainda segundo Sartre, é por meio desta ação que se desvela o coeficiente de resistência e de adversidade dos objetos que nos cercam: o parafuso se apresenta como grosso demais para ser enroscado, ou frágil demais para suportar o peso a ser sustentado etc.[299]

---

[296] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 620.
[297] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 391.
[298] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 406.
[299] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 410.

Como se pode observar, a partir das breves considerações iniciais que realizamos acerca da Psicologia Topológica, trata-se da compreensão do mundo como um campo com objetos a serem alcançados — ou que já nos pertencem: o corpo e a sua estrutura fisiológica, por exemplo — e os caminhos que nos levam até estes, ou como afirmou o filósofo francês ao enumerar estes objetos: "(...), há barreiras e obstáculos em meu espaço hodológico; (...)"[300]. O que Sartre afirma é que, dentro de um dado espaço — matemático mas não quantitativo — as diferenças sociais devido à etnia, a nacionalidade e a classe social, entre outras, determina a posição neste espaço, os obstáculos e os caminhos possíveis.

Para além destes três sub-capítulos, há toda uma literatura dos espaços a permear a escritura de *L'être et le néant*. Por exemplo, estar em situação, isto é, estabelecer uma relação entre o real e a liberdade, é ocupar um determinado espaço. Neste caso, Sartre enfatiza que quando se deseja uma mulher deseja-a "de pé junto *a uma mesa*, nua *em um leito* ou *sentada ao meu lado*."[301] Assim, impossível seria desejar uma mulher em pontos, linhas e épuras. Como podemos perceber, estamos muito longe das frias considerações de Kant a respeito do espaço como uma intuição *a priori*...

Mas estes não são os únicos exemplos que poderemos fornecer ao nosso leitor e nem sequer são os mais elucidativos. No sub-capítulo intitulado "Meu próximo", no qual Sartre explica, justamente, a relação do Para-si com o *Outro* — este conceito tão caro às narrativas de viagem —, encontramos toda uma referência ao espaço urbano: "Pensemos, por exemplo, na inumerável quantidade de significações independentes de minha escolha e que descubro se vivo em uma cidade: ruas, casas, lojas, bondes e ônibus, sinais de direção, ruídos de aviso, música de rádio, etc."[302] Ora, quem vive em uma cidade sabe muito bem o múltiplo e a diversidade que o "etc" escrito por nosso autor pode significar... De qualquer sorte, o interessante neste trecho é a afirmação das profundas conseqüências da vida urbana, um mundo, segundo Sartre, "infestado pelo meu próximo"[303]; neste caso, em cada esquina esconde-se o outro, em cada rua esgueira-se um acidente, um encontro fortuito, a visão do casual. A cidade é um mundo, ainda segundo o filósofo francês, dotado de significações que não conferimos e que, paradoxalmente, são nossas: sabemos diferenciar uma casa

---

[300] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 414.
[301] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 490 – destaques do autor.
[302] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 627.
[303] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 626.

de uma loja, um prédio de apartamentos de um outro comercial (claro, desde que não tenham sido projetados por Mies van der Rhoe), como sabemos, ainda, o que os sinais que regulamentam o tráfico de veículos e pedestres significam (porém, é impossível não escrever sobre a ironia de que Barthes, grande semiólogo, tenha morrido atropelado em uma rua de Paris). Nas cidades estamos todo o tempo conscientes destas significações e a estas, de bom ou mau grado, nos submetemos: atravessamos a rua na faixa de pedestres, paramos o veículo quando no semáforo a luz vermelha acende etc. Para Sartre, isto indica um "coeficiente propriamente humano de adversidade"; não se trata mais do sol e do vento, e nem de um pneu furado, mas do mundo — urbano — que nós próprios criamos.

Para concluir a nossa relação um pequeno adendo, cuja explicitação permitirá uma melhor compreensão do nosso *corpus*, a saber, a questão posta por Sartre sobre a fragilidade em geral, e, especificamente, a fragilidade das cidades:

> Que é a fragilidade senão certa probabilidade de não-ser para um ser em circunstâncias determinadas? Um ser é frágil se traz em seu ser uma possibilidade definida de não-ser. (...) É assim o homem que torna as cidades destrutíveis, precisamente porque as coloca como frágeis e preciosas e toma um conjunto de medidas de proteção quanto a elas.[304]

Este trecho, da maneira como foi por nós transcrito, parece estranhamente ambíguo, afinal, as medidas de proteção não seriam, justamente, para tornar as cidades indestrutíveis? No entanto, esta outra afirmação do nosso autor dirime as eventuais dúvidas: "Um ser é frágil se traz em seu ser uma possibilidade de não ser."[305] Assim, percebe-se com clareza que as medidas de proteção inscrevem em todo o objeto a sua possibilidade de destruição, isto é, de não ser. Uma cidade romana em ruínas, seja Ostia ou Pompéia, tem a sua condição de fragilidade inscrita, e medidas de proteção, contra atos de vandalismo ou desmoronamento, são tomadas. No entanto, estas cidades são ruínas e devem ser protegidas desde o momento em que são escavadas e ganham o estatuto de monumentos; apenas a partir da compreensão coletiva da sua importância histórica é que estas ruínas são

[304] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 49.
[305] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 49.

frágeis, antes, nada eram, e, a este título, não poderiam não ser. Dito de outra maneira, é pelo ser que o nada vem ao mundo.

Esta questão é importante porque um dos ensaios de Sartre tem o título, justamente, de *New York ville coloniale*, e, como vimos, com este título o nosso autor estava se referindo, justamente, ao caráter de fragilidade desta cidade, isto é, a sua permanente possibilidade de não ser. Não devemos esquecer, igualmente, que Sartre escreveu este ensaio durante a Segunda Guerra Mundial, e a possibilidade da destruição de cidades era já um fato, e ele alude a isto: "E o sentido primeiro e a razão da guerra acham-se contidos mesmo na menor das construções humanas."[306]

Para concluir a questão, é mister afirmar que, enquanto para Lewin o espaço hodológico é um conceito operacional e um método de trabalho, para Sartre é tanto um conceito filosófico quanto uma metáfora. No *Diário de uma Guerra Estranha* o nosso autor escreveu, ao comentar um livro sobre o Kaiser Guilherme II:

> Há uma geografia familiar e sagrada desde a origem, em Guilherme II, análoga aos famosos *No caminho de Swann* e *O caminho de Guermantes* de Proust. É na realidade um espaço "hodológico" sagrado e primitivo, muito semelhante aos dos clãs australianos. A Áustria, a Rússia, a Inglaterra são direções sagradas e vetores de homogeneidade.[307]

Lewin desautorizaria tanta liberdade no uso do seu conceito, que não foi criado, certamente, para explicar a geopolítica da Europa; mas a Sartre interessava, ao evocar o espaço hodológico, explicar e convencer o seu leitor da ligação, "primitiva e sagrada", do Kaiser com outras casas reais europeias, em detrimento das repúblicas parlamentares, como a França. E ao tentar explicar e convencer o seu futuro leitor tornou o espaço hodológico em metáfora.

Já escrevemos sobre o espaço como espaço hodológico na filosofia de Sartre, abordando tanto o *Esquissse d'une Théorie des émotions* quanto o *L'être et le néant*, resta-nos, agora, expor como a *Gestalt*, ou, como preferem os franceses, a *Psichologie des formes*, comparece no seu pensamento. Compreender esta questão

---

[306] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 49.
[307] Sartre, Jean-Paul. *Diário de uma Guerra Estranha.* Trad.: Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 379.

ajudará, repetimos, a entender com mais clareza as já tantas vezes aludidas narrativas viáticas.

4.3. Os alemães de Sartre: saem de cena Husserl e Heidegger, entram Köhler, Wertheimer e Kofka[308]

> Recebi posteriormente a primeira edição de *L'être et le néant*. Foi um presente de Martim Heidegger para mim. Ele tinha cortado a parte de cima de quarenta páginas deste volume; ele não foi além com a leitura e isto não é modo algum tão espantoso.
> Hans-Georg Gadamer. *Hermenêutica em retrospectiva: a virada hermenêutica.*

Antes de dedicar-se à Fenomenologia, Sartre interessou-se vivamente pela Psicologia como disciplina filosófica, e isto fica patente nos seus primeiros livros, os *Esquisse d'une théorie des émotions*, *L'imagination* e *L'imaginaire,* e este último seria mesmo a sua jamais realizada tese de doutorado.[309] Como já afirmamos neste capítulo, há uma ligação entre a Psicologia Topológica e a *Gestalt*: no triunvirato responsável pela sua concepção, Werthheimer, Köhler e Kofka, os dois primeiros eram membros do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim, e, nesta condição, foram professores de Lewin, que, como vimos, criou a Psicologia Topológica.[310] Sartre, no período por nós estudado, interessava-se muito por psicologia, o que fica evidente nos seus três supracitados livros publicados na época,

---

[308] Uma versão preliminar deste sub-capítulo será publicada no periódico *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo PUC-Minas*, com o título de *Hodos e Topos.*

[309] "Paralelamente, estava sendo representada uma pequena comédia que, depois de ter satisfeito o meu orgulho, terminou lamentavelmente. Iam publicar *O imaginário.* E Paulham me escreveu no dia 7: "Wahl pretende fazer de você um doutor, mesmo contra a sua vontade, de acordo com Brunschvic. Trata-se de transformar *O imaginário* em tese, tudo o que você tem que fazer é atrasar um pouco a publicação." Por Deus! É assim que eu gosto de ser tratado. Conferir-me uma dignidade *contra a minha vontade* e quase pedindo desculpas! Fiquei excitado e imaginei Wahl dizendo a Brunschvig, como Favre disse de Rochefort a 4 de setembro de 70: "É melhor que ele esteja dentro do que fora." Escrevi uma digna carta de aceitação. Mas, o engraçado é que, na verdade, *O imaginário* foi publicado nesse meio-tempo. Suponho que Paulhan, por necessidades maquiavélicas da sua política, tenha esperado para me escrever depois de estar certo de que *O imaginário* seria publicado antes de receber a minha resposta. Dois coices no meu orgulho, ou melhor, pois isto nem é orgulho, na minha vaidade." *Cadernos de uma guerra estranha.* Trad.: Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

[310] Ver, a este respeito: Behrens, Roy R. *Art. Design and Gestalt Theory*. *In*: Leonardo, Vol. 31, No. 4,1998, p. 299.

e a *Psichologie des formes*[311], certamente, não lhe deixava indiferente. O nosso intuito, neste sub-capítulo, é demonstrar que a influência do pensamento alemão na sua filosofia não se restringia a Husserl e Heiddeger — tema, aliás, já bastante estudado[312] — mas que incluía, além de Lewin, os criadores da *Gestalt*. Mas o desenvolvimento desta hipótese, nesta tese, não é nem fortuito nem casual, uma vez que nos permitirá relacionar a sua filosofia com os textos que compõem o nosso *corpus.*

No livro de 1939, o interesse de Sartre pela *Gestalt* fica evidente, e a citação deste trecho é esclarecedora: "Não é a ele [Janet] que pediremos para expor essa teoria pura da emoção-conduta. Encontramo-na esboçada nos discípulos de Köhler e, especialmente, em Lewin e Dembo."[313] A este trecho segue a já aludida longa citação de Paul Guillaume de um livro cujo título é, justamente, *Psichologie des formes.* Em primeiro momento, cabe-nos demonstrar como Sartre — que foi acusado por Bernard Henri-Lévy de ler sempre "na diagonal" — se apropriou da *Gestalt,* e, simultaneamente, perceber as conseqüências disto — isto é, a sua tessitura ou a sua arquitessitura — nas suas narrativas viáticas norte-americanas.

Há, no *L'être et le néant*, inúmeros trechos nos quais fica patente que o seu, por assim dizer, "pano de fundo", é a *Gestalt*, e há, ao menos, uma menção direta e clara a esta teoria:

> Assim, ao nos acercarmos progressivamente de uma paisagem que se nos revelava em grandes massas, vemos aparecer objetos que se revelam como tendo sido aí, a título de elementos de uma coleção descontínua de "istos"; assim também das

[311] É a maneira pela qual os franceses designam a *Gestatlt.*

[312] Quanto à influência de Heidegger no pensamento de Sartre, remetemos o nosso leitor a dois livros: a) Gadamer, Hans-Georg. *Hermenêutica em retrospectiva: a virada hermenêutica.* V. II. Trad.: Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2007; b) Fell, Joseph P.. *Heidegger and Sartre: na essay on Being and Place*. New York: Columbia University Press, 1979. Quanto à influência de Husserl no seu pensamento remeto o leitor ao seguinte livro: Levinas, Emmanuel. *Théorie de l`Intuition dans la phénoménologie de Husserl.* Paris: Vrin, 2001. Embora este livro não aborde o tema de maneira direta, é mister observar que foi pela leitura deste texto que Sartre descobriu a Fenomenologia.

[313] Sartre, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções.* Trad.: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 40

> experiências da *gestaltheoria*, o fundo contínuo, ao ser apresentado como forma, se estilhaça.[314]

Sartre serve-se desta metáfora espacial para explicar o processo de "nadificação" (*néantisation* no original), o qual consiste em uma apreensão intuitiva do nada; trata-se da concepção do campo de percepção organizado a partir da estrutura elementar de forma e fundo. O que o filósofo francês alude é a impossibilidade da apreensão simultânea da totalidade da estrutura: ou bem se apreende a figura — e o fundo é "nadificado" (*néantisé*) — ou se apreende o fundo — e, neste caso, é a figura que é "nadificada". Mas este não é o exemplo mais "clássico" de Sartre para se referir a este processo, como sabemos, o caso mais conhecido nas páginas de *L'être et le néant* é a procura por Pierre em um café[315]:

> Mas é preciso notar que, na percepção ocorre sempre a constituição de uma forma sobre um fundo. Nenhum objeto, nenhum grupo de objetos está especificamente designado para organizar-se em fundo e forma: tudo depende da direção da minha atenção. Quando entro nesse bar em busca de Pedro, todos os objetos assumem uma organização sintética de fundo sobre a qual Pedro é dado como 'devendo aparecer'. E esta organização do bar em fundo é a primeira nadificação.[316].

Pode-se depreender da leitura desta citação como o processo descrito como "nadificação" tem uma profunda relação com a *Gestalt* — ora, o trecho inicia-se com uma explicação sobre o processo de percepção que é, certamente, derivada deste ramo da Psicologia alemã, e, em seguida, define a formação de figura e fundo como um processo que ocorre a partir da atenção. Isto equivale a dizer que qualquer objeto pode se tornar figura ou fundo, consoante a intenção do sujeito que percebe. No entanto, veremos abaixo que, ao escrever sobre a apreensão dos arranha-céus de

---

[314] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 246 – itálico do autor, grifo nosso.
[315] *O ser e o nada*. Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p.50.
[316] *O ser e o nada*. Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p.50. Consultamos a edição francesa deste livro (ver Referências), no entanto, como citamos sempre, neste texto, a versão em Português do Brasil, optamos pela boa tradução brasileira de Paulo Perdigão.

New York, o nosso autor faz uma clara menção à cultura urbana, que seria mais importante que a intenção e a atenção.

De qualquer sorte, o mais importante para a nossa exposição é a explícita referência de Sartre a *Gestalt.* Mais uma vez, o que se torna mais claro aqui é o conhecimento de Sartre desta psicologia e a importância do espaço nas suas análises. No entanto, se restringíssemos a nossa exposição a este fato, deveríamos reconhecer que este procedimento seria de pouca validade, afinal, quantos filósofos já não se serviram de metáforas espaciais nas suas exposições? Dos Pré-Socráticos a Bachelard, passando por Descartes e Kant, há toda uma tradição filosófica do uso do espaço como metáfora. Mais importante seria demonstrar que este fato — referimo-nos, naturalmente, ao uso da metáfora — teve repercussões posteriores em seu pensamento. Foi neste sentido que, na citação anterior, grifamos a expressão "em grandes massas", e o fizemos porque esta pode ser encontrada em um outro texto de Sartre:

> Nos primeiros dias, eu estava perdido. Eu não tinha os olhos preparados para os arranha-céus e eles não me espantavam: eles pareciam — mais do que construções humanas habitadas por homens — como estas partes mortas da paisagem urbana, rochedos, colinas, que se encontram nestas cidades construídas sobre um solo tortuoso e que se contorna sem sequer prestar atenção. Ao mesmo tempo, os meus olhos procuravam perpetuamente alguma coisa que os detivesse um instante e eu não encontrava nunca: um detalhe, uma praça ou talvez um monumento. Eu não sabia ainda que era preciso olhar as ruas e as casas daqui por massas.[317]

[317] Jean-Paul Sartre. *Villes d'Amérique d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris : Editions du patrimoine, 2002, p. 15, destaque nosso. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Les premiers jours, j'étais perdu. Je n'avait pas l'oeil fait pour les gratte-ciel e til ne m'étonnaient pas : ils apparaissaient — plutot que comme des constructions humaines habitées par des hommes, — comme ces parties mortes du paysage urbain, rochers, collines, qu'on rencontre dans les villes bâties sur un sol tourmenté et que l'on contourne sans même y prêter attencion. En même temps, mes yeux cherchaient perpétuellement qualque chose qui les retint un instant et que je ne trouvais jamais : un détaisl, une place peut-être ou un monument. Je ne savais pas encore qu'il faut regarder les maisons et les rues d'ici par masses."

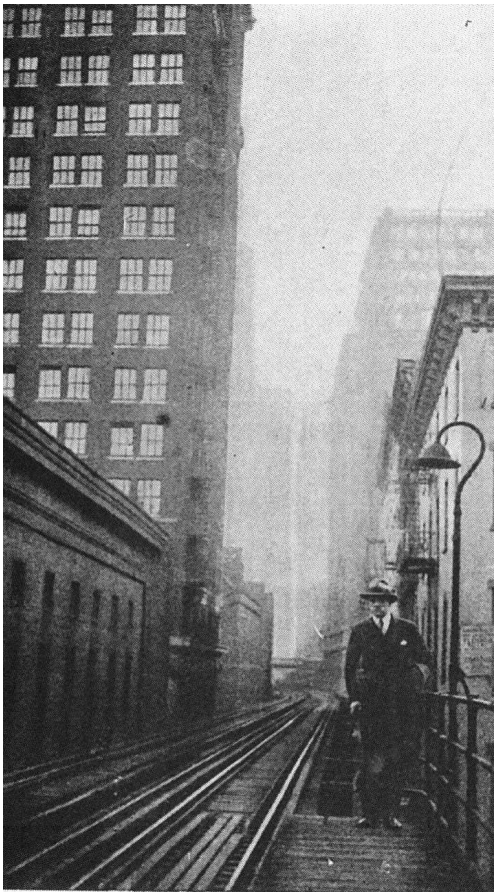


Ilustração 34: Fotografia de Vladimir Maiakovski em New York no ano de 1930. Fonte: Cohen, Jean-Luc. Scènes de l avie future. Paris: Flammarion, 1995, p. 103.

Trata-se do parágrafo introdutório do texto *Villes d'Amérique* e que narra a experiência urbana de Sartre com os já célebres arranha-céus do bairro nova-iorquino de Manhattam. A última frase salienta como Sartre pôde perceber as cidades norte-americanas: uma paisagem de fundo sem nada que, em distância nenhuma, pudesse ser visualmente apreendido como figura. Assim como no bar não havia Pierre, naquela paisagem urbana não havia figuras que estilhaçariam o fundo; nada havia a ser, portanto, "nadificado", uma vez que o nada já estaria ali enraizado. O que o filósofo francês comenta aos seus leitores é a quase impossibilidade de organizar estruturalmente as formas que tinha diante de si, como se fora um *puzzle* a ser montado. Ou, ainda, poderíamos imaginar uma experiência da *Gestalt* na qual seria exibida a um europeu uma imagem de uma cidade norte-americana e lhe seria perguntado se conseguiria reconhecer um monumento, uma praça ou um detalhe urbano qualquer. Sartre, como vimos, reconheceu *à peine* e apenas depois de algum tempo, e, ao que parece, com muito esforço...

É claro, contudo, que não se trata de avaliar se o filósofo francês contemplava realmente desta maneira as cidades norte-americanas, uma vez que não há nada de

natural na arte, na literatura como nas outras: arte é artifício e representação[318]. Portanto, trata-se tão somente, neste caso, de salientar o fato de que, quando Sartre quis comunicar ao seu leitor francês o encontro com os famosos arranha-céus de Manhattam, serviu-se de um conceito da *Gestalt* que já lhe tinha sido útil por ocasião da redação de *L'être et le néant*. Mas que não sejamos acusados de aplicar uma teoria a um texto, isto é, de ter aplicado a *Gestalt* às narrativas viáticas de Sartre; o nosso método, bem distinto deste processo, consiste, justamente, em abordar os textos a partir das suas especificidades.

Há, ainda, uma outra experiência narrada a partir da experiência do "fundo contínuo," e emerge, mais uma vez, o uso do termo "massa" para se referir a tal experiência: "Em New York, onde os grandes eixos são avenidas paralelas, eu não pude, a não ser na parte baixa da Broadway, descobrir bairros; somente atmosferas, massas gasosas estiradas longitudinalmente nas quais nada marca o começo ou o fim."[319] Já escrevemos sobre a impressão de Sartre sobre as ruas e avenidas norte-americanas, e, neste trecho, ao se referir aos bairros de New York ele afirma uma radical impossibilidade de conhecimento: onde começaria e terminaria esta "massa gasosa", este tênue nada que é, paradoxalmente, tão presente e tão concreto? Devemos inscrever, porém, uma sutileza nestas afirmações: quando o nosso autor serviu-se pela primeira vez das tais "massas", referia-se diretamente a um processo de percepção visual e a uma experiência de iniciação: "ver em massas"; e, ao mesmo tempo, referia-se a um conjunto de construções, as quais, não necessariamente possuiriam um efeito de conjunto ou uma ligação qualquer. Já no trecho citado acima, o nosso autor alude tanto a um conjunto de construções quanto a um conceito ligado ao urbano e que é responsável, justamente, por subsumir este último conjunto,

---

[318] "Em 1983, os 'escritos íntimos' de Sartre, as suas *Cartas* e *Diário de uma Guerra Estranha* pareceram ressuscitar Sartre ao natural. Ou quase, pois um escritor, segundo Sartre, não tem natureza! Tão jovem e engraçado que se lho descubra, ele ainda, evidentemente, representa um papel: 'Eu colocava talvez um pouco mais de alegria e de lirismo que eu teria colocado em uma carta escrita a um leitor qualquer se eu não fosse um escritor.'" Idt, Géneviève. *Sartre au naturel.* Em: *Magazine Littéraire*, *Jean-Paul Sartre, la conscience de son temps.* Maio 2005, nº 07, p. 18. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se : "En 1983, les écrits intimes de Sartre, ses *Lettres* et *Cahiers de drôle de guerre*, ont paru ressusciter Sartre au naturel. Ou presque, car un écrivant, selon Sartre, n'a pas de nature ! Si jeune ou rigolard qu'on le découvre, il joue un rôle encore, évidemment : 'J'y mettais peut-être un petit peu plus de gaieté ou de lyrisme qu'on aurait mis dans une lettre écrite à un lecteur quelconque si on n'était pas écrivain.'"

[319] Jean-Paul Sartre. *Villes d'Amérique d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris : Editions du patrimoine, 2002, p. 35. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "A New-York, ou les grands axes sont des avenues paraleles, je n'ai pu sauf dans le bas-Brodway découvrir de quartiers ; seulement des atmosphères, masses gazeuses étirées longitudinalment et dont rien ne marque ni le commencement ni la fin."

o de bairro (*quartier* no original). O que ele teria aprendido, isto é, ver como massa indiferenciada a paisagem urbana, não foi muito útil no reconhecimento dos bairros. Se *Montmartre* e *Montparnasse*, por exemplo, eram facilmente reconhecidos por Sartre, com a sua atmosfera própria e os seus limites mais ou menos nítidos, não o eram os diversos bairros nova-iorquinos: mas neste caso como quase em todo o restante da narrativa o que está em questão é a própria experiência do estrangeiro que se espanta e se maravilha com o que vê. Mas ele, que afirmou — ou quase — se contentar em ver apenas o fundo indiferenciado daquela paisagem urbana, já se sentia capaz de estilhaçar o fundo: "Cada avenida envolve as ruas vizinhas com a sua própria atmosfera, porém, um *block* [em Inglês no original] mais distante você mergulha em um outro mundo."[320] Mas neste caso, ainda estamos no âmbito da organização do campo sensorial de "figura e fundo" tão caro aos psicólogos da *Gestalt*, e, ao que parece, igualmente caro a Sartre.

A partir destas considerações, já podemos contrariar a fórmula de Rousseau e afirmar que, ao menos neste caso, a filosofia viajou... E não foram apenas Husserl e Heidegger que viajaram na bagagem filosófica de Sartre, mas, igualmente, Wertheimer, Köhler e Kofka.

No livro já citado neste sub-capítulo, *L'imaginaire*, publicado pela primeira vez no ano de 1940, e que é, portanto, anterior ao seu *ensaio de ontologia fenomenológica*, há uma série de citações do triunvirato da *Gestalt*:

> Em primeiro lugar, os trabalhos de Köhler, Wertheimer e Kofka permitem desde agora explicar, pela persistência de estruturas formais através das nossas variações de posição, certas constantes anômalas da percepção. Um estudo aprofundado destas formas nos permitiria, talvez, compreender porque nós percebemos *diferentemente* do que vemos.[321]

---

[320] Jean-Paul Sartre. *Villes d'Amérique d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris : Editions du patrimoine, 2002, p. 36. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Chaque avenue enveloppe les rues voisines dans sa propre atmosphère, mais un block plus loin, vous plongez soudain dans un autre monde."

[321] *L'imaginaire.* Paris: Gallimard: 1983, p. 232, destaque do autor. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "En premier lieu, les traveaux de Koehler, Wertheimer et Koffka permettent dès à présent d'expliquer, par la persistence de structures formelles à travers nos variations de positions, certaines constantes anomalique de la perception. Une éture approfondie de ces formes nous permettrait sans doute de comprendre pourquoi nous percevons *autrement* que nous ne voyons."

O nosso autor se refere ao fato de que percebemos de maneira diferente um mesmo objeto ou conjunto de objetos consoante a posição que ocupamos no espaço. Como teremos a oportunidade de demonstrar, esta compreensão por parte de Sartre da percepção lhe foi útil quando teve que descrever a paisagem urbana norte-americana ao seu público francês. Neste caso, o que está em questão é o deslocamento do observador no espaço e a relação que este estabelece com a paisagem.

É pensando esta questão que poderemos compreender mais claramente a menção do filósofo francês à velocidade, isto é, as diferentes possibilidades de apreensão da paisagem urbana de acordo com o tipo de deslocamento adotado:

> A velocidade organiza os conjuntos a seu gosto; tal objeto faz parte ou não de um grupo particular conforme eu tome ou não essa ou aquela velocidade (pensemos, por exemplo, na Provence vista "a pé", "de carro", "de trem", "de bicicleta"; oferece tantas feições diferentes, conforme a cidade de Béziers fique ou não a uma hora, uma manhã ou dois dias de distância de Narbonne, ou seja, conforme Narbonne se isole e se coloque por si mesmo em relação aos seus arredores ou se constitua em grupo coerente com Béziers e Sete, por exemplo; neste último caso, a relação de Narbonne com o mar é diretamente acessível à intuição; no outro, essa relação é negada e só pode ser objeto de um conceito puro).[322]

Trata-se de um trecho do capítulo final de *L'être et le néant*, no qual Sartre, escrevendo sobre o "ter e o fazer", analisa as possibilidades de percepção de uma paisagem a partir de diferentes velocidades adotadas. Isto pode parecer demasiadamente óbvio, mas é necessário observar que o nosso autor referia-se à relação estabelecida entre a duração do deslocamento e os conjuntos urbanos. Não estaríamos especulando se afirmássemos que as asserções de Sartre aproximam-se das teorias da Psicologia da *Gestalt*. Ora, se pensarmos em aglomerações urbanas como objetos da sensibilidade e captáveis, a este título, pelos órgãos sensoriais humanos — o que, de fato e a partir das suas peculiaridades o são —, não deveríamos pensar que estão sempre em relação? Uma cidade não pode ser vista

[322] O *ser e o nada*. Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 713.

como próxima, distante, em conurbação etc em relação a outras cidades? O que o filósofo coloca em questão é justamente o fato de que a velocidade mecânica alterou sensivelmente relações antes solidamente estabelecidas, isto é, antes que o automóvel, o trem, e, mais tarde, o avião, inaugurassem uma proximidade antes insuspeita. Em *New York ville coloniale* a questão da velocidade reaparece:

> New York não se revela senão a certa altura, a certa distância e a certa velocidade: que não são nem a altura, nem a distância e nem a velocidade do pedestre. Esta cidade se assemelha espantosamente as grandes pradarias da Andaluzia: monótona quando se percorre a pé, maravilhosa e cambiante quando é atravessada em carro.[323]

Na realidade, Sartre retoma as suas asserções sobre relações espaciais e desta vez o faz pensando a cidade de New York, isto é, não mais pequenas cidades francesas, mas a gigantesca metrópole norte-americana. Ao eleger esta cidade como aquela que seria mais bem percebida a partir do ponto de vista de um automóvel que de um pedestre, nosso autor certamente colocava o seu pensamento em uma espécie de *grille* cultural europeia: pensar os Estados Unidos como o país do progresso, da civilização mecanicista e industrial. Ao mesmo tempo, estabelece-se a questão da *uni-cidade*: se nas cidades francesas se pode estabelecer relações a partir de várias velocidades, inclusive a partir da velocidade do pedestre, New York, por sua vez, admitiria apenas, como ponto de vista "ótimo", o automóvel em movimento. Mas isto é perfeitamente compreensível, principalmente se pensarmos que os leitores deste texto eram, justamente, franceses, e que, a este título, partilhariam este ponto de vista cultural. Mais uma vez, cria-se uma espécie de pacto entre o escritor e o seu público.

Havíamos aludido, páginas acima, à proximidade destas análises com a Psicologia da *Gestalt*, mais tal alusão ficou apenas neste estado de, justamente, alusão, posto que ainda não demonstramos com o rigor necessário. Todavia, se

---

[323] Jean-Paul Sartre. *Villes d'Amérique d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris : Editions du patrimoine, 2002, p. 40. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "New York ne se revele qu'à certaine hauteur, à une certaine distance, à une certaine vitesse : ce ne sont ni la huateur ni la distance du piéton. Cette ville ressemble etonnamment aux grandes plaine andaloueses : monotones quand on la parcourt à pied, superbe et changeante quand on la traverse en voiture."

pensarmos que a origem da *Gestalt* está nas pesquisas realizadas por Wertheimer com um aparelho chamado de *tachistoscope*, cuja função era a de projetar em uma tela luzes em certo intervalo de tempo, compreenderemos esta questão com mais propriedade.[324] Trata-se, naturalmente, de uma relação entre tempo e espaço, ou seja, movimento, e, neste sentido, não é de se espantar que muitas das idéias por ele desenvolvidas tiveram origem nas pesquisas do filósofo austríaco Christian von Ehrenfels, que estudou melodia como possuidoras de um efeito global e dinâmico[325]; ou seja, ainda estamos no domínio do movimento. Wolfgang Köhler, companheiro de pesquisas de Wetheimer, em um livro publicado pela primeira vez no ano de 1947, convoca em seu texto inúmeros experimentos conduzidos por ele e por outros pesquisadores em que o foco recai, justamente, no movimento. Neste caso como muitos outros o que os psicólogos da *Gestalt* intentavam demonstrar é, precisamente, o fato de que se percebemos formas de uma determinada maneira e não de outras é porque o nosso campo do movimento está organizado de uma determinada maneira e não de outras. Dito de outra *forma*, mesmo o movimento tem uma organização precisa. Ele cita a experiência segundo a qual uma pequena lâmpada acesa faz movimentos repetidos com velocidade constante em um aposento escuro. O que observador perceberá são formas que estão agrupadas e que se repetem com constância. E finaliza: "No caso mais generalizado de organização sensorial, tanto o espaço quanto o tempo participam de determinada experiência de agrupamento."[326] Não estamos afirmando, contudo, que Sartre "aplicava" esta teoria ao narrar as suas experiências urbanas, o que desejamos comprovar é que quando o filósofo francês tentou compreender New York o fez pelo caminho da teoria que conhecia, a qual, em algumas vias, compartilhava.

Quando Sartre narra as construções de New York afirma não estar mais em busca de um detalhe, de um ponto — ou pontos — preciso que estancasse o seu olhar, e, finalmente, as define como "volumes, nada além do emolduramento austero do céu".[327] Ora, ainda que, muito provavelmente, o nosso autor não tivesse a *Gestalt* como um *leitmotiv*, e que, a este título, deveria ser repetido como uma espécie de refrão, não é fato sem importância que, novamente, ele esteja se referindo à teoria de

---

[324] Behrens, Roy R. *Art, Design and the Gestalt theorie. In:*Leonardo, vol. 31, nº 4 (1998), p. 299.
[325] Behrens, Roy R. *Art, Design and the Gestalt theorie. In:*Leonardo, vol. 31, nº 4 (1998), p. 299.
[326] Köhler, Wolfgang. *Psicologiada Gestalt.* Trad.: David Jardim. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968, p. 90.
[327] Jean-Paul Sartre. *Villes d'Amérique d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 39. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "(...) volumes, plus rien que l'encadrement austrère du ciel."

organização do campo sensorial a partir do conjunto "figura e fundo". Se para um europeu não é possível ver as construções nova-iorquinas a partir dos seus detalhes — e em edifícios neo-góticos e neo-românicos os ornamentos, como sabemos, não são poucos —, estas funcionariam, ao menos, como o fundo sobre o qual emergiria uma figura, que seria, neste caso, o céu: "Nas cidades da Europa, nas quais os telhados são baixos, o céu rasteja pouco acima do solo e parece aprisionado. O céu de New York é belo porque os arranha-céus o expulsam para muito longe das nossas cabeças."[328] O que o filósofo francês explica aos seus leitores franceses é que mesmo o que "paira" sobre todos, e que é um elemento do mundo físico, o faz de maneira diferente, consoante se esteja em Paris ou New York — e não é uma questão de cor ou de temperatura, ou do gradiente de densidade das nuvens, é a paisagem urbana que definirá o céu local. Trata-se de uma compreensão da paisagem local, que, se não foi extraída diretamente da *Gestalt*, apresenta semelhanças com uma das suas leis: a percepção da parte depende do todo, isto é, do seu conjunto, e uma parte é percebida diversamente consoante esteja isolada ou faça parte de um outro conjunto.[329] Ou seja, neste caso, o céu é tão somente uma parte que depende do conjunto da paisagem urbana para ser visualmente apreendido. Parece que teríamos chegado à conclusão segundo a qual haveria uma identidade entre a percepção da metrópole norte-americana e, por conseguinte, da descrição desta experiência, por parte de Sartre, com as leis gerais da forma teorizadas pelos psicólogos da *Gestalt.* Mas veremos que não é tão simples assim... Devemos ter sempre em mente que Sartre fazia literatura, com todas as inevitáveis possibilidades que isto implica — deve-se seguir certo estilo, obedecer a certas convenções etc — e, obviamente, ele não procurava glosar ou difundir a Psicologia da *Gestalt* ao seu público leitor francês. E veremos que este fato apresenta não poucas conseqüências.

Voltando à questão do tema do céu de New York, para Sartre este seria tão rude como o era já a própria cidade: "Solitário e puro como uma besta selvagem."[330] Ora, o leitor já terá percebido que nesta frase ecoam séculos de tradição cultural: o mito do

---

[328] Jean-Paul Sartre. *Villes d'Amérique d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 40. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Dans les villes d'Europe, où les toits sont bas, le ciel rampe au ras du sol et semble apprivoisé. Le ciel de New-York est beau parce que les gratte-ciel le repoussent très loin au-desuus de nos têtes."

[329] Guilaume, Paul. *Psicologia das formas.* Trad.: Irineu de Moura. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960, p. 56.

[330] Jean-Paul Sartre. *Villes d'Amérique d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 40. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Solitaire et pure comme une bête sauvage, (...)."

“bom selvagem”, o “bom e puro ameríndio” que os europeus teriam encontrado nas vastidões do Novo Mundo, em suma, um estereótipo tão presente nas narrativas viáticas. Se as construções não são imediatamente reconhecíveis, se não passam de uma massa informe que se “nadifica” todo o tempo, é o céu que se torna, por assim dizer, mítico — e, é importante afirmar, “figura” —, como uma espécie de divindade aborígine que os europeus teriam descoberto com surpresa no continente americano: “(...), ele monta a guarda e protege a cidade. E não é somente uma proteção local: sente-se que ele se estende muito longe sobre toda a América: é o céu do mundo inteiro.”[331] De New York para os Estados Unidos da América, e deste país para todo o mundo: ora, não se sabe ao certo se Sartre se referia, na sua condição de francês “libertado”, ao céu ou ao exército norte-americano, que na 2º Guerra Mundial — e durante muito tempo depois — protegeu os europeus contra eles mesmos. Ora, o céu passou rapidamente da condição de *genius loci* para um *status* de universalização completa: a tal besta é de New York, mas a proteção que ela representa é global.

Ilustração 35: Fotografia da Broadway em 1926. Fonte: Cohen, Jean-Luc. Scènes de la vie future. Paris: Flammarion, 1995, p. 91.

[331] Jean-Paul Sartre. *Villes d‘Amérique d’Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 39. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: “(...) il monte la garde et veille sur la cité. Et ce n’est pas seulement une protection locale : on sent qu’il s’étale au lion sur toute l’Amérique : c’est le ciel du monde entier.”

Ainda sobre a compreensão de Sartre sobre o céu de New York, é curioso como este amálgama de mitos e a sua personificação em uma "besta selvagem e pura" que monta guarda *urbi et orbi* contraria, de alguma maneira, a própria teoria de "figura e fundo" da qual Sartre se serve para descrever — ou criar, o que neste caso é o mesmo processo — a sua experiência com os arranha-céus norte-americanos. Em relação ao céu como "fundo", Paul Guillaume coloca a questão nestes termos: "Vemos árvores, casas perfilarem contra o céu, mas são estes objetos que têm uma forma e um contorno, e não o trecho de céu que recortam."[332] Ou seja, em uma paisagem urbana, as "formas fortes" são, necessariamente, as casas e outros elementos que recortam o céu, mas jamais este último, condenado a ser sempre "forma fraca". Isto demonstra que, mesmo para um escritor tão hábil quanto Sartre no que se refere a pensar de maneira filosófica a literatura de ficção, encontram-se os inelutáveis limites contidos desde já na própria tarefa. E aqui o gênero literário, neste caso a narrativa de viagem, saiu-se vitoriosa no confronto com a Psicologia... Ora, mas não poderia se passar de outra maneira, e não estaríamos longe da verdade se disséssemos que era a *Gestalt* que estava a serviço da literatura, e não o contrário.

Para Sartre a experiência urbana em New York é a própria experiência do espaço. Esta afirmação pode parecer banal, mas devemos ter em mente que o filósofo francês queria explicar ao seu leitor francês uma experiência com o "espaço do outro", ou o "espaço-outro", aquelas ruas do bairro de Manhattam, largas, retas e hipodâmicas:

> Estas longas linhas feitas à régua dão, de repente, a sensação do espaço. (...) O espaço atravessa New York, a anima, a dilata. O espaço, o grande espaço das estepes e dos pampas, corre nas suas artérias como uma corrente de ar frio, separando os ribeirinhos da esquerda dos ribeirinhos da direita.[333]

---

[332] Guillaume, Paul. *Psicologia das formas.* Trad.: Irineu de Moura. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960, p. 52.

[333] Jean-Paul Sartre. *Villes d'Amérique d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 36. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Ces longues lignes tirées au cordeau m'ont donné soudains la sensation de l'espace. (...) Mais l'espace traverse New-York, l'anime, le dilate. L'espace, le grand espace vide des steppes et des pampas, coule dans ses artères comme un courant d'air froid, séparant les riverains de droit des riverains de gauche."

O filósofo francês não está se referindo à experiência que se pode possuir em uma rua de uma cidade da Europa, ele se refere, precisamente, ao espaço que não é imediatamente reconhecido por um visitante europeu — assim como acolá havíamos pressentido um eco de uma tradição cultural, aqui percebemos certo desejo de explicação por um "viés exótico" — não devemos esquecer que estamos tratando de uma narrativa de viagem, com a sua *grille* previamente traçada e os seus inúmeros *topoi.* E a cidade natal de Sartre, Paris, está muito distante de ser uma cidade na qual haveria resquícios do traçado medieval, não possuindo a paisagem de uma outra cidade europeia preferida por Sartre, Veneza, que é, como sabemos, sulcada por ruas tortuosas e canais estreitos. É neste sentido que o filósofo "naturaliza" a paisagem urbana norte-americana, comparando-a às estepes e aos pampas; ora, da maneira como Sartre compreende, os retos bulevares de Paris teriam uma dimensão diferente das retas ruas nova-iorquinas. Poder-se-ia afirmar, então, que, se as ruas tortuosas são tortuosas todas da mesma maneira, as ruas retas, por sua vez, o são cada uma a sua feição. Esta nossa última frase tenta demonstrar que Sartre teria que explicar porque a regularidade do traçado das ruas de New York seria diferente da regularidade da Paris hausmanniana, e quando ele o faz, recorre a uma analogia, isto é, a uma comparação: América-New York-estepes-pampas... Neste caso preciso, o nosso autor tenta compreender — e explicar — o espaço da metrópole norte-americana a partir do exotismo: contra a monumentalidade dos bulevares parisienses há o espaço sem fim das estepes asiáticas e dos pampas sul-americanos.

Para além dos *topoi* da comparação e do exotismo há um claro desejo, neste texto, de fazer com que os seus leitores compreendam esta cidade como sendo a encarnação mesma do espaço, como se fora um simples ente geométrico que seria, a este título, abstrato: "E de repente aparece o espaço puro."[334] Esta breve frase parece nos afirmar que New York não seria certo espaço, como uma extensão que, de alguma maneira, seria compreendida como limitada por certas fronteiras, e, além disto, que nem sequer seria um conjunto de espaços, mas que seria o próprio espaço. Ora, se esta nossa interpretação é correta, devemos estendê-la até o limite do paroxismo e da incerteza: já sabemos que o "espaço puro" não tem significado na

[334] Jean-Paul Sartre. *Villes d'Amérique d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 37. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Et soudain apparaît l'espace pure."

filosofia de Sartre no período por nós tratado[335], teria significação, ao menos, a cidade de New York?

Há uma passagem assaz curiosa neste texto, e que talvez nos seja útil para elucidar esta questão; em um dado momento da sua narrativa, Sartre "humaniza" um triângulo que, de repente, atônito, percebe-se em New York:

> Eu imagino que um triângulo, se fosse capaz de possuir consciência da sua posição no espaço, ficaria espantado de constatar o rigor das coordenadas que a definem, mas ao mesmo tempo, de descobrir que ele é, simplesmente, um triângulo qualquer em qualquer lugar.[336]

Felizmente para os nova-iorquinos, aos triângulos — e nem aos quadrados, aos círculos ou aos trapézios — foi conferida a capacidade de tomar consciência da sua posição espacial. O exemplo usado — e, reconhecê-mo-lo, assaz radical — pelo filósofo francês é uma tentativa de ilustrar a natureza da sua experiência na metrópole norte-americana: o espaço percebido não como lugar, mas como, precisamente, "espaço puro", que seria capaz de espantar até um outro "espaço puro", um triângulo... Mas esta não foi a única vez que Sartre serviu-se da metáfora do triângulo quando desejou escrever sobre o espaço. No *L'être et le néant* o espaço, que é definido como "multiplicidade de relações recíprocas",[337] só pode ser constituído pelas ciências, posto que esta reciprocidade é uma abstração. E mais uma vez, é a própria *Gestalt* que ecoa nas asserções de Sartre; ora, sabemos que para os psicólogos desta escola o espaço que separa os objetos não é percebido, de maneira nenhuma, como forma organizada: "Nenhum pensamento, nenhuma ação seria possível se a percepção representasse no mesmo plano, sem relevo psíquico,

---

[335] É significativo observar que o puro espaço, isto é, o espaço abstrato, não tem lugar na filosofia de Sartre, e nem sequer, como já vimos, recebe o pelo menos honroso estatuto de conceito: "(...) — assim como não podemos captar o espaço salvo através dos corpos que nos informam a seu respeito, ainda que o espaço seja uma realidade singular e não um conceito — (...)". *O ser e o nada*. Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 694.

[336] Jean-Paul Sartre. *Villes d'Amérique d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 37. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "J'imagine qu'un triangle, s'il lui était donné de prendre conscience de sa position dans l'espace, serait effrayé de constater la rigueur des coordonnées qui la définissent, mais, en même temps, de découvrir qu'il est simplement n'importe quel triangle, n'importe où."

[337] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 389.

com a mesma realidade e a mesma diferenciação, todas as estruturas possíveis."[338] Trata-se de uma citação retirada do livro que o próprio filósofo francês cita no seu livro de 1939, ano, aliás, da publicação, pela primeira vez, de *Psicologia das formas.*

E para ilustrar esta asserção, a saber, a abstração do espaço geométrico, o filósofo francês comenta que, desenhando-se um triângulo no quadro negro, o estudo das suas propriedades somente se daria se forem transcendidas as suas características físicas: a sua imperfeição como desenho e a espessura dos traços que o constitui como figura. O filósofo francês alude, ainda, ao espaço como um bem regrado sistema de relações: em cima, abaixo, à direita, à esquerda etc, e há uma relação necessária do homem com os objetos no mundo. E este espaço é, não nos esqueçamos, o próprio espaço hodológico: "O espaço real do mundo é o espaço que Lewin denomina 'hodológico'."[339] As retas ruas nova-iorquinas não são caminhos hodológicos, seriam a-*hodos*, caminhos anônimos sem a necessária "precisão afetiva"[340]. A experiência deste triângulo deambulatório pelas ruas de Manhattam — assim como a experiência do "triângulo sem consciência" desenhado no quadro negro — é uma espécie de passeio pelas coordenadas cartesianas: há uma localização precisa, mas esta não possui valores, posto que uma dada localização, se é diferente de todas as outras, não é, todavia, melhor que nenhuma. Em New York, para Sartre, tudo existe — inclusive triângulos dotados de consciência —, sem, contudo, possuir valor.

Nas próximas páginas analisaremos um tema que, como sabemos, é crucial no pensamento de Sartre: a liberdade. E veremos como esta questão foi abordada por Sartre em 1945, nas suas narrativas viáticas, que foram as suas *cartas americanas* dirigidas aos franceses.

4.4. Nas ruas de New York, Sartre em busca da liberdade.[341]

[338] Guillaume, Paul. *Psicologia das formas.* Trad.: Irineu de Moura. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960, p. 52.
[339] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão Petrópolis: Vozes, 1997, p. 391.
[340] Jean-Paul Sartre. *Villes d'Amérique d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 37. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Mais cette précition spatiale n'est accompagnée d'aucune précition affective."
[341] Este sub-capítulo foi aceito para publicação, em forma de artigo, em *Arquitextos.*

Não saberíamos exagerar a importância da "liberdade" no pensamento de Sartre; este conceito, para usar um termo que o próprio filósofo francês usava com alguma freqüência, "infesta" o seu livro *O ser e o nada.* Ora, caberia mesmo a este conceito, tal como se pode apreendê-lo nas páginas deste tratado, o epíteto de "radical"... Esta nossa frase, no entanto, merece ser devidamente elucidada e fundamentada, e a sua emergência nesta tese deve ser explicada. Veremos que não se trata de um mero capricho ocasional, posto que Sartre, ao escrever sobre a este conceito na sociedade norte-americana utiliza o bairro de Manhattam como metáfora: o célebre *Conformismo e Individualismo nos Estados Unidos*... Neste caso, um bairro — não como categoria das Ciências Sociais, mas como espaço urbano — torna-se metáfora-metonímia de toda uma sociedade. Porém, antes de tratarmos desta questão, devemos abordar o próprio conceito de liberdade que Sartre serviu-se para analisar, como já afirmamos, a sociedade norte-americana.

No ano de 1939, quando estava servindo no exército francês na cidade de Morsbronn, a liberdade já era um tema que o fazia refletir, como podemos ler no diário que escreveu neste período:

> Angústia ante o Nada, com Heidegger? Angústia ante a liberdade, com Kierkegaard? Para mim é a mesma coisa, pois a liberdade é a aparição do Nada no mundo. Antes da liberdade, o mundo é um todo que é o que ele é, uma massa espessa. Depois da liberdade existem *coisas* diferenciadas, porque a liberdade introduziu a negação.[342]

Estas frases, além de evidenciarem duas das fontes do seu pensamento, antecipam a importância de dois temas sistematizados em *L'être et le néant*: a "liberdade" e o "nada", e a profunda ligação entre estes dois conceitos. É claro que neste texto não há uma preocupação maior em sistematizar o seu pensamento com o devido rigor filosófico, mas, de qualquer sorte, é importante salientar que supracitados conceitos já eram um tema recorrente no seu pensamento. Nas próximas páginas teremos a oportunidade de demonstrar como Sartre compreendia a liberdade no período por nós abordado.

---

[342] Sartre, Jean-Paul. *Cadernos de uma guerra estranha.* Trad.: Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 166.

Acima escrevemos que a liberdade no pensamento de Sartre no período tratado por nós mereceria o epíteto de radical; esta frase encontra a sua explicação no fato de esta liberdade é compreendida como absoluta e é o ser e a estrutura do homem. Neste sentido, todo o tempo o homem faz escolhas a partir de um projeto — este mesmo escolhido — originário e fundamental, e, assim, o homem se faz, justamente, pelas escolhas. E, é importante acrescentar, no *O ser e o nada* não há empecilhos para a liberdade humana, nem classe social, nem condição de nascimento, nem cultura ou etnia poderiam sê-lo; ora, o homem é livre, *tout court*: "Além disto, liberdade é liberdade de escolher, mas não liberdade de não escolher. Com efeito, não escolher é escolher não escolher."[343] Esta frase, que beira a tautologia, é esclarecedora: aqui, a liberdade — e não o marxismo — "é o horizonte intransponível do homem."

O conceito de liberdade assim concebido coloca duas questões; a primeira é esta: dentre as infinitas possibilidades de escolha que estão a nossa disposição, de maneira cotidiana, escolhemos uma, e, ao fazê-lo, negamos todas as demais. Mas por que justamente esta única? Segundo o filósofo francês não haveria resposta para esta questão, uma vez que o homem é livre e, a este título, poderia ter feito qualquer escolha. Isto implica o fato de que a liberdade é o seu ser, mas não o seu fundamento, e isto faz com que a escolha caia no absurdo: "Essa escolha é absurda, não porque careça de razão, mas porque não houve a possibilidade de não escolher."[344] Dito de outra maneira, há uma razão para a escolha, que é o fim visado de acordo com o projeto originário, mas não há razão para que o projeto — e, portanto, o fim visado — não fosse qualquer outro: "A possibilidade dessas outras escolhas não é explicitada nem posicionada, mas vivida no sentimento de injustificabilidade, e exprime-se pelo fato da *absurdidade* da minha escolha, e, por conseguinte, de meu ser."[345]

A segunda questão relaciona-se profundamente com a primeira: se podemos escolher o que quer seja, podemos, então, mudar o nosso projeto e adotar um outro; neste sentido, se a escolha é o ser do homem, e esta, como vimos, é absurda, chega-se facilmente à conclusão de que a existência não o é em menor escala. De qualquer sorte, a existência é tanto uma perpétua renovação de projetos, quanto o abandonar destes e tomada de uma nova posição: "Sendo a liberdade ser-sem-apoio e sem-

[343] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 592.
[344] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 590.
[345] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 590. Destaque do autor.

trampolim, o projeto, para ser, deve ser constantemente renovado." Queremos ser, projetamo-nos, mas o futuro não é, e, neste caso, somos tão somente o projeto do que não somos. Para ser, somos tributários de uma renovação da qual não temos nenhuma garantia. Teremos a oportunidade de voltar a este tema, cabe-nos, neste momento, analisar como Sartre compreendeu a liberdade na sociedade norte-americana, e como o fez a partir das hipodâmicas ruas de Manhattam.

Como já afirmamos, o uso que Sartre fez do bairro nova-iorquino de Manhattam foi desenvolvido no seu ensaio *Conformisme et Individualisme aux États-Unis*, publicado pela primeira vez em Francês, em reportagens no *Le Figaro*, em março de 1945, e republicado em *Situations III*, de 1949. Neste texto Sartre afirma que há uma dupla situação no país norte-americano, na qual o conformismo dos seus cidadãos se mistura a um profundo individualismo de base. E eles seriam conformistas porque aceitariam perfeitamente o anonimato das suas vidas, a despersonalização representada no uso continuado do transporte mecânico, além do serviço automatizado das máquinas. Já havíamos demonstrado que o filósofo francês compreendeu o transporte mecânico norte-americano como uma espécie de processo de reificação, no qual paulatinamente o homem sente-se transformado em um simples objeto a ser transportado: de rua em rua, de piso em piso, como se fora um "pacote". Neste texto, no entanto, Sartre vai mais longe e estende o seu sentimento a toda a sociedade norte-americana, que seria reificada e despersonalizada pelo uso, justamente, do transporte mecânico.

E em relação às máquinas automáticas o raciocínio de Sartre não é diferente, posto que o seu uso implicaria, igualmente, um processo de reificação. Segundo o nosso autor, uma vez que qualquer um podia servir-se destas, e sempre da mesma maneira — a partir de tíquetes e de moedas —, isto representaria uma espécie de anonimato, uma vez que se tem uma relação com máquinas no ato de consumo, e não com pessoas. Assim, diante de um distribuidor mecânico, todos teriam o direito de sentir-se qualquer um em qualquer lugar, exatamente como o triângulo citado alhures, que nas ruas nova-iorquinas sentir-se-ia um triângulo qualquer em qualquer lugar. Sartre lembra, ainda, que uma máquina não é feita sob-medida, e, neste sentido, a mesma máquina deveria atender os interesses e necessidades de pessoas que são, naturalmente, diferentes umas das outras, e, a este título, possuiriam interesses e necessidades diferentes em diversos graus.

Mas é importante salientar que estas descrições fazem parte da alteridade já bastante aludida no espaço desta tese: o estrangeiro vê no outro justamente o que ele é, e nos comentários de Sartre há bem mais da França do que, mais propriamente, dos Estados Unidos da América. Neste sentido, assim como no caso já salientado do *ennui* que Sartre percebia nas personagens de Faulkner, é um europeu que percebe a reificação dos norte-americanos. Por outro lado, transparece neste texto certo estereótipo que os europeus nutriam em relação ao país americano: a idéia de progresso, de civilização mecanicista etc. Isto é claro em um livro escrito por um europeu e que se tornou um sucesso quase imediato: o *A mecanização no poder*, de Siegfried Giedion, publicado pela primeira vez em 1948.[346] Este livro, cujo tema, como terá percebido o leitor, é o processo de mecanização e industrialização da sociedade norte-americana, tanto produziu quanto reproduziu o mito de que haveria uma civilização mecanicista do outro lado do Atlântico. Sartre, em seu texto de 1945, dialogava com este mito, e, ao contrário do autor tcheco, via características preferencialmente negativas nesta questão, como as já citadas despersonalização e reificação.

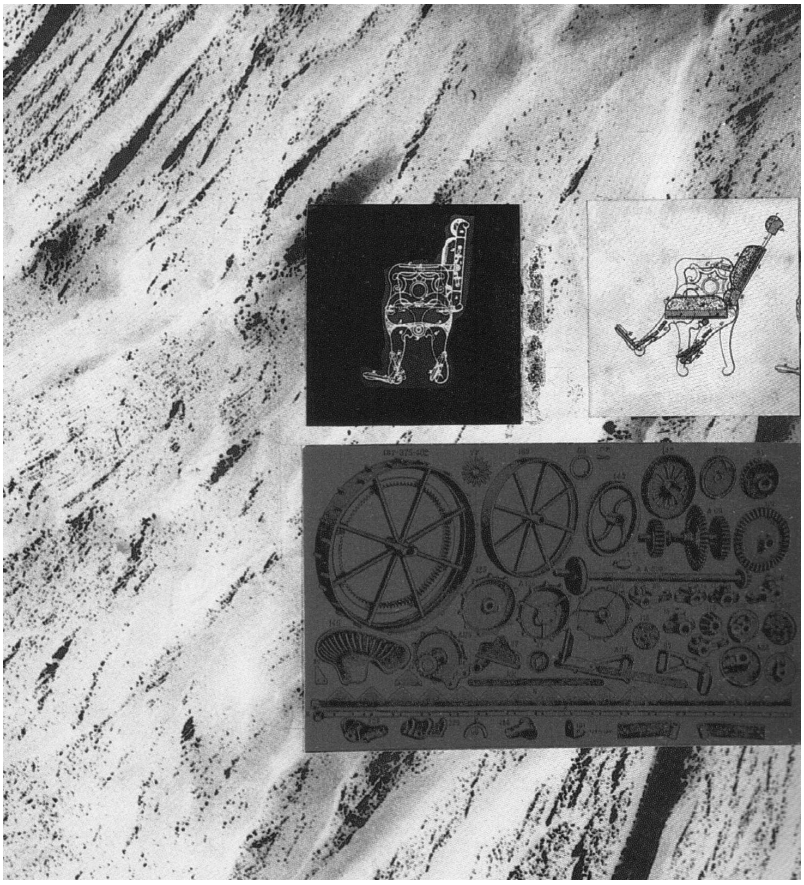


Ilustração 36:
Ilustração de Stamo Papadaki para o livro "A mecanização no poder", de Giedeon. Fonte: Cohen, Jean-Luc. Scènes de la vie future. Paris: Flammarion, 1995, p. 187.

[346] A este respeito, ver: Cohen, Jean-Louis. *Scènes de la vie future.* Paris : Flammarion/ Centre Canadien de l'architecture, 1995.

Mas ainda não abordamos completamente a questão do conformismo que, segundo o filósofo francês dominaria a sociedade norte-americana. Neste sentido, Sartre faz uma alusão ao trabalho coletivo das inúmeras associações ou ligas, as quais teriam como função educar o cidadão, mas cujo resultado final e definitivo seria o seu "enquadramento" social: o que é ser um "americano". É, igualmente, uma questão de proteção social: não se trata de um cidadão isolado, mas de alguém que pertence a uma determinada sociedade, que, espera-se, protegê-lo-á de ações de outros segmentos sociais e, mesmo, do Estado. E como faria o cidadão norte-americano para se proteger da sua própria associação? Recorreria ele, neste caso, ao Estado? Não necessariamente, ele se protegeria da sua associação fazendo parte de várias... É desta maneira que pessoas originárias dos mais diversos países tornar-se-iam norte-americanas: italianos, irlandeses, poloneses, que, pelo trabalho das tais associações, tornam-se exatamente aquilo que eles devem ser. Sartre descreve um encontro com um cidadão norte-americano que, como ele escreveu, estava em fase de "fusão", isto é, estava em vias de tornar-se, finalmente, um "americano". Ao ter o seu domínio da língua francesa elogiado, o norte-americano espantou-se, porque, justamente, ele era francês e estava nos Estados Unidos da América há pouco mais de uma década...

E seria esta, igualmente, a finalidade dos "cursos de americanização" que Sartre disse ter visto em colégios de New York, nos quais se ensinam às moças — entre outras atividades, como costurar e cozinhar — como conseguir um "bom casamento", e, aos rapazes, a "arte do flerte". No final, formam-se "americanos" como se formam engenheiros, médicos e arquitetos. Ninguém está "em situação", por conformismo todos aceitariam o que eles deveriam ser.

Mas isto não seria imposto pela força da coerção, uma vez que a "americanização" deve ser travestida, para um melhor resultado, em livre escolha. Neste sentido, Sartre descreve as propagandas que viu em território norte-americano: em uma delas, dois asnos amarrados por uma corda um a outro estão a disputar dois montes de feno localizados em sentido inverso. A força de tentar alcançá-los acabam por se estrangular; mas cedo "compreendem" a situação, e comem ao mesmo tempo o monte de feno à disposição. Sartre enfatizou que não havia nenhum comentário acompanhando estas imagens, e que era necessário que o norte-americano tirasse a suas próprias conclusões: "Mas se trata de um fenômeno muito mais espontâneo e

muito mais difuso."[347] Notemos, aqui, o uso do termo "espontâneo", o filósofo francês apreende a situação e a descreve como um suave, um sutil convencimento, e não uma imposição... Mas este termo não significaria, exatamente, "natural", posto que esta propaganda, como, de resto, todas as outras, é "artificial" e "estudada"; Sartre faz referência a uma situação que quer mostrar-se "voluntária", como se o sentimento a ser evocado — que, neste caso, seria algo como "a união produz melhores resultados" — seria como o livre e casual germinar de uma semente: não há indução externa neste caso, posto que germinar faz parte da natureza da semente. Faria parte na natureza do norte-americano, então, tornar-se norte-americano. Ora, assim como muitos europeus viram a mecanização desta sociedade uma espécie de "segunda natureza", Sartre compreendeu que a sutil propaganda estatal era uma espécie de paisagem natural: "A nação caminha com você, ela lhe dá conselhos e ordens."[348]

Por outro lado, Sartre sentiu os cidadãos norte-americanos como individualistas, e mesmo a relação destes com o seu Estado seria marcada pelo individualismo, uma vez que o Estado no país norte-americano teria sido, durante muito tempo, apenas uma "administração". E ainda neste individualismo haveria a "luta pela vida", que, segundo o filósofo francês, seria difícil e amarga: em um país no qual todos têm o direito ao sucesso profissional, a outra face da moeda não é a "acomodação", mas o retumbante fracasso. É a marca da diferença, há todo um abismo entre Ford e um operário sem qualificação, da mesma maneira que entre Fontana e New York as diferenças não são apenas estatísticas, mas qualitativas. E, vale a pena acrescentar, o sucesso não é coletivo, e sim individual: quem fracassa ou tem sucesso é o indivíduo, e não a sociedade.

Mas neste caso o individualismo não suprimiria o conformismo, uma vez que seria uma dimensão interna a este: é a liberdade, isto é, a escolha, pelo conformismo: "Foi esta liberdade total no conformismo que, primeiro, chocou-me: nenhuma cidade é mais livre que New York; você pode fazer lá o que você quiser. É a própria opinião pública que funciona como polícia." E conclui: "Conformistas por liberdade, despersonalizados por racionalismo, identificando no mesmo culto a Razão universal e a sua nação particular, isto é como me pareceram, inicialmente, alguns americanos

---

[347] Sartre, Jean-Paul. *Individualisme et conformisme aux Etats-Unis.* Em: *Situations, III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 63. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Mais il s'agit ici d'un fénomème beaucoup plus spontané et beaucoup plus diffus."

[348] Sartre, Jean-Paul. *Individualisme et conformisme aux Etats-Unis.* Em: *Situations, III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 61. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se : "La nation marche avec vous, elle vous donne des conseils et des ordres."

a quem conheci."[349] Os largos e retos caminhos para a liberdade, na cidade de New York como em tantas outras cidades norte-americanas, conduz ao mais estreito dos conformismos; esta é, ao menos, a opinião de Sartre. Trata-se, segundo o nosso autor, de um duplo processo: inicialmente é-se enquadrado em uma associação qualquer, é a noção primeira de conformismo: estar conforme a alguma coisa, isto é, "de acordo". No interior deste panorama está-se, então, livre para tomar iniciativas, ou seja, de se individualizar perante a sociedade. É que Sartre afirma ao utilizar como exemplo um operário: "Quando o operário é sindicalizado, quando a propaganda governamental e a do patronato já o integraram suficientemente à comunidade, *então* se pede a ele de se distinguir dos demais e de dar provas de iniciativa."[350] É tão somente no interior deste sistema restrito que alguém poderá se destacar dos demais e, se possível, orientar e influenciar a coletividade.[351] É a partir deste momento que ele é reconhecido pela sua comunidade como um *winner*, ou, ao contrário, como um *looser*. Estas afirmações de Sartre parecem-nos, agora, banais, mas devemos sempre ter em mente que o filósofo francês as fez no ano de 1945, quando especulações deste tipo ainda não eram correntes.

E, para matizar a questão, aqui incluiremos um pequeno adendo: Sartre não possuía, em relação aos norte-americanos, uma visão dicotômica, na qual o individualismo, por momentos, substituiria o conformismo, o qual, por sua vez, seria substituído pelo primeiro, em um perpétuo jogo de sucessão. Ora, de acordo com o filósofo francês, os norte-americanos seriam, ainda, otimistas — e otimistas de uma maneira quase *naïf.* Neste sentido, o conformismo escolhido pela liberdade deixa certo espaço — uma espécie de interstício, sulco ou fenda — no qual o tal otimismo *naïf* deixa as suas marcas profundas, as quais transparecem, como veremos, na linguagem.

---

[349] Sartre, Jean-Paul. *Individualisme et conformisme aux Etats-Unis.* Em: *Situations, III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 65. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Conformistes par liberté, dépersonalisé par racionalisme, identifiant dans un même culte la Raison universelle et sa Nation particulière, tels me sont d'abord apparus les quelques américains que j'ai rencontrés."

[350] Sartre, Jean-Paul. *Individualisme et conformisme aux Etats-Unis.* Em: *Situations, III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 69. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Lorsque l'ouvrier est syndiqué, lorsque la propagande gouvernamentale et celle du patronat l'ont sufisamment intégré à la communauté, *laors* on lui demande de se distinguer des autres et de faire preuve d'iniciative. "

[351] Sartre, Jean-Paul. *Individualisme et conformisme aux Etats-Unis.* Em: *Situations, III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 69.

Veremos, então, que, para pensar o otimismo na sociedade norte-americana, o filósofo francês serviu-se do Mal como conceito filosófico; ora, já citamos, nesta tese, esta questão — lembremo-nos: "É o puro Mal"... Mas parece estranho, ou no mínimo curioso, que se recorra à antípoda do Bem para se referir, justamente, ao otimismo. O Mal, no entanto, estava muito longe de deixar o filósofo francês indiferente, e, não devemos esquecer que considerável parte da sua obra tem um caráter moral. Bernard-Henry Lévy afirmou mesmo que Sartre possuiria um lado teológico, e que realmente o nosso autor acreditaria na existência do Mal no mundo: "*Primo*, ele, simplesmente, acredita no Mal. Ele é um dos últimos filósofos a crer, como os maniqueístas e os cátaros, na existência de dois princípios, complementares, sem dúvida, mas antagônicos, a regerem o mundo."[352]

Assim, Sartre poderia ser compreendido como um "teólogo"[353], um intelectual que crê no Mal e considera o lado "negro e funesto" do homem. Ele parece confessá-lo claramente; ora, quando confrontado com o otimismo de alguns dos norte-americanos que conheceu em 1945, que acreditavam que, se a política internacional fosse gerida por "homens razoáveis" não haveria mais guerras, ele afirmou: "Por mim, eu não disse nada, a discussão entre nós não era possível: eu acredito no mal e ele não."[354]

Sartre, certamente, empresta um tom bastante *naïf* ao discurso deste norte-americano, e talvez o tenha feito com o intuito de ilustrar o que ele chamou de "otimismo à Rousseau", e que estaria, por assim dizer, na alma e no cerne dos cidadãos norte-americanos. É mais um *coup de pinceau* no retrato que ele realizou da sociedade norte-americana: individualistas, conformistas, e, ainda, otimistas. Mas não deixa de ser curioso o fato de que, se os europeus, como já afirmamos, interpretaram os ameríndios como os "bons selvagens", o nosso autor, aqui, inverte estranhamente a lógica: não são os europeus que são otimistas à Rousseau, desta feita, são os "bons selvagens" que o são (e mesmo em relação aos europeus)... No entanto, a questão do otimismo dos norte-americanos tal como Sartre o percebeu é tão somente um elemento secundário na sua narrativa viática — assim como o é a despersonalização, por exemplo —, posto que a ênfase colocada pelo filósofo francês

---

[352] Lévy, Bernard-Henry. *O século de Sartre.* Trad.: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 289.

[353] Lévy, Bernard-Henry. *O século de Sartre.* Trad.: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 289.

[354] Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Pour moi, je ne dis rien, la discussion entre nous n'était pas possiblie: je crois au mal et il ne crois pas." Sartre, Jean-Paul. *Individualisme et conformisme aux États-Unis.* Em: *Situations, III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 64.

recai na díade individualismo e conformismo. Tentamos, com estas frases, apenas demonstrar que Sartre não tinha, naquele período, uma visão maniqueísta da sociedade norte-americana.

Ilustração 37: Dowtown Atthletic Club, New York. Fonte: Rem Koolhaas. Delirio de Nueva York. Barcelona: GG, 2004, p. 153.

Mas retornemos ao que havíamos aludido no *caput* deste sub-capítulo, a saber, New York como uma imensa metáfora da sociedade norte-americana. Tomada ao nível do solo, "New York é a cidade mais conformista do mundo"[355], com a sua indiferenciada malha xadrez, como se fosse, na concepção sartriana, uma Fontana que teria crescido demasiadamente. Como resultado deste desenho urbano teríamos ruas anônimas, com as quais mesmo um simples e anônimo triângulo se espantaria, ruas que sequer possuiriam nomes, mas números, da mesma maneira que soldados são identificados por números de matrícula.[356] Por outro lado, vista do alto, não haveria cidade mais individualista que New York, com os seus imensos arranha-céus a competirem por espaço e visibilidade. Neste sentido, poder-se-ia utilizar uma outra metáfora para compreender a metáfora-metonímia sartriana de New York: os arranha-céus competiriam ali da mesma maneira que em uma floresta tropical as árvores competem em altura, posto que, quanto mais altas, mais têm uma sobrevivência

[355] Sartre, Jean-Paul. *Individualisme et conformisme aux Etats-Unis.* Em: *Situations, III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 66. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "(...) New York est la ville la plus conformiste du monde."
[356] Sartre, Jean-Paul. *Individualisme et conformisme aux Etats-Unis.* Em: *Situations, III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 66.

estável. No seu traçado e nos seus arranha-céus New York seria a especulação e a reflexão da sociedade norte-americana, simultaneamente conformista e individualista:

> Assim, o individualismo na América, na luta pela vida, é, sobretudo, a aspiração apaixonada de cada um pelo estado de indivíduo. Há indivíduos como há arranha-céus na América, há Ford, há Rockfeller, há Hemingway, há Roosevelt. Eles são modelos e exemplos.[357]

Mas não termina aqui, o desenvolvimento da metáfora prossegue, neste ensaio de Sartre que é, certamente, o seu texto sobre os Estados Unidos da América mais conhecido; os arranha-céus de New York, na concepção do filósofo francês, são "personalizados" na medida mesmo em que o "cidadão comum" entrega-se de bom grado a uma despersonalização: "Neste sentido, estas construções são um *ex-voto* ao sucesso, estão, atrás da estátua da Liberdade, como estátuas de um homem ou de uma empresa que se elevaram acima dos outros."[358] Sartre associa, assim, a "luta pela sobrevivência" nos Estados Unidos da América à obrigatoriedade do sucesso, e além disto, que este seja *éclatant* e presente em cada esquina da cidade. Mas, de qualquer sorte, é no mínimo curioso que estas argutas observações tenham sido realizadas por alguém que dizia "não ter olhos" para os arranha-céus...

Ilustração 38: New York, estátua da liberdade. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 82.

---

[357] Sartre, Jean-Paul. *Individualisme et conformisme aux Etats-Unis.* Em: *Situations, III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 67. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Ainsi l'individualisme en Amérique, dans la lutte pour la vie, est surtout l'aspiration passionée de chacun vers l'état d'individu. Il y a des individus comme il y a des gratte-ciels en Amérique, il y a Ford, ila Rockfeller, il ya Flemingway, il y a Roosevelt. Ils sont des modeles et des exemples."

[358] Sartre, Jean-Paul. *Individualisme et conformisme aux Etats-Unis.* Em: *Situations, III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 67. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "En ce sens les buildings sont des ex-voto à la réussite, ils sont, derrière la statue de la Liberté, comme des statues d'un homme ou d'une entreprise qui se sont élevés au dessous des autres."

Mas é importante salientar que nem sempre Sartre pensou desta maneira, nos dois textos que ele publicou em 1945, o seu pensamento sobre a liberdade nos Estados Unidos ainda estava em gestação, ou, como ele mesmo preferiria, em "fusão". No texto *Villes d'Amérique* ele escreveu sobre o tema, colocando a questão nos seguintes termos: "Cada um é livre, aqui, não para criticar ou para reformar os costumes, mas para destes fugir, para ir para o deserto ou para uma outra cidade."[359] Se a liberdade é a escolha que cada um faz consoante o seu projeto, esta é, certamente, nos Estados Unidos da América, limitada; contudo, aos norte-americanos restaria, ao menos, o caminho da fuga, o consolo do *on the road*, a vida incerta e deambulatória sobre algum trailer em alguma estrada. No entanto, não se trata de afirmar que a liberdade dos norte-americanos conhece restrições, o que, segundo a filosofia de Sartre, seria um importante contra-senso, uma vez que o homem é "condenado a ser livre"[360], ou, expresso de outra maneira: "O homem não poderia ser ora livre, ora escravo: é inteiramente e sempre, ou não é."[361] E, para o nosso autor, o homem é sempre e inteiramente livre, e os norte-americanos o são como todos os outros... Porém, não escolheram, ao fazer uso da sua inelutável liberdade, reformar ou criticar os costumes, mas a evasão das estradas.

E para o filósofo francês seria, justamente, o caráter de abertura das cidades norte-americanas que permitiria a liberdade da evasão: "Abertas para o mundo, abertas para o futuro."[362] A juventude destas cidades, o seu aspecto de acampamento no deserto, a sua semelhança com as cidades do mítico *Far West* que Sartre viu como cenário nos filmes da sua juventude as conferia esta liberdade. No entanto, a partir mesmo destas cidades "abertas", o norte-americano seria tentado pela má-fé: a liberdade — como ilustração pensemos na frase de Dostoiesvky que afirma que, sem Deus, "tudo é possível" — recai apenas na escolha de uma possível evasão. Uma vez acometido por insônia devido à "amarga luta pela sobrevivência", o norte-americano tranqüiliza-se: "Amanhã fugirei, amanhã, no meu carro, ganharei a liberdade das estradas e das vastas planícies desertas."

---

[359]Jean-Paul Sartre. *Villes d'Amérique d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 31. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Chacun est libre, ici, non de critiquer ou de réformer les moeurs, mais de les fuir, de s'aller dans le désert ou dans un autre ville."

[360] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Petrópolis: Vozes, 1997, p. 543.

[361] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Petrópolis: Vozes, 1997, p. 545.

[362] Jean-Paul Sartre. *Villes d'Amérique d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 31. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Ouvertes sur le monde, ouvertes sur l'avenir."

Ainda comentado a cidade de New York Sartre refere-se, mais uma vez, à liberdade que a cidade confere ao seu habitante (ou a um turista francês): "(...) em nenhuma parte eu me sinto mais livre que no meio das multidões nova-iorquinas."[363] O filósofo francês aludia não apenas ao anonimato indistinto que normalmente é associado às multidões das grandes metrópoles, mas, igualmente, ao anonimato das ruas indistintas da capital norte-americana. Ali, qualquer rua poderia vir a ser qualquer coisa, poderia possuir qualquer equipamento urbano: praça, parque, estação de metrô, viaduto — da mesma maneira que qualquer cidadão norte-americano, ao menos teoricamente, poderia vir a ser presidente do seu país. Ou seja, se o cidadão norte-americano não for livre, é pela sua própria escolha, posto que a liberdade já estaria inscrita no seu destino e nas ruas das suas cidades.

Mas a questão não se encerra aqui. Em um outro texto escrito sobre os Estados Unidos da América, e que foi a apresentação do número de *Les temps modernes* de Agosto de 1946, Sartre volta a bordar a questão da liberdade. E, desta feita, o faz apresentado-a como um antagonismo que todo norte-americano deve, cotidianamente, enfrentar: "(...) há o mito da liberdade e a ditadura da opinião pública, (...)".[364] A liberdade para o cidadão norte-americano, segundo Sartre, nada seria além de um mito, o qual, aliás, todo o tempo seria confrontado com a "ditadura da opinião pública". E esta última, como vimos, funcionaria como uma espécie de "polícia". Ora, é justamente o seu caráter "ditatorial" e de "polícia" que colocaria a liberdade em *sursis...* Mas não é exatamente assim, como o próprio Sartre o reconhece, uma vez que a liberdade define-se como uma escolha a partir do seu projeto, e submeter-se, de bom ou mau grado, à opinião pública, é uma escolha: "(...) a invenção perpétua do que se é, a promessa de ser isto e não outra coisa, em resumo, a liberdade."[365] E é precisamente isto que Sartre percebe nos norte-americanos: "Há os grandes mitos, o da felicidade, o do progresso, o da liberdade, o da maternidade triunfante, há o realismo, o otimismo — e há os americanos, que, inicialmente, não são nada, que

---

[363] Jean-Paul Sartre. *Villes d'Amérique d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 40. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "(...) nulle part je sent plus libre qu'au sein des foules new-yorkaises."

[364] Sartre, Jean-Paul. *USA Présentation.* Em: *Situations, III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 97. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "(...) il y a le mythe de la liberté et la dictature de l'opinion publique."

[365] Sartre, Jean-Paul. *USA Présentation.* Em: *Situations, III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 95. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "(...) et l'invention perpétuelle de ce qu'on est, et le serment d'être *cela* et pas autre chose, bref la liberté."

crescem entre estas estátuas colossais e se arranjam como podem no meio delas."[366] O que está em questão nestas frases é, justamente, o nada que os norte-americanos inicialmente são e o que eles se tornam a partir das suas escolhas. Se a liberdade é tão somente um mito, o é porque os norte-americanos assim escolheram. Não devemos nos esquecer da fórmula mais célebre de Sartre: "O homem está condenado a ser livre." E os norte-americanos não são menos "humanos" que os outros...

Jean-Philippe Mathy[367] em um ensaio sobre os textos que Sartre escreveu a partir das suas viagens aos Estados Unidos da América considerou nesta questão que Sartre, como todo viajante, articulou e repetiu uma visão cultural sobre o outro, que, neste caso, seria o "discurso da esquerda europeia" sobre este país. Voltemos à fórmula de Pageaux: "Eu quero dizer o Outro (e, freqüentemente, por complexas e imperiosas razões) e em dizendo o Outro eu o nego e me digo eu mesmo."[368] A "esquizofrenia cultural"[369] que Sartre teria percebido nos norte-americanos apresenta uma dimensão tanto individual quanto coletiva: perpetuamente escolhendo o conformismo na liberdade, eles, que poderiam ser qualquer coisa, teriam escolhido, finalmente, o anonimato das multidões e o individualismo. Mas isto, devemos repetir, é a "América" de Sartre, cuja gestação se deu a partir de muitos outros textos e de muitas outras imagens, que o nosso autor negou ou repetiu, e ele sabia deste fato claramente: "Esta América, talvez tenha sido um sonho. Em todo o caso, eu serei honesto com o meu sonho: eu o exporei tal como o tive."[370] Devemos observar que em Francês o sonho é uma acontecimento que é *feito*, posto que a expressão utilizada neste idioma é "fazer um sonho" — em Português o sonho é um acontecimento exterior a um sujeito, que passa, então, a "possuí-lo". Ora, a "América"

---

[366] Sartre, Jean-Paul. *USA Présentation.* Em: *Situations, III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 97. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Il y a les grands mythes, celui du bonheur, celui du progrès, celui de la liberté, celui de la maternité triomphante, iy le réalisme, l'optisme — et puis il y a les Américains qui ne sont rien d'abord, qui grandissent entre ces statues colossales ey qui se débrouillent comme peuvent au milieu d'elles."

[367] Professor da *University of Illinois*.

[368] Pageaux, Henri-Daniel. *Recherche sur l'imagologia: da História Cultural à Poética.* Em: Revista de Filología Francesa. Madrid: Universidade Complutense, 1995, p. 141. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Je veux dire l'Autre (et pour d'impérieuses et complexes raisons le plus souvent) en disant l'Autre je le nie et me dis moi-même."

[369] O termo é de Jean-Philippe Mathy. *L'américanisme est-il uin humanisme? Sartre aux États-Unis (1945-46).* Em: *The French Review,* V. 62, Nº. 3, p. 465.

[370] Sartre, Jean-Paul. *Individualisme et conformisme aux Etats-Unis.* Em: *Situations, III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 59. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Cette Amérique, peut-être que je la rêve. En tout cas, je serai honnête avec mon rêve : je l'exposerais tel que je le fais."

de Sartre — e de resto, como a de Céline, a de Beauvoir, a de Chateaubriand etc — é uma construção feita de lembranças, passagens e impressões. E é justamente por isso que a liberdade e o conformismo estão tanto nos cidadãos norte-americanos quanto nas numerosas páginas de *L'être et le néant.*

5. Últimas considerações

5.1. Primeiras das últimas considerações

Nestas nossas últimas considerações retomaremos alguns temas desenvolvidos nesta tese, todavia, dado o seu grau de complexidade não pretendemos esgotar nenhuma das questões aqui abordadas; ora, o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer referiu-se desta maneira ao *l'être et le néant*: "esse livro é inacreditavelmente difícil de ler, (...)"[371], e não seria em uma única tese que muitos dos conceitos sartrianos se tornariam, de repente, esclarecidos. E o nosso enfoque, como esperamos ter deixado claro ao longo desta tese, não é exatamente a filosofia de Sartre, mas as repercussões desta nas narrativas viáticas que ele escreveu e publicou em 1945, 1946 e 1951. Assim, voltaremos a alguns temas, como o pessimismo que Sartre apresenta em relação a viagens e turismo, tal como ele abordou no livro póstumo *La reine Albermale ou le dernie touriste*, e teremos a oportunidade de demonstrar que este viés já se encontra em um livro publicado em 1947, o longo ensaio intitulado *O que é a literatura?* — um ano, portanto, depois da sua segunda e última viagem aos Estados Unidos da América —, no qual o nosso autor já não tem nada de muito positivo para se referir às narrativas viáticas e às viagens que as originam — e nem, acrescentamo-lo, ao país norte-americano...

Além deste tema, retomaremos uma questão que foi apenas aludida por nós no terceiro capítulo, a saber, o "coeficiente de fragilidade e de destrutibilidade" das cidades, de qualquer cidade. Julgamos ser pertinente o retorno a este tema porque Sartre escreveu a sua obra inicial à luz — ou às trevas — dos acontecimentos dramáticos da Segunda Guerra Mundial. Neste caso, inicialmente houve a ameaça hitlerista e as concessões da Inglaterra e da França, depois o período da *Drôle de Guerre*, e, finalmente, a capitulação da França e as conseqüências deste fato, que até hoje geram certo embaraço neste país. Se não é possível explicar um texto a partir da biografia do seu autor, é fato consolidado que se escreve, sempre, como diria Sartre, em *situação.*

Finalmente, no sub-capítulo que tem o título de "Sob o signo da alteridade", voltamos a abordar um tema que está presente em diversos trechos desta tese. Foi

---

[371] Gadamer, Hans-Georg. *Hermenêutica em questão.* Trad.: Marco Antônio Casanova Petrópolis: Vozes, 2007, p. 43.

observado que, se não escrevemos de maneira direta sobre o "outro" norte-americano, ao menos aludimos algumas vezes que a alteridade pode ser compreendida, justamente, como um dos mais importantes *tipoi* das narrativas viáticas. Ora, poder-se-ia argumentar que esta frase pode parecer arriscada, mas temos que nos lembrar que o espanto se dá diante do outro, que o *dépaysement* ocorre em um lugar que não é o lugar de origem, e que tanto o exotismo quanto o estereótipo são certas interpretações do outro. Foi neste sentido que convocamos em nosso texto a célebre frase de Sartre, escrita na peça teatral *Huis clos*: "O inferno são os outros". A observar que, se narrar uma viagem é, em boa medida, descrever o encontro com o outro, qual poderia ser a significação deste tema em um autor para quem o outro era "infernal", posto que era, simplesmente, o outro?

Realizadas estas considerações de caráter introdutório, é mister observar que talvez o leitor deste último capítulo sinta falta de uma "verdadeira conclusão", aquela que recolha os fatos analisados, os resuma, e que, finalmente, afirme peremptoriamente: "Então, é isso." Acreditamos que mais importante do que tal procedimento seria abrir vias para pesquisas futuras, indicando, aqui e acolá, lacunas possíveis de serem colmatadas. Não se trata, então, de encerrar a discussão e dar por esgotado os temas, mas de ampliar o alcance destes abrindo simultaneamente, como já foi escrito, novas possibilidades de pesquisas.

5.2. Sobre o pessimismo das viagens: uma mise en abyme e alguns turistas

Nestas nossas últimas considerações teremos a oportunidade de retomar alguns temas desenvolvidos por nós ao longo desta tese, e neste sub-capítulo retomaremos a questão da transformação sofrida por Sartre em relação às viagens, do entusiasmo pouco contido das suas viagens aos Estados Unidos da América até o franco repúdio que encontramos em alguns textos produzidos nos anos de 1948 e 1951. Regressaremos, então, ao texto *La reine Albermale ou le dernier touriste* e introduziremos, em nossa discussão, o livro *O que é a literatura?.*

Em um sub-capítulo do livro publicado postumamente *La reine Albermale ou le dernier touriste* Sartre narra a seguinte cena vivida pela sua personagem, o turista anônimo que erra pelas ruas das cidades italianas: "Romanos param na praça, eles olham [marinheiros norte-americanos]; eu olho os romanos olharem-nos. (Isto não

acaba aqui, Eu tenho certeza que alguém me espia).”[372] Trata-se da narração da cena do encontro dos romanos com alguns marinheiros norte-americanos na praça do Panteão, e sobre a impossibilidade destes últimos em compreender a cultura clássica italiana, desambientados e *depaysés* entre as ruínas romanas. Mas, como bem escreveu o nosso autor, “isto não acaba aqui”, posto que a sua personagem, turista entre outros tantos turistas, também era um *depaysé*, e, nesta condição, poderia ser objeto de curiosidade dos locais. Mas, além dos romanos e de outros turistas, quem poderia estar espiando a personagem? Talvez Baudelaire tenha a resposta: “Hipócrita leitor, — meu semelhante, — meu irmão!”[373] Isto é, se a suspeita da personagem procede, e se fato alguém a espia, este poderia ser facilmente o “cúmplice” do autor, o seu leitor. Dito de outra maneira, esta última narrativa poderia ser interpretada como uma sutil piscadela de olhos do autor para o leitor, como se dissesse, em uma paródia a Mallarmé: “As viagens foram feitas para terminar em um livro.” E os livros, acrescentamo-lo, mesmo póstumos, foram escritos terminar sob os olhos de leitores, hipócritas ou não.

Ilustração 39: Cartão Postal, Roma, Praça do Panteão, 195-?. Acervo do autor.

[372] *La reine Albermale ou le dernier touriste*. Paris: Gallimard, 1991. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: “Des romains s’arrêtent sur la place, les regardent; je regarde les romains les regarder. (Ça ne s’arrête pas làs : je suis sûr qu’on m’épie.).” Sartre, Jen-Paul. *La reine Albermale ou le dernier touriste.* Paris: Gallimard, 1991, p. 41.
[373] Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: “Hypocrite lecteur — mon semblable — mon frère!”. Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal.* Paris: Librerie Génétale Française, 1972, p. 07.

Pode-se considerar, sob este prisma, que há uma espécie de *mise en abyme* nesta narrativa: os turistas norte-americanos são observados pelos romanos, que, por sua vez, são observados por um turista francês, cuja narrativa é lida por um leitor brasileiro. Aludamos à pintura de Velásquez, *As meninas*, cujo tema parece ser o pintor a representar o casal real, que aparece refletido em um espelho colocado atrás do artista, mas o tema pode ser, igualmente, as infantes ao seu lado. Mas "isto não acaba aqui", e o tema pode ser ainda, o próprio ato da pintura: uma meta-pintura, então.

Sartre serve-se deste procedimento artístico, parece-nos, para estabelecer uma pequena e arguta reflexão sobre o caráter das viagens, no sentido colocado no terceiro capítulo desta tese: simultaneamente o deslocamento no espaço e a narrativa deste deslocamento. Há alguns elementos que nos autorizariam tal reflexão, como a diversidade cultural que acompanha os locais de interesse turístico, a explícita menção àqueles que, necessariamente, devem viajar, como os marinheiros, e ainda neste caso, as guerras que são um fator de disseminação cultural — como já escrevemos, o próprio Sartre tornou-se conhecido pelos intelectuais norte-americanos quando estes estavam em solo europeu combatendo os nazistas. Por outro lado, neste livro de caráter tão pessimista, esta diversidade cultural não leva à comunicação, mas justamente ao seu oposto: a impossibilidade de toda comunicação entre *les uns et les autres.* Se é verdade que, para Sartre, é "pelo ser que o nada vem ao mundo", não é menos verdade que é pelo outro que o inferno faz-se na terra.

Quando este turista estava em Veneza teria feito esta descoberta, isto é, a aporia da alteridade, seja com outros homens seja com outras cidades: ora, nem homens nem cidades entregariam, de bom ou de mau grado, a sua "verdade", a chave que permitiria desvendar o seu "segredo". E o turista serve-se da cidade de Veneza para provar a sua hipótese. Assim, segundo a nossa personagem, haveria uma Veneza secreta. Mas, se segredo há, onde encontrá-lo, onde se desvelaria a sua verdade? E, por outro lado, como poderia um simples turista — o eterno passante — conquistar este segredo? No roteiro do filme *Hiroshima mon amour* a personagem feminina, uma atriz francesa, assim comenta a comoção dos turistas diante das imagens do horror nuclear: "Pode-se zombar, mas o que pode fazer um turista, senão, justamente,

chorar?"[374] O que poderia fazer um simples turista diante do mistério de Veneza? Chorar diante da sua inconteste impotência?

Assim como a água dos canais dobram a cidade em uma dupla alteridade, o turista narrador de Sartre contempla, em um determinado momento, um *outro* turista: "Ele é, horror, meu semelhante, meu irmão, (...)"[375]. Os signos estão todos lá, facilmente reconhecíveis: "(...) ele tem um guia turístico na mão e carrega uma *Rolley-Flex* atravessada no peito."[376] Mas, o que o encontro com este turista contribuiria para desvendar os segredos venezianos? Seria ele um portador eventual das chaves desta cidade? Ora, "É um turista da outra Veneza e eu não verei jamais o que ele viu."[377] Doce ilusão... Mas ao turista, a todo e qualquer turista, é concedido o dom da ilusão, mesmo em se tratando de uma estadia em Veneza, a cidade *outra*, a cidade que duplica a sua alteridade. A personagem de Sartre pensa, então, em correr em direção ao outro turista, para se tranquilizar, para ter certeza de que ele não é outro, e para confirmar que ele é seu semelhante e seu irmão, e, a este título, que este turista não poderia ter visto o que ele não viu. Seria a chave para decifrar os mistérios de Veneza, estes simplesmente se desvaneceriam como se desvanecem as brumas dos canais. Mas a ilusão passa, e ele desiste: "(...) e minha última visão será o rosto indecifrável do desconhecido da Outra margem."[378] É o próprio reconhecimento da impotência do turista: "Pode-se zombar, mas o que pode fazer um turista, senão, justamente, chorar?" Segundo o narrador, a comunicação, mesmo entre semelhantes, é impossível, e o mistério se torna desaparecimento: "Misterioso, o turista parte: ele

---

[374] Duras, Marguerite. *Hiroshima mon amour.* Paris: Gallimard, 1960, p. 25. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "On peut se moquer mais que peut faire d'autre um touriste que, justement, pleurer?" Duras, Marguerite. *Hiroshima mon amour.* Paris: Gallimard, 1960, p. 25.

[375] Sartre, Jean-Paul. *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise de ma fenêtre.* Paris: Edition du Patrimoine, 2002, p. 52.Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "C'est, l'horreur, mon semblable, mon frère (...)." Sartre, Jean-Paul. *Venise de ma fenêtre.* Paris: Edition du Patrimoine, 2002, p. 52.

[376] Sartre, Jean-Paul. *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise de ma fenêtre.* Paris: Edition du Patrimoine, 2002, p. 52.Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "(...), il tient un guide Bleu dans sa main gauche et il porte un Rolley-Flex en bandoulière." Sartre, Jean-Paul. *Venise de ma fenêtre.* Paris: Edition du Patrimoine, 2002, p. 52.

[377] Sartre, Jean-Paul. *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise de ma fenêtre.* Paris: Edition du Patrimoine, 2002, p. 53.Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "C'est un touriste de l'Autre Venise et je ne verrai jamais ce qu'il a vu." Sartre, Jean-Paul. *Venise de ma fenêtre.* Paris: Edition du Patrimoine, 2002, p. 53.

[378] Sartre, Jean-Paul. *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise de ma fenêtre.* Paris: Edition du Patrimoine, 2002, p. 54Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: Sartre, Jean-Paul. *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise de ma fenêtre.* Paris: Edition du Patrimoine, 2002, p. 54."Et la dernière vision sera le visage indéchifrable de l'inconnu de l'Autre bord.".

sobe na ponte e desaparece, e eu estou sozinho no Canal imóvel. Hoje, a outra margem me parece mais inacessível ainda."[379] Assim, foi-se o *último turista*, e, com ele, a chave do mistério de Veneza. Pode-se afirmar que, da mesma maneira que New York tornou-se a metonímia de toda a sociedade norte-americana, Veneza tornou-se, neste texto, uma metáfora da ilusão da viagem e do conhecimento. A este propósito, citemos, de novo, o livro de Perec: "Espanto e decepção das viagens. Ilusão de ter vencido a distância, de ter apagado o tempo. Estar longe."[380] E, acrescentamo-lo, de conhecer, *verdadeiramente*, cidade e homens.

Neste sentido, não apenas os marinheiros norte-americanos estavam desambientados, mas os romanos diante deles e a própria personagem. No livro *O que é a literatura?*[381], publicado, pela primeira vez, em 1948, Sartre, contumaz viajante, já parecia estar despido da "ilusão de ter vencido a distância": "Nas viagens também, pois o viajante é uma perpétua testemunha, que passa de uma sociedade a outra sem jamais se deter em nenhuma, e porque, consumidor *estrangeiro* numa coletividade laboriosa, ele é a própria imagem do parasitismo."[382] Certamente já se pode perceber nestas palavras certa inflexão marxista, mas o que nos interessa é que já não se pode perceber, no nosso autor, o entusiasmo que teria cercado as viagens aos Estados Unidos da América realizadas em 1945 e 1946. Na compreensão do nosso autor, O viajante seria um parasita que se nutre do trabalho alheio: do trabalho dos guias, dos gondoleiros, dos camareiros, dos vendedores de *souvenirs* etc; e a lista é quase infindável. É uma mudança drástica no seu pensamento acerca das viagens; ora, como vimos, em 1933, Sartre e Simone de Beauvoir não tiveram nenhum problema de consciência em aproveitar o desconto nas passagens ferroviárias na Itália concedido pelo regime fascista... Seria uma estranha transformação da equação marxista: menos valor, portanto, menos trabalho — e menos parasitismo? A outra questão elencada pelo nosso autor já nos é familiar: o que se consegue apreender de uma cultura estrangeira, em tão poucas semanas? É

---

[379] Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: Le touriste s'en va mistérieux ; il monte sur le petit pont, il disparaît, je suis seule au-dessus du Cnal immobile. Aujourd'hui, l'autre rive me parait plus inccessible encore."

[380] Perec, Georges. *Espèces d'espaces.* Paris: Galilé, 2007, p. 153.Tradução nossa do Francês para o Português, no original lê-se: "Étonnement et déception des voyages. Illusion d'avoir vaincu la distance, d'avoir effacer le temps." Perec, Georges. *Espèces d'espaces.* Paris: Galilé, 2007, p. 153.

[381] Livro dedicado a sua amante nova-iorquina Dolorès Vanetti, ela mesmo a encarnação das viagens: nascida na França de pai italiano e mãe etíope, e estabelecida, desde sempre, nos Estados Unidos da América.

[382] Sartre, Jean-Paul. *O que é a literatura?.* Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p. 98, destaque do autor.

a própria impotência do turista diante de uma realidade e de uma paisagem absolutamente inapreensíveis.

Como veremos, mesmo a "viagem impressa" já foi, por parte de Sartre, alvo de críticas contundentes: "No caso dos escritores-viajantes o ardil é manifesto: eles suprimem o exotismo porque sempre se é exótico em relação a alguém, e eles não querem sê-lo: destroem as tradições e a história para fugir a sua *situação histórica.*"[383] Sartre, com esta frase, critica os livros escritos por autores surrealistas que são ambientados em lugares supostamente exóticos mas que estes tudo igualam para fugir do *topos* viático, e para o nosso autor essa prática refletiria a própria uniformização universal introduzido pelo modo de produção capitalista.

Sartre, naturalmente, apesar do seu repúdio manifesto e do seu pessimismo, jamais deixou de viajar, uma vez que para um ativista político de alcance e repercussão internacionais ficar permanentemente em seu país não é uma opção. O que, então, teria mudado, de 1945 a 1951? Não estaríamos longe da verdade se dissermos que a narrativa viática não era mais, para o nosso autor, um gênero praticável. Não se conhece nenhum texto de Sartre sobre as suas inúmeras viagens à União Soviética, por exemplo. O seu único texto neste período que pode ser compreendido como resultado das suas duas viagens aos Estados Unidos da América, *U.S.A. Présentation*, tem uma natureza bastante distinta das suas narrativas viáticas norte-americanas. Trata-se, neste caso, de uma espécie de "texto purgatório", no qual o nosso autor faz o seu balanço final e acerto de contas com o país norte-americano. E a frase com a qual Sartre inicia o seu texto é emblemática: "Tudo já foi dito sobre os Estados Unidos."[384] Aliás, já no título este balanço final fica claro, posto que o nosso autor não u.s.a. mais o termo tão mítico, "América", que se popularizou entre os franceses com o livro de Chateaubriand, *Voyage en Amérique.*[385]

---

[383] Sartre, Jean-Paul. *O que é a literatura?.* Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p. 145, destaque do autor.

[384] Sartre, Jean-Paul. *U.S.A. Présentation.* Em : *Situations, III.* Paris: Gallimard, 1992, p. 95.Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Tout a été dit sur les Étas-Unis."

[385] Ver, a este respeito: Bernardi, Robert. *Le voyage au Canada français et en Amérique du Nord*: *exotisme et modernité dans la France de la seconde moitié du* XIXe *siècle.* Tese de doutorado, Université de Montréal, 1999, p. 167.

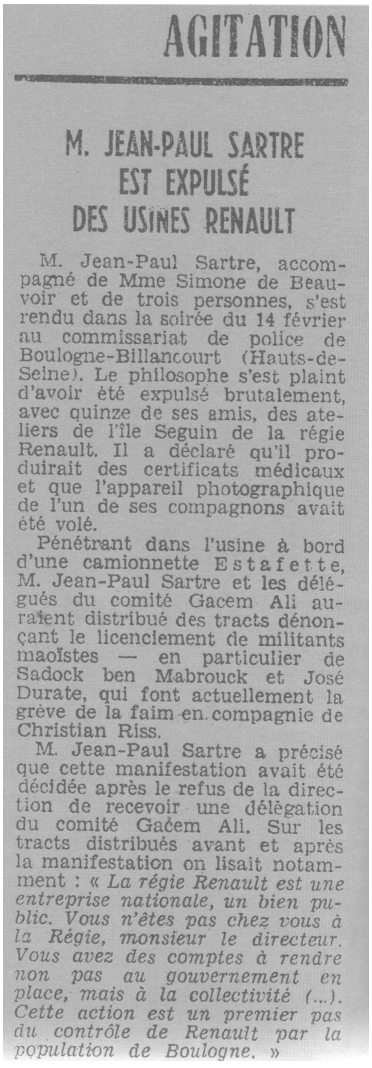
Ilustração 40: Fotograma do filme italiano A batalha da Argélia de 1965. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Ro de Janeiro: Sextante, 2008.

Ilustração 41: Fotograma do filme italiano A batalha da Argélia de 1965. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

Este último texto, além de ter contribuído para fundar todo um mito, contribuiu para fundar uma espécie de metonímia invertida, na qual um termo que designa todo um continente passa a ser o nome de um único país neste mesmo continente. Neste sentido, o país do progresso, o país da civilização mecanicista, das grandes distâncias, da ausência de barreiras sociais, do modo de vida moderno e da democracia[386] havia se metamorfoseado, no pensamento político de Sartre, no país da opressão, da "negrofobia"[387], da "ditadura da opinião pública" e da doutrina do intervencionismo e do neo-colonialismo.[388] Mas, por que teria ocorrido tal mudança no pensamento de Sartre, tanto em relação às viagens quanto em relação a sua

[386] Ver, a este respeito: Bernardi, Robert. *Le voyage au Canada français et en Amérique du Nord*: *exotisme et modernité dans la France de la seconde moitié du* XIXe *siècle.* Tese de doutorado, Université de Montréal, 1999, p. 166.
[387] Ver, a este respeito: Sartre, Jean-Paul. *O que é a literatura?.* Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p. 210.
[388] Ver, a este respeito: Sartre, Jean-Paul. *U.S.A. Présentation.* Em : *Situation, III.* Paris: Gallimard, 1992.

escritura? Para responder a este pergunta convoquemos em nosso texto o próprio autor: “Fruto de tormentos e perguntas, não podem ser gozo para o leitor, mas sim perguntas e tormentos. Quando nos é dado realizá-las bem, não serão literatura, mas obsessão. Não oferecerão o mundo ‘para ser visto’, mas para ser mudado.” [389] De fato, segundo o nosso autor, já não era mais possível — após Ausschwitz, após Hiroshima e Nagasaki, após o muro de Berlim — escrever sobre um país, qualquer país, servindo-se dos *topoi* viáticos: o espanto, o exotismo, o estereótipo etc. Para Sartre já não era mais questão de escrever sobre mitos e repetir estereótipos — ou negá-los criando novos —, mas de mudar o mundo pela escritura e pela ação política.



AGITATION

M. JEAN-PAUL SARTRE EST EXPULSÉ DES USINES RENAULT

M. Jean-Paul Sartre, accompagné de Mme Simone de Beauvoir et de trois personnes, s'est rendu dans la soirée du 14 février au commissariat de police de Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine). Le philosophe s'est plaint d'avoir été expulsé brutalement, avec quinze de ses amis, des ateliers de l'île Seguin de la régie Renault. Il a déclaré qu'il produirait des certificats médicaux et que l'appareil photographique de l'un de ses compagnons avait été volé.

Pénétrant dans l'usine à bord d'une camionnette Estafette, M. Jean-Paul Sartre et les délégués du comité Gacem Ali auraient distribué des tracts dénonçant le licenciement de militants maoïstes — en particulier de Sadock ben Mabrouck et José Durate, qui font actuellement la grève de la faim en compagnie de Christian Riss.

M. Jean-Paul Sartre a précisé que cette manifestation avait été décidée après le refus de la direction de recevoir une délègation du comité Gacem Ali. Sur les tracts distribués avant et après la manifestation on lisait notamment : « *La régie Renault est une entreprise nationale, un bien public. Vous n'êtes pas chez vous à la Régie, monsieur le directeur. Vous avez des comptes à rendre non pas au gouvernement en place, mais à la collectivité (...). Cette action est un premier pas du contrôle de Renault par la population de Boulogne.* »

Ilustração 42: *Le Monde* de 16 de fevereiro de 1972. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l’invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 152.

Ilustração 43: Manchete do jornal *Minute* de junho de 1971. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l’invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 162.

[389] Sartre, Jean-Paul. *O que é a literatura?.* Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p. 174.

5.3. Da fragilidade e da destruição das cidades

Uma questão colocada por Sartre e que está presente tanto em *L'être et le néant* quanto nas suas narrativas viáticas norte-americanas é o caráter de fragilidade do existente. Gadamer, ao comentar *L'être et le néant*, afirma que o mais inquietante na fragilidade tal como a pensou Sartre é, justamente, o seu caráter de irreversibilidade: aquilo que se quebra, se parte, está desenraizado, retorcido ou em chamas, não tem retorno, posto que o tempo é um "tendo sido". Ainda segundo o filósofo alemão, a fragilidade é um exemplo do *néantisant*, o poder do "tornar-se nada" inscrito no mundo: "Muito freqüentemente as coisas quase se quebram — e, então, nada acontece; e um dia elas se quebram — e então é definitivo."[390] Neste sentido, pode-se afirmar, ainda, que a fragilidade é uma marca da destruição em potência, e que tudo, absolutamente tudo, é frágil porque tudo é passível de destruição, ou, dito de outra maneira: "O nada não pode nadificar-se a não ser sobre um fundo de ser: se um nada pode existir, não é antes ou depois de ser, nem de modo geral, fora do ser, mas no bojo do ser, em seu coração como um verme."[391] Somos frágeis porque portamos este verme, e este verme chama-se *nada*.

Estas frases indicam, por um lado, que a fragilidade é parte da existência humana, e, por outro, que apenas porque existimos existem a fragilidade e a destruição no mundo. Segundo Sartre, uma tempestade somente é destruidora se há o testemunho de um homem, que tudo vê e ciosamente anota e descreve os elementos destruídos: construções em pedaços, árvores desenraizadas, corpos que jazem sem vida etc. Para o nosso autor, antes deste testemunho, tudo isto ainda não era destruição, era, simplesmente, outra coisa, e os significados "frágil' e "destruição" são, muito propriamente, humanos.

De qualquer sorte, mesmo um acontecimento provocado pelo homem necessita de testemunhas para se tornar, humanamente, destruição. O japonês Suzeto Torri chegou à cidade de Hiroshima em sete de Agosto de 1945, a tempo de narrar o resultado do horror nuclear: "Em um círculo de 15 quilômetros de raio todas as casas foram destruídas. Mas não foi senão após dez minutos que as casas se incendiaram.

---

[390] Gadamer, Hans-Georg. *Hermenêutica em retrospectiva.* Trad.: Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 56.
[391] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 64.

No mesmo momento uma chuva negra se abateu sobre toda a cidade."[392] Este relato, na íntegra, foi publicado pelo jornal francês *L'Aurore* em 23 de agosto de 1945, mas já alguns dias após o lançamento da bomba nuclear muitos intelectuais, como Camus e François Mauriac, já tinham tomado conhecimento do terrível evento e manifestado a sua perplexidade e assombro — além de, naturalmente, angústia — face à destruição de uma cidade inteira em poucos minutos. Mas não foi muito diferente na cidade francesa de Havre e na cidade alemã de Dresden, ambas destruídas na sua quase totalidade pela ação "nadificadora" do homem.

Ilustração 44: Fotograma do filme inglês Fires were starded de 1943. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Ro de Janeiro: Sextante, 2008.

Ora, pode-se acusar Sartre de muitas coisas, menos de ter sido otimista... No entanto, devemos lembrar-nos que ele redigiu *L'être et le néant* na França ocupada, com as deportações, a resistência clandestina aos nazistas, a tortura, os processos sumários e os fuzilamentos; isto para não nos referirmos à face mais negra da Segunda Grande Guerra, a sistemática e brutal perseguição aos judeus. Mas tudo isto já é fato bastante conhecido, trata-se apenas de indicar que sempre se escreve em *situação*, como diria o próprio Sartre. A este respeito, Bernard-Henri Lévy lembra-nos que uma guerra mundial anterior teve importantes conseqüências: "É só observar, enquanto acesso do indivíduo ao "estágio ético", o infinito desamparo da besta viva, os estilhaços de cérebro misturados ao sangue na lama, o odor de carnificina — o

[392] Brunkau, Michael; Hagge, Helmut. *Literarische texte fur die oberstufe: découvrir la littérature: texte 06 : Marguerire Duras Hiroshima mon amour.* Berlim: Langenscheidt KG, 1988. Tradução nossa do Francês para o Português.

retorno à animalidade, ou mesmo à vegetalidade e ao grau zero de humanidade."[393] O escritor relata, como se pode perceber, os horrores das trincheiras na Primeira Guerra Mundial. Mas, e é lícito que nos perguntemos, quais terão sido as conseqüências deste fato no pensamento europeu? Novamente, Lévy nos responde: "Não se pode mais ser hegeliano após 1914. Não se pode mais sustentar nem que a História esteja terminada, e nem que o real seja racional. É a própria noção de Humano — é o que diz o judeu-de-Hegel, Rosenzweig — que é questionada no desamparo da trincheira."[394]

Ilustração 45: Fotograma do filme italiano Roma cidade aberta de 1945. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Ro de Janeiro: Sextante, 2008.

Lévy refere-se, neste caso, aos horrores da Primeira Guerra Mundial, mas, como ele próprio escreveu, nesta guerra havia, ao menos, certa racionalidade em termos da geopolítica mundial, isto é, tratava-se, ainda — e apesar das trincheiras, do gás mostarda e do lança-chamas — de uma ação humanamente compreensível; mas como compreender que um país à beira da derrota mobilize tantos recursos — materiais e humanos — para tentar apagar da terra as marcas de uma outra etnia?[395] Se isto foi real, qual seria, então, a sua racionalidade? Ora, Sartre escrevia nesta

---

[393] Lévy, Bernard-Henri. *O século de Sartre.* Trad.: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 479. O norte-americano Alan Bullock complemeta: "A Grande Guerra que dilacerou a Europa entre 1914 e 1918 teve um impacto tão estilhaçante, consequências tão profundas, que é extremamente difícil reconstituirmos o que a precedeu — difícil não exagerar a sensação de conflito nos anos pós-guerra, difícil não vê-los se adensando numa crise geral da civilização europeia, onde um embate, uma solução pela força se fazia sentir como inevitável. *A dupla imagem.* Em: Bradbury, Malcon; McFarlane, James. *Modernismo guia geral.* Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1999, p. 44.

[394] Lévy, Bernard-Henri. *O século de Sartre.* Trad.: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 479.

[395] Lévy, Bernard-Henri. *O século de Sartre.* Trad.: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 479.

situação, que, como sabemos, nunca lhe deixou indiferente.[396] Em *O que é a literatura?* ele comenta que o escritor é, necessariamente, histórico e, ao mesmo tempo, coletivo. Como exemplo desta asserção ele define a diferença entre explicar a ocupação alemã na França para o público leitor norte-americano e para um público francês. Para o primeiro seriam necessárias explicações introdutórias, análises, contexto histórico etc; para o público francês bastaria a evocação de uma simples imagem: "um concerto de música militar alemã em um coreto de jardim público". [397] Tudo estaria dito, todas as lembranças da vergonha e da humilhação da derrota viriam à tona. Não haveria melhor explicação da ocupação alemã aos franceses do que esta simples imagem, mas, apenas por insistência, evoquemos ainda uma outra: no roteiro do filme *Hiroshima mon amour* a personagem principal, "desonrada" por ter tido um caso de amor com um soldado alemão na França ocupada, tem os seus cabelos raspados em uma cerimônia pública, e os ruídos da tesoura lhe voltavam, sempre, a sua memória.[398]

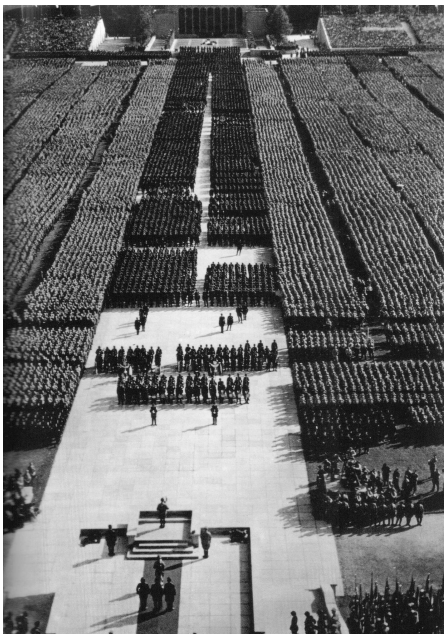


Ilustração 46: Fotograma do filme alemão O triunfo da vontade de 1934. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Ro de Janeiro: Sextante, 2008.

[396] Nos anos 1930 Sartre era apolítico, mas, ao contrário do que muitos disseram — Malraux, por exemplo —, Sartre teve participação na resistência francesa contra a ocupação alemã. A este respeito, ver: Lévy, Bernard-Henri. *O século de Sartre.* Trad.: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, capítulo 4º da Segunda Parte.

[397] Sartre, Jean-Paul. *O que é a literatura?.* Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p. 57.

[398] Duras, Marguerite. *Hiroshima mon amour.* Paris: Gallimard, 1960.

Ilustração 47: Cartaz do filme alemão Ídolos do Estádio de 1938. Fonte: Schneider, Stevens J. 1001 filmes. Ro de Janeiro: Sextante, 2008.

Ilustração 48: Campo de concentração de Landsberg, 1º de maio de 1945. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 80.

A partir do que foi exposto acima, não é estranho que New York tenha deixado no nosso autor a impressão de uma cidade colonial francesa: provisória talvez, mas certamente frágil. Mas como Sartre teria se formado esta imagem sobre as cidades coloniais? Na época ele teria empreendido muitas viagens internacionais, mas o seu único, por assim dizer, "destino colonial", foi uma viagem realizada ao Marrocos em 1938.[399] Ora, esta única viagem ao Marrocos teria sido suficiente para evocar a imagem de cidades coloniais como cidades frágeis? Veremos que, neste caso como em muitos outros, o filósofo francês se formou esta imagem — que é, quase

[399] Contat, Michel; Rybalka, Michel. *Les écrits de Sartre.* Paris: Gallimard, 1970, p. 27.

desnecessário dizer, coletiva — a partir da alta literatura, das exposições universais e dos meios de comunicação de massa, isto é, gravuras, pinturas, livros — biografias, textos apologéticos os mais diversos[400] — e, mais tarde, magazines e filmes.[401]

No que se refere à alta literatura, vários escritores se dedicaram ao tema do império colonial francês: o já citado romance de Céline, *Voyage ao bout de la nuit* (1932), além dos vários romances de Malraux, como *La tentation de l'Occident* (1926), *Les conquérants* (1928), *La voie royale* (1930) e *la condition humanine* (1933).[402] E não é de pouca importância na nossa exposição o fato de que muitos escritores franceses não tenham nascido na "metrópole": Albert Camus era um *pied-noir*[403] e Marguerire Duras passou o seu *bacc*[404] em vietnamita, para nos restringirmos a apenas dois exemplos. Uma cidade francesa nos Trópicos, seja no Maghreb ou na Indochina, teria este aspecto particular, transplantada e talvez mal adaptada, estranhamente a-histórica, sem um passado que a referencie e com um futuro incerto, convivendo com uma cidade indígena que em tudo lhe é (in)diferente, e com as suas ruas, avenidas, liceus, hospitais e portos com nomes de "exploradores heróicos" lembrando, todo o tempo, a sua origem e a sua submissão: Brazza, Marchant, Lyautey, Laperrine e Foucault, por exemplo.[405] Acrescenta-se a isto o fato de que muitas destas cidades são "novas", fundadas para e pelos colonos, como Port Lyautey e Rabat, no Marrocos, e, neste sentido, não causa espécie a associação feita por Sartre entre os tais "acampamentos no deserto" que ele teria visto nos Estados Unidos da América, as cidades coloniais francesas — e, igualmente, os balneários na costa francesa do Mar do Norte — e a gigantesca metrópole norte-americana.

A associação entre as cidades coloniais e as cidades novas fundadas nos Estados Unidos da América é fácil de ser entendida: são todas cidades que foram

---

[400] Pensemos, a este respeito, no célebre *Notre épopée coloniale,* de Pierre Legendre, publicado, pela primeira vez, em 1900.

[401] Sèbe, Berny. *Porte-drapeaux de L'Empire: la promotion des hérox coloniaux français et britaniques de la conquête de l'Afrique à la Seconde Guerre mondiale.* Em: *Synergie Royaume-Uni et Irlande.* Nº 02 – 2009, p. 82.

[402] Ha, Marie-Paule. *The cultural Other in Malraux's Asian Novels.* Em: *The French Review*, V. 71, nº 01 – Oct, 1997, p 33.

[403] "Pés-negros" em uma tradução literal; os colonizadores franceses eram assim designados pelos nativos do Maghreb, justamente por portarem botas negras.

[404] É assim que muitos franceses se referem ao *Baccaloréat*, um exame que, após a conclusão do ensino médio, permite o acesso à universidade.

[405] Sèbe, Berny. *Porte-drapeaux de L'Empire: la promotion des hérox coloniaux français et britaniques de la conquête de l'Afrique à la Seconde Guerre mondiale.* Em: *Synergie Royaume-Uni et Irlande.* Nº 02 – 2009, p. 85. Marguerite Duras nos dá bons exemplos do caráter das cidades coloniais francesas na Indochina em pelo menos três dos seus romances autobiográficos: *Un barrage contre le Pacifique*, *L'amante* e *L'amante de la Chine du Nord* (para mais detalhes ver referências).

fundadas rapidamente para atender a interesses imediatos que eram, normalmente, interesses econômicos, e, desta maneira, parecem ter inscrito no seu destino a brevidade; e seriam, a este título, a antípoda da "cidade-museu" europeia. Já no que se refere à associação das cidades coloniais francesas a New York, o que está em questão, como já abordamos no terceiro capítulo, é a pretensa hostilidade desta cidade: "Estou perdido em uma cidade ou na natureza? Contra a violência da natureza New York não é uma proteção."[406] E conclui : "New York é uma cidade colonial, um terreno de *camping.*"[407] Uma cidade europeia protege os seus habitantes da surda hostilidade da natureza: das inundações, das tempestades, do frio ou do calor excessivos; mas New York não protegeria ninguém, estariam todos nesta cidade como em meio a uma selva tropical fervilhante de insetos... E para o filósofo francês, a metrópole norte-americana não representaria nenhuma proteção, não envolveria os seus habitantes em um confortável invólucro civilizatório nem seria um abrigo para os dias mais difíceis.

Ora, é compreensível que Sartre tenha percebido a situação por esta ótica, uma vez que as cidades do Velho Continente eram, em quase sua totalidade, protegidas por muralhas; e mesmo que estas não tenham sobrevivido ao século XX, as suas ruínas são os vestígios que marcam e simbolizam a proteção que uma cidade oferece aos seus habitantes. Por outro lado, a hostilidade da natureza é a constante lembrança da fragilidade e do "coeficiente de destrutibilidade" de toda obra humana e, portanto, de toda cidade. A natureza sentida no coração mesmo de New York é o tal verme aludido por Sartre, é a possibilidade de nadificação. Mas esta representação de destruição e ruína não é um sentimento que tenha sido evocado unicamente por Sartre, Crystel Pinçonnat[408] observa que desde o romance *Ney York* de Paul Morand, publicado pela primeira vez em 1930, a fantasia do caos e da destruição ronda, na literatura francesa, esta cidade norte-americana: "Após Hiroshima, New York se tornou o lugar privilegiado da representação da utopia e um destino humano com as cores do apocalipse."[409] E não foi à toa que Sartre, para definir o seu sentimento face

---

[406] Sartre, Jean-Paul. *Villes d'Amérique New York, ville coloniale Venies, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 38. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Suis-je perdu dans une cité ou dans la nature? Contre la violence da la nature New York n'est pas une protection."

[407] Sartre, Jean-Paul. *Villes d'Amérique New York, ville coloniale Venies, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 39. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "New York est une ville coloniale, un terrain de camping."

[408] Professora da Universidade da Bretanha Ocidental, Brest.

[409] Pinçonnat, Crystel. *Le fantasme du retour au chaos dans l'écriture de New York.* Em : *The French Review.* V. 72, nº 02 (Dec. 1998), p. 253. Tradução nossa do Francês para o

ao calor escaldante da cidade norte-americana, evocou o destino e a tragédia da cidade japonesa: “Desde o fim de maio, o calor se abate sobre a cidade como uma bomba atômica.”[410] As cidades norte-americanas já foram sentidas por ele como leves e provisórias, e, desta feita, é a enorme metrópole que parece ser frágil demais para proteger alguém:

> É uma cidade leve; a sua aparente falta de peso surpreende a maioria dos europeus. Neste espaço imenso e mal cuidado, neste deserto de rochedo que não tolera nenhuma vegetação, construíram-se milhares de prédios de tijolos, madeira ou cimento armado que parecem todos a ponto de alçarem vôo.[411]

Nestas frases que têm o objetivo de surpreender os seus leitores pelo *topos* do exotismo Sartre faz alusão à leveza desta cidade construída — que é, ao mesmo tempo um deserto de rochedos, e sabemos que com esta expressão o filósofo francês criou uma imagem de aridez e de esterilidade —, e, por outro lado, construções que não pesam sobre o solo, dando, por vezes, a ilusão do vôo. Ou seja, o filósofo francês alia, nesta imagem, o enorme peso dos rochedos com a quase imaterialidade destas construções. De qualquer sorte, as cidades, quaisquer cidades, Hiroshima, Dresden e Havre — ou New York — são destruídas justamente porque *podem* vir a sê-lo: é uma possibilidade e um destino como outro qualquer: ser abandonada, prosperar etc. Mas, no caso da destruição, trata-se da obra do verme, o *nada*, que habita e se alimenta do coração das cidades.

Português. No original lê-se: “Dans l’après l’Hiroshima, New York est devenu le lieu privilégié de la réprésentation de l’anti-utopie et d’un destin humain aux couleurs d’apocalipse”.

[410] Sartre, Jean-Paul. *Villes d’Amérique New York, ville coloniale Venies, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 38. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: “Dès la fin de mai, la chaleur s’abat sur la villle comme une bombe atomique.” No entanto, Sartre estava em Paris quando a bomba atômica foi lançada na cidade Japonesa, e ele manifestou o seu horror em um curto artigo na edição de *Les temps modernes* de 5 de outubro de 1945. A este respeito ver: Debout, Simene. *Sartre et Camus témoins de la liberté. French Issue*, nº 04, v. 112, Setembro de 1997, p. 602.

[411] Sartre, Jean-Paul. *Villes d’Amérique New York, ville coloniale Venies, de ma fenêtre.* Paris: Editions du patrimoine, 2002, p. 39. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: “C’est une ville légère ; son manque apparent de poids surprend la plupart des Européens. Dans cet space immenes et malveillant, dans ce désert de roc qui ne tolère aucune végétation, on a construit des miliers de maison en brique, en bois, en ciment armé qui semblent toute sur le pont de s’envoler.”

Gadamer apontou para o caráter mais inquietante da destruição, que é a sua irreversibilidade; ora, retorquirá o leitor: as cidades são reconstruídas, como o foram as cidades elencadas acima... E isto é inegável, mas é igualmente inegável que estas cidades — destruídas e reconstruídas — não são mais o que eram, são outras cidades criadas sobre as cinzas e os destroços das cidades anteriores. Não é por outra razão que, em muitas cidades que foram destruídas por bombardeios durante a Segunda Guerra, foram deixadas algumas partes quebradas e retorcidas, como uma memória e em honra da cidade desaparecida.

5.4. Sob o signo da alteridade

Uma das frases mais conhecidas de Sartre foi escrita na peça teatral *Huis Clos*, na qual a personagem Garcin, um ex-combatente condenado e fuzilado por deserção, e que cumpre a sua pena eterna em um inferno ambientado como um cômodo pequeno burguês[412], com três *canapés* e um bronze sobre a lareira, exclama: "Então, é isto o inferno. Eu não teria acreditado... Vocês se lembram: o enxofre, o carniceiro, o fogo... Ah, que piada. Para quê o fogo? O inferno são os Outros."[413] Com esta última frase o filósofo francês referia-se ao fato de que muito do que padecemos é o resultado do nosso encontro com a alteridade. Mas isto não significa, todavia, que nos atormentemos uns aos outros pelo simples prazer da crueldade, mas que, a julgar pelo filósofo norte-americano Arthur Danto, se trata de uma situação originária e constitutiva do próprio homem: "O inferno são as outras pessoas apenas porque são pessoas e outras, (...)."[414] Isto é, não se trata de um casamento malsucedido ou de um negócio que súbito fracassa por intervenção de outros, se trata, ao contrário, da perpétua e inevitável relação com o outro.

Primeiramente, convém afirmar que, neste caso, e pensando na frase de Danto, o outro é aquilo que as personagens não são e que jamais serão, e, neste sentido, todos são radicalmente livres para julgar-se: "Garcin, o covarde, Garcin aquele que

---

[412] Segundo Francis Jeanson tratava-se de um "salão Segundo Império". *Sartre.* Paris: Seuil, 2000, p. 26.
[413] Sartre, Jean-Paul. *Huis Clos.* Paris: Gallimard, 1970, p. 75. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Alors, c'est ça l'enfers. Je n'aurai jamais cru... Vous vous rappelez: le soufre, le bûcher, le grill... Ah! quelle plaisanterie. Pas besoin de grill: l'enfers, c'est les Autres."
[414] Danto, Arthur. *As idéias de Sartre.* Trad.: James Amado. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 84.

escolheu não combater."[415] Mortos, no inferno, as personagens nada mais podem fazer em relação aos julgamentos dos quais são objetos — estão, portanto, sem defesa contra os outros malditos —, e ainda têm que sofrer os julgamentos posterior dos vivos, contra os quais estão ainda mais indefesos.

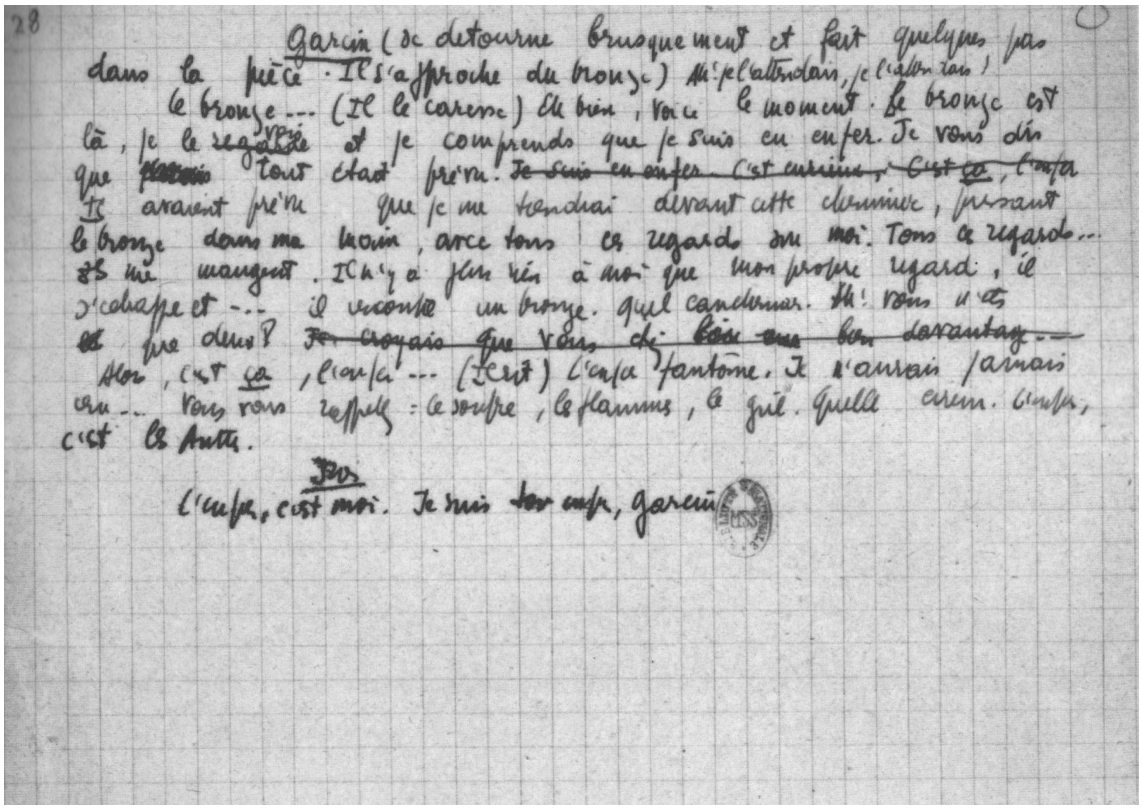


Ilustração 49: Manuscrito da peça teatral *Huis clos* com a célebre frase "O inferno são os outros." Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 71.

Há uma ilustração para esta situação em *L'être et le néant*, na qual o autor, "por ciúme, curiosidade ou vício", descreve-se a observar determinada cena pelo buraco de uma fechadura. Mas isto é realizado sem uma consciência plena de que seja ciúme, vício ou curiosidade: "Mas eu não conheço este ciúme, eu o *sou*".[416] Ou seja, há o buraco da fechadura assim como há a cena a ser observada, mas para o filósofo francês isto ainda não constitui uma consciência de qualquer sentimento que seja. É neste sentido que, completando o seu pensamento, Sartre relata uma súbita e drástica alteração: "Eis que ouço passos no corredor: alguém me olha. Que significa isso? Fui de súbito atingido em meu ser e surgem modificações essenciais em minhas estruturas — modificações que posso captar e determinar conceitualmente

[415] A este respeito ver: Jeanson, Francis. *Sartre.* Paris: Seuil, 2000.
[416] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 334.

por meio deste *cogito* reflexivo."[417] Neste processo, o ciúme irrefletido que ele era tornou-se, diante do outro, vergonha de ser visto: "Pois bem: a vergonha, como sublinhamos no início deste capítulo, é vergonha de si, é o reconhecimento de que efetivamente *sou* este objeto que o outro olha e *julga*."[418] Dito de outra maneira, não sou o que o outro é, mas sou pelo olhar do outro, que pode me interpretar como quiser: ciúme, curiosidade ou vício. Além disto, parece que voltamos à questão do julgamento do outro: Garcin sob o olhar de Inès e sob o seu julgamento bem pouco condescendente.

Não deixa de ser curioso que o olhar desempenhe um papel tão importante na filosofia de um autor que, justamente, tenha tido problemas com a sua aparência física. Em uma longa sucessão de entrevistas concedidas a Simone de Beauvoir na cidade de Roma, no ano de 1974, Sartre descreve esta situação, ao ser perguntado por que, de uma maneira geral, era hostil em relação às pessoas:

> J.-P. Sartre — Porque isto se ligou a uma representação de mim mesmo; eu achava que, fisicamente, não era agradável às pessoas. Foi talvez aí que se refugiou o sentimento de ser feio, com o qual não me preocupei muito, embora existisse.
>
> S. de B. — Você não era de uma feiúra que afugentasse uma mulher grávida se lhe perguntasse onde era a Rua Rome...
>
> J.-P. Sartre — Não, nunca pensei isto. Mas pode-se pensar que perguntar onde é a Rua Rome, quando se é feio, é infligir uma presença desagradável à pessoa a quem nos dirigimos.
>
> S. de B. — Isso deve ser uma história de infância; porque é preciso não exagerar; você não é mais feio que a maioria dos homens.

---

[417] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 335.
[418] Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada.* Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 336. Destaque nosso. No supracitado livro Danto aborda a questão nos seguintes termos: "Talvez exista alguma espécie de vergonha sem objeto, mas ordinariamente a estrutura da vergonha é esta: sente-se vergonha perante alguém, devido a algo ou que se é ou que se faz [acrescentaríamos: ou que não se é ou que não se faz] — perante Deus ou os pais, ou alguém por cujas percepções morais se têm respeito e cuja opinião favorável importa de alguma forma." *As idéias de Sartre.* Trad.: James Amado. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 86. No entanto, para que a vergonha surja como estrutura não é necessário que a pessoa que olha seja conhecida ou favoravelmente reconhecida, dependendo da situação em questão, como no exemplo de Sartre, basta, simplesmente, que seja o Outro.

J.-P. Sartre — Sim, porque sou vesgo.[419]

Segundo esta mesma entrevista, Sartre relata que se deixa abordar pelas pessoas, mas que, em contrapartida, evita tomar a iniciativa, e isto está relacionado ao sentimento de sentir-se com uma aparência física desagradável. Pode-se dizer, então, que, de alguma maneira, ele temia tanto o olhar como o julgamento do outro. Mas se trata tão somente de um pequeno detalhe biográfico, e, como sabemos, desde muito tempo que não faz sentido tentar compreender a obra de um autor pelas vicissitudes da sua biografia. Assim, a partir desta última asserção é mister afirmar, à guisa de justificativa, que este pequeno detalhe biográfico foi inserido em nosso texto porque alude, justamente, a um dos mais importantes *topoi* viáticos: o encontro com a alteridade que as viagens permitem e que é, posteriormente, narrado. Tanto a questão do "inferno" em *Huis Clos* quanto a erupção da vergonha a partir do olhar do outro demonstram o espanto e o mal estar que o outro, muitas vezes, representa.

E nos textos analisados nesta tese, o outro é, justamente, a "América": o país das vastas distâncias, da hostilidade da natureza que invade até mesmo o coração da sua mais importante cidade, dos pequenos agrupamentos urbanos, leves, frágeis e provisórios como as cidades dos filmes de *Far West* — ou como acampamentos e terrenos de *camping*. E, por outro, os grandes mitos: a civilização do progresso e da máquina, a sociedade sem barreiras sociais, o seu conformismo na liberdade e o *ennui* que pesaria enormemente no cotidiano desta mesma sociedade. Como esperamos ter demonstrado, Sartre dialogava com estes mitos, seja reproduzindo-os — os tais "acampamentos no deserto" —, seja negando-os — os arranha-céus que, em um primeiro momento, não o espantaram — seja tentando criar novos mitos, como o já citado *ennui.*

Ora, nada resume melhor a alteridade da "América" em Sartre que o texto *U.S.A. Présentation*, escrito para a edição do *Les Temps Modernes* de Agosto de 1946, que tinha como tema exclusivo os Estados Unidos da América, e republicado em 1949 na coletânea *Situations III*. Neste breve ensaio toda a estranheza do filósofo francês acerca do país norte-americano estava descrita: de um lado, a "legenda", o "americanismo", que Sartre descreve como "um monstruoso complexo de mitos, de

[419] Beauvoir, Simone de. *A cerimônia do adeus seguido de Entrevistas com Jean-Paul Sartre.* Trad.: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 396.

valores, de receitas, de *slogans*, de números e de ritos."[420] E, por outro lado, as suas numerosas impressões pessoais de viajante, como esta:

> Há estas casas *coquettes* e limpinhas, estes apartamentos totalmente brancos, a poltrona reclinável, o cachimbo no estojo, paraísos; e, então, há os habitantes destes apartamentos que, após o jantar, deixam lá poltronas, rádio, mulher, cachimbo, filhos e vão se embriagar solitariamente no bar em frente.[421]

Estas frases são interessantes porque nelas há uma combinação de observações empíricas — isto é, o que Sartre pôde observar nas suas viagens ao país norte-americano — e de impressões de origem artística — como as inúmeras narrativas viáticas que ele teria lido. Ora, veremos que, para além destas narrativas que os escritores europeus escreveram sobre a sociedade norte-americana, muitas das quais o nosso autor certamente conhecia — como o romance já citado nesta tese *Voyage au bout de la nuit* —, e para além das ilustrações em magazines de difusão de massa e dos filmes, os quais contribuíram tanto para formar quanto para reproduzir os mitos sobre a sociedade norte-americana, há que citar uma manifestação artística precisa, as pinturas.

Assim, em relação a pinturas que possivelmente tenham contribuído para formar uma imagem em relação aos norte-americanos, devemos citar, quase necessariamente, as pinturas de Hopper, e, principalmente neste caso, uma pintura em especial: *Nighthawks*, que, como veremos, conheceu uma inaudita fortuna crítica. Citemos, a este respeito, Daniel Ravet[422], que, em um artigo, compara o romance viático de Céline com a supracitada pintura de Hopper, com o intuito de demonstrar que, em ambos os casos, se trata de desmistificar ou de subverter o chamado "sonho americano":

---

[420] Sartre, Jean-Paul. *U.S.A Présentation.* Em: *Situations III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 96. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "(...) un monstrueux complexe de mythes, de recettes, de slogans, de chiffres et de rites." Sartre, Jean-Paul. *U.S.A Présentation.* Em: *Situations III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 96.

[421] Sartre, Jean-Paul. *U.S.A Présentation.* Em: *Situations III.* Paris: Gallimard, 2003, p. 98. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Il y a ces maisons coquettes et proprettes, ces appartements tout blancs avea la redio, le fauteuil à bascule, la pipe dans l'étui, des paradis ; et puis ily a les locataires de ces appartements qui, après dîner, plantent là fauteuils, radio, femme, pipe, enfants et vont se saouler solitairement dans l'appartement d'en face."

[422] Professor da Université Sorbonne Nouvelle-Paris III.

> Hopper e Céline apresentam a alienação social que sofrem os habitantes da cidade moderna e a sua incapacidade em se comunicarem. A tela que exprime melhor e mais cruamente este esvaziamento interior das personagens de New York é *Nighthawks* de 1942. A sua comparação com a cena do *self-service* do *Voyage* parece pertinente pela utilização, nos dois artistas, do motivo da vitrina, e o seu laço estreito com o tema da solidão e da reificação do indivíduo na sociedade de consumo.[423]

Nesta pintura é representado, em um primeiro plano, um bar no qual, através da sua grande vitrina, se vê um homem de costas debruçado sobre um longo balcão, e que bebe solitariamente uma bebida alcoólica qualquer. A construção da pintura enfatiza a solidão e o processo de reificação dos habitantes das grandes cidades: nesta se vê, além da figura solitária, mais dois clientes e um atendente; ora, a grande dimensão desta tela (76,2 x 144 cm) e a relação espacial entre o grande espaço do bar e da rua e a pequena dimensão das personagens estáticas parece ampliar os seus desamparo e alienação em uma sociedade na qual, segundo o mito corrente, não haveria "barreiras sociais" e todos, de uma maneira ou de outra, deveriam ser felizes.[424]

---

[423] Ravet, Daniel. *New York chez Céline et Hopper — une esthétique de la démythification du rêve américain.* Em: *Astrolabe*, nº 02, junho de 2008. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "Hopper et Céline présentent l'aliénation sociale que subissent les citadins de la ville moderne et leurs incapacités à communiquer. La toile qui exprime le mieux et le plus crûment ce dénuement intérieur des personnages de New York est *Nighthawks* de 1942. Sa comparaison avec la scène du « self-service » du *Voyage* semble pertinente par l'utilisation, chez les deux artistes, du motif de la vitrine, et de son lien étroit au thème de la solitude et au phénomène de la réification de l'individu dans la société de consommation."

[424] É desta maneira que o seu autor explica a pintura: "*Nighthawks* mostra como eu imagino uma rua durante a noite: não necessariamente alguma coisa particularmente solitária. Eu simplifiquei muito a cena e aumentei o restaurante. Talvez inconscientemente, eu pintei a solidão em uma grande cidade." Kuh, katharine. *An aristt's voice: talks with seveteen artists.* Nrw York, 1962, p. 134. *Apud*: Ravet, Daniel. *New York chez Céline et Hopper — une esthétique de la démythification du rêve américain.* Em: *Astrolabe*, nº 02, junho de 2008. Tradução nossa do Francês para o Português. No original lê-se: "*Nighthawks* montre comment je m'imagine une rue pendant la nuit ; pas nécessairement quelque chose de particulièrement solitaire. J'ai fort simplifié la scène et agrandi le restaurant. Inconsciemment sans doute, j'ai peint la solitude dans une grande ville."

Ilustração 50: Edward Hopper. Nightawles. Fonte: Aquino, Lucia. Hopper. Milão: Skira, 2009, p. 65

Trata-se de uma imagem que se tornou clássica na cultura norte-americana, tendo cedo entrado na cultura de massa deste país, sendo reproduzida em *posters* e sendo objeto de inúmeras paródias.[425] Ora, a associação da frase escrita por Sartre sobre a embriaguês solitária e anônima dos norte-americanos em algum bar anódino com a descrição desta pintura é quase irresistível, mas não estamos afirmando, contudo, que Sartre, na época leitor e admirador da obra de Céline, conhecesse, igualmente, *Nighthawks*. Trata-se de demonstrar que há sempre um conjunto de fatores de disseminação cultural que contribuem para criar uma espécie de "contra-mito", não se esquecendo, porém, que o contra-mito pode ser, perfeitamente, apenas mais um outro mito a entrar no repertório do estereótipo e do exótico.

É importante acrescentar que esta observação de Sartre foi escrita em 1946, e não se trata mais de um estereótipo viático, ele não se refere, como o fez em 1945, a um vago *ennui* de extração francesa, mas a uma infelicidade na solidão, apesar de toda a satisfação material de um lar aparentemente confortável. Assim, como em Céline e Hopper, desmistifica-se e se subverte um mito: "Há o mito da felicidade, (...)"[426], materializada em uma língua "carregada de expressões otimistas e

[425] Ver, a este respeito: Ravet, Daniel. *New York chez Céline et Hopper – une esthétique de la démythification du rêve américain.* Em: *Astrolabe*, nº 02, junho de 2008.
[426] Sartre, Jean-Paul. *U.S.A. Présentation*. Em: Situations III. Paris: Gallimard, 2003, p. 96. Tradução nossa do Francês para o Português. No origal lê-se: "Il y la le mythe du bonheur, (...)."

abandonadas" — 'have a good time', 'enjoy', 'life is fun' (...)"[427], e por outro lado, há "estes homens trágicos por medo de sê-lo."[428]

Mas, retornemos: olhar o outro, isto é, o estrangeiro, o diferente, o "exótico", não seria, de alguma maneira, criar mitos e erigi-los em estereótipos a partir, justamente, da escritura? A Praça do Panteão para os marinheiros norte-americanos, estes para os romanos, os romanos para o turista de Sartre, e, novamente, em um quase círculo, a personagem criada pelo filósofo francês para os romanos (ou para um outro turista, ou para um leitor...). Ora, com o círculo acima — ou círculos, como no inferno de Dante —, de olhar em olhar, parece que instituímos uma aporia: o inferno são os outros porque não somos e jamais seremos eles, e, assim, jamais poderemos nos olhar como eles nos olham. Cito, a este respeito, e mais uma vez, Sartre: "Além disto, viajantes ou não, diante do conflito que ameaçava o nosso país [a Segunda Guerra Mundial] compreendemos que não éramos cidadãos do mundo, pois não havia jeito de nos transformamos em suíços, suecos ou portugueses."[429] O filósofo francês alude a que, neste caso, diante da possibilidade de destruição — de cidades e de homens, de nações e de culturas — as férias das viagens de lazer e dos estereótipos e do exotismo fáceis acabaram: os alemães são irremediavelmente o outro, mas o são, igualmente, todos os outros, sejam suecos, portugueses ou suíços. Ora, estas frases expressam toda a angústia do olhar, assim como a angústia do outro e a angústia das viagens e das suas narrativas.

---

[427] Sartre, Jean-Paul. *U.S.A. Présentation*. Em: Situations III. Paris: Gallimard, 2003, p. 96. Tradução nossa do Francês para o Português. No origal lê-se: (...) chargée d'expressions optimistes et abandonnées — 'have a good time', 'enjoy', 'life is fun' (...)."

[428] Sartre, Jean-Paul. *U.S.A. Présentation*. Em: Situations III. Paris: Gallimard, 2003, p. 97.

[429] Sartre, Jean-Paul. *O que é a literatura?.* Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p. 159.

Ilustração 51: Reportagens anunciando a morte e o enterro de Sartre em 1980. Fonte: Contat, Michel. Sartre: l'invention de la liberté. Paris : Textuel, 2005, p. 182.

REFERÊNCIAS

Apollinaire, Guillaume. *Alcools.* Paris: Nathan, 1983.

Aquino, Lucia. *Hopper.* Milão: Skira, 2009.

Barthes, Roland. *O grau zero da escrita.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Bachelard, Gaston. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 1988.

Bacon, Francis. *Ensaios*. Trad.: Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1992.

Baudelaire. *Le spleen de Paris.* Paris: Gallimard, 1973.

---. *Les Fleurs du mal.* Paris: Gallimard, 1973.

Beauvoir, Simone de. *A força da idade.* Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

---. *A cerimônia do adeus seguido de entrevistas com Jean-Paul Sartre (Agosto-setembro 1974) .* Trad.: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Behrens, Roy R. Art, Design and the Gestalt theorie. Em: Leonardo, vol. 31, nº 4, 1998.

Benjamin, Walter. *Passagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

Bernardi, Robert. *Le voyage au Canada français et en Amérique du Nord*: *exotisme et modernité dans la France de la seconde moitié du* XIXe *siècle.* Tese de doutorado, Université de Montréal, 1999.

Belzgaou, Virginie. *Les récits de voyage.* Paris: Gallimard, 2008.

Bertheir, Philippe. *La Chartreuse de Parme de Sthendal.* Paris: Galimard, 1995.

Besse, Jean-Marc. *Quatre notes conjointes sur l'introduction de l'hodologie dans la pensée contemporaine.* Em: Les carnets du paysage. Nº 11, 2004.

Bonhomme, Béatrice. *La poésie et le lieu*. Noesis, N° 7. *La philosophie du XXe siècle et le défi poétique.* Paris: 2004.

Bornheim, Gerd. *Sartre*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Borges, Jorge Luis. *Esse ofício do verbo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Boutier, Jean. *Le Grand Tour: une pratique d'éducation des noblesses européenes (XVIe.-XVIIIe.).* Em: Babel, Rainer e Paravicini, Werner (Orgs.). "*Grand Tour.*

Adeliges Reisem um europäische Kultur von 14 bis zum 18. Jahrhundert." Akten der internationalen Kolloquien in der villa Vigoni 1999 um im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, "Beihefte der Francia", 60, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, p. 237-253.

Bradbury, Malcon; McFarlane, James. *Modernismo guia geral.* Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

Brandão, Antônio Carlos Leite. *A formação do homem moderno visto através da arquitetura,* Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

Brunel, P., Pichois, CL., Rousseau, A. M. *O que é literatura comparada?* Trad.: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.

Brunkau, Michael; Hagge, Helmut. *Literarische texte fur die oberstufe: découvrir la littérature: texte 06 : Marguerire Duras Hiroshima mon amour.* Berlim : Langenscheidt KG, 1988.

Burke, Peter. *A escrita da história.* Trad.: Magda Lopes. São Paulo: Editora unesp, 1992.

Céline, Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit.* Paris: Gallimard, 1974.

Choay, Françoise. *La règle et le modele. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme.* Paris: Seuil, 1996.

Cohen, Jean-Louis. *Scènes de la vie futur: l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique 1893-1960.* Paris: Flammarion/Centre Canadien de l'Architecture,1995.

Cohen-Solal. *Sartre 1905-1980.* Paris: Gallimard, 2005.

Contat, Michel; Rybalka, Michel. *Les écrits de Sartre.* Paris: Gallimard, 1970.

Contat, Michel. *Sartre: l'invention de la liberté.* Paris: Textuel, 2005.

Corbin, Alain. *O território do vazio — a praia e o imaginário ocidental.* Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

Coutinho, Eduardo F., Carvalhal, Tânia F. *Literatura comparada textos fundadores.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Danto, Arthur. *As idéias de Sartre.* Trad.: James Amado. São Paulo: Cultrix, 1993.

Débord, Guy. *La société du spectacle.* Paris: Gallimard, 1992.

Debout, Simene. *Sartre et Camus témoins de la liberté. French Issue*, nº 04, v. 112, Setembro de 1997.

Deleuze, Gilles. *Proust e os signos.* Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

Duras, Marguerite. *Hiroshima mon amour.* Paris: Gallimard, 1960.

---. *O amante da China do Norte*. Trad.: Denise Rangé Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

---. O amante. Trad. : Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

---. *Un barrage contre le Pacifique.*

Eleb, Monique; Debarre, Anne. *L'invention de l'habitation moderne – Paris 1880 – 1914.* Paris: Hazan/Archives d'architecture moderne, 1995.

Faulkner, William. *Absalão, Abasalão!* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Fell, Joseph P.. *Heidegger and Sartre: na essay on Being and Place*. New York: Columbia University Press, 1979.

Fernandez, Bernard. *L'homme et le voyage, une connaissance éprouvée sous le signe de la encontre.* Em: Barbier, R. (Org.). *Education et sagesse: la quête du sens.* Paris: Albin Michel, 2001.

Fulton, Ann. *Apostles of Sartre: existentialism in America, 1945-1963.* Evanston: Northwestern University Press, 1999.

Gadamer, Hans-Georg. *Hermenêutica em questão.* Petrópolis: Vozes, 2007.

Garnier, Odile. *Dérive au bout de la nuit.* Em: Loxias, nº. 7, 2004. URL: http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=93.

Genette, Gérard. *Figuras.* Trad.: Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Geronimi, Martini. *Imaginaire français em Amérique du Nord: gênese d'un tourisme de distinction à Québec et la Nouvelle-Orléans: notes de recherche.* Em: Anthropologie et Sociétés, vol. 25, nº 2, 2001, p. 151-166. URL: http//id.erudit.org/iderudit/00239ar.

Giedion, S. La mécanisation au pouvoir. T. 3. Les machines dans la maison. Paris: Centre Georges Pompidou/CCI, 1980.

Guennoc, Jean-François. *Le voyage en son siècle: réflexions sur le rapport entre le voyage et l'histoire culturelle*. Em: Revue CRLV.org, nº. 2, maio 2006. URL: http://www.crlv.paris4.sorbonne.fr/revue_crlv?article=7.

Guillaume, Paul. *Psicologia das Formas.* Trad.: Irineu de Moura. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1960.

Ha, Marie-Paule. *The cultural Other in Malraux's Asian Novels.* Em: *The French Review*, V. 71, nº 01 – Oct, 1997.

Hardré, Jacques. *Camus dans la résistence.* Em: *The French Review*, nº 06, v. 37, Maio de 1964.

Jannière, Hélène. Politiques éditoriales et architecture "moderne". Paris: editions Arguments, 2002.

Jeanson, Francis. *Sartre*. Paris : Seuil, 2000.

Koolhaas, Rem. *Delierio de Nuova York.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

Halpern, Joseph. *Sartre's enclosed space.* Em: *Yale French Studies.* Nº. 57, *Locus: Space, Landscape, Décor in Modern French Fiction,* 1979.

Hardré, Jacques. *Camus dans la résistence.* Em: *The French Review*, nº 06, v. 37, Maio de 1964.

Knee, Philippe. *Qui perd gagne.* Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval, 1993.

Köhler, Wolfgang. *Psicologia da Gestalt.* Trad.: David Jardim. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.

Kurt, Lewin. *Teoria de Campo em ciência Social.* Trad.: Carolina Martuscelli Bori. São Paulo: Pioneira Editora, 1965.

Le Corbusier. *Quand les cathédrales étaient blanches.* Paris: Plon, 1936.

Lenclud, Gerard. *Quand voir, c'est reconnaître: les récits de voyage et le regard antropologique*. Em: Terrains de l'enquête, nº 01, Marselha; Editions Parenthèses, 1995.

Les collections de Magazine Littéraire. Março/Maio 2005, nº 07.

Levinas, Emmanuel. *Théorie de I`Intuition dans la phénoménologie de Husserl.* Paris: Vrin, 2001.

Lévy, Bernard-Henri. O século de Sartre. Trad.: Jorge Bastos. *O século de Sartre.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

Lima, Rogério; Fernandes, Ronaldo Costa (Orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Unb, 2000.

Mallarmé, Stéphane. *Les poésies de* Stéphane *Mallarmé photolitographiés du maniscrit définitif à 40 exemplaires numérotés.* Paris: Edition de la revue independente, 1887.

Mathy, Jean-Philippe. *L'américanisme est-il un humanisme ? Sartre aux États-Unis (1945-46).* Em: The French Review, v. 62, nº 3 (Feb., 1989).

Mauriac, Claude. *Proust.* Trad.: Marcio Fagundes do Nascimento. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

Montaner, Josep. *Arquitecture y crítica.* Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2004.

Nathan, Monique. *Faulkner.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

Pageaux, Daniel-Henri. *Recherches sul l'imagologie: de l'histoire culturelle à la poétique.* Em: Revista de Filologia Francesa. Madri: Universidade Complutense, 1995.

Panofsky, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica. Sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média.* Trad.: Wolf Hörnke. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Perrec, Georges. Espèces d'espaces. Paris: Galillée, 2000.

Perrone-Moisés, Leyla. *O novo romance francês.* São Paulo: Buriti, 1966.

Peyre, Henri. *Deux Cents Ans de relations franco-américaines.* Em: The French Review, Vol. 49, No. 6, Bicentennial Issue: Historical and Literary Relations between France and the United States (May, 1976).

Pinçonnat, Crystel. *Le fantasme du retour au chaos dans l'écriture de New York.* Em : *The French Review.* V. 72, nº 02, Dec. 1998.

Plutarco. *Vidas paralelas.* Trad.: José Carlos Chaves. Lisboa: Ed. das Américas, s/d.

Prélorenzo, Claude; Picon. *L'aventure du balnéaire*. Paris: Parenthèses, 1999.

Poulet, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Proust, Marcel. *Du côté du chez Swann — Deuxième partie.* Paris: Galimmard, 1946.

Ramirez, Juan Antonio. *Architecture for the screen; a critical study of set design in Hollywood golden age.* Carolina do Norte: MacFarland & Company, 2004.

Rakocevic, Robert. *L'espace et le récit aux temps classiques. Acta Fabula,* maio-junho 2007 (Volume 8, número 3), URL: http://www.fabula.org/revue/document3188.php.

Ravet, David. *New York chez Céline et Hopper: une esthétique de la démythification du rêve américain.* Em: Astrolabe, nº 2, Junho de 2006.

---. *Le voyage chez Nizan et Céline: une esthétique de la subversion et de la contre-culture.* Em: Revue CRLV.org, nº. 2, maio 2006. URL: http://www.crlv.paris4.sorbonne.fr/revue_crlv? article=7.

---. *La poésie de voyage au XXe. siècle: Cendras et New York, entre peinture, musique et poésie.* Em: Revue CRLV.org, nº. 2, maio 2006. URL: http://www.crlv.paris4.sorbonne.fr/revue_crlv?article=7.

---. *New-York chez Céline et Hopper: une esthétique de la démythification du rêve américain.* Em: Revue CRLV.org, nº. 2, maio 2006. URL: http://www.crlv.paris4.sorbonne.fr/revue_crlv? article=7.

Requemora, Sylvie. *L'espace dans la littérature de voyages.* Em: *Etudes Littéraires,* v. 34, nº. 1-2, 2002, p. 249-276. URL: http//id.erudit.org/iderudit/0075666ar.

Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes.* Paris: Folio, 2006.

Saint-Exupéry, Antoine de. *Escritos de Guerra.* Trad.: Vera Guimarães Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Sartre, Jean-Paul. O *ser e o nada*. Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.

---. *L'être et le néant.* Paris: Gallimard, 2008.

---. *Esboço para uma teoria das emoções.* Trad.: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.

---. *Villes d'Amérique New York ville, coloniale Venise, de ma fenêtre.* Paris : Editions du patrimoine, 2002.

---. *Situações* I. Trad.: Cristina Prado. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

---. *Situations III.* Paris: Gallimard, 2003.

---. *La reine Albermale ou le dernier touriste.* Paris: Gallimard, 1991.

---. *Diário de uma Guerra Estranha*. Trad.: Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

---. *La nausée*. Paris: Gallimard, 2008.

---. *A náusea.* Trad.: Rita Braga. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

---. *Le mur*. Paris: Gallimard, 1984.

---. *Que é a literatura?* Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

---. *L'existencialisme est un humanisme*. Paris: Gallimard, 2005.

---. *Lettres au Castor er à quelques d'autres*. Paris: Gallimard, 1983.

---. *La transcendence de l'ego*. Paris: Vrin, 2003.

---. *L'imagination*. Paris: Quadrige/Puf, 1983.

---. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 2007.

---. *A idade da razão*. Trad.: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

---. *L'âge de raison.* Paris: Gallimard, 1972.

---. *Sursis*. Trad.: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

---. *Com a morte na alma*. Trad.: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

---. *As palavras.* Trad.: J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Sèbe, Berny. *Porte-drapeaux de L'Empire: la promotion des hérox coloniaux français et britaniques de la conquête de l'Afrique à la Seconde Guerre mondiale.* Em: *Synergie Royaume- Uni et Irlande.* Nº 02 – 2009.

Schneider, Stevens J. *1001 filmes.* Ro de Janeiro: Sextante, 2008.

Silva, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre.* São Paulo: Unesp, 2004.

Sousa, Celeste Henriques Marques Ribeiro de. *Do cá e do lá: Introdução à Imagologia.* São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2004.

Stalloni, Yves. *Os gêneros literários.* Trad.: Flávia Nascimento. São Paulo: Difel: 2003.

Sthendal. *Le rouge et le noir.* Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

---. *La chartreuse de Parme.* Paris: Gallimard, 1964.

Tafuri, Manfredo. Teorias e *História da Arquitetura.* Trad.: Ana Brito e Luís Leitão. Lisboa. Editora Presença, 1988.

Todorov, Tzvetan. *Os gêneros do discurso.* São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Veyne, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história.* Trad.: Baltar, Alda; Kneipp, Auxiliadora. Brasília: UnB. 1998.

Yourcenar, Marguerite. *A volta da prisão*. Trad.: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1999.

Apêndice: quatro textos traduzidos

I. Cidades da América

Autor: Jean-Paul Sartre

Tradução: Adson Cristiano Bozzi Ramatis Lima[430]

Nos primeiros dias, eu estava perdido. Eu não tinha os olhos preparados para os arranha-céus e eles não me espantavam: eles não pareciam para mim construções humanas habitadas por homens, mas como estas partes mortas da paisagem humana, rochas, colinas, que são encontradas nas cidades construídas sobre um solo tortuoso e que se contorna sem sequer prestar atenção. Ao mesmo tempo, os meus olhos procuravam perpetuamente alguma coisa que os retivesse um instante, e eu não encontrava jamais: um detalhe, uma praça, talvez um monumento. Eu não sabia ainda que era necessário olhar as construções e as ruas daqui por massas.

Para aprender a viver nestas cidades, a amá-las como os americanos a amam, foi necessário que eu tenha sobrevoado os imensos desertos do oeste e do sul. Na Europa as nossas cidades se tocam, elas flutuam nos campos humanos, trabalhados ao metro quadrado. E então, muito longe de nós, do outro lado dos mares, nós sabemos vagamente que há o deserto, um mito. Este mito, para o americano, é uma realidade cotidiana. Entre Nova Orleans e São Francisco nós sobrevoamos durante horas uma terra vermelha e seca, granulada de arbustos de um verde acinzentado. De repente, uma cidade aparecia, um pequeno tabuleiro rente ao solo, e, então, de novo, a terra vermelha, a savana, as pedras irregulares do Grande Canyon e a neve das Montanhas Rochosas.

No final de alguns dias deste regime, eu compreendi que uma cidade americana era, na origem, um acampamento no deserto. Pessoas que vinham de longe, atraídas por uma mina, por uma jazida de petróleo ou uma terra fértil, chegavam um belo dia e se instalavam, o mais rapidamente possível, em uma clareira, às margens de um rio. Construíam-se os órgãos essenciais: banco, prefeitura, igreja; e, então, centenas de casas de madeira de um único andar. A avenida, se existe, servia de espinha dorsal, e

[430] A tradução foi realizada a partir da seguinte edição: Sartre, Jean-Paul. *Ville d 'Amérique; New York ville coloniale; Venise de ma fenêtre.* Paris: éditions du Patrimoine, 2002.

então, perpendicularmente a esta avenida, traçavam-se ruas como vértebras. Seria difícil de contar as cidades americanas que têm assim uma risca no meio.

Nada mudou desde o tempo das caravanas que se dirigiam ao oeste: fundam-se a cada ano cidades nos Estados Unidos segundo os mesmos procedimentos.

Eis Fontana, no Tennessee, perto das grandes barragens do T.V.A.[431] Há doze anos, pinheiros cresciam na terra vermelha da montanha. Desde que a construção da barragem começou, abateram os pinheiros e três pequenas cidades surgiram do solo: duas cidadezinhas para brancos que têm, respectivamente, 3.000 e 5.000 habitantes, e uma cidadezinha para os negros. Os operários habitam ali com as suas famílias; há quatro ou cinco anos, no auge dos trabalhos, registrava-se um nascimento por dia. A metade da cidade tem um aspecto de cidade lacustre: as casas são de madeira, com telhados verdes, e foram construídas sobre estacas para evitar a umidade. A outra metade é de casas desmontáveis, as "prefabricated houses".[432] Elas também são de madeira; são construídas a oitenta quilômetros de distância e são colocadas em caminhões; na sua chegada, são necessárias apenas quatro horas e uma única equipe para montá-las. As menores custam 2.000 dólares ao empregador que as aluga por 19 dólares mensais aos seus operários (31 dólares se são mobiliadas). No interior, com os seus móveis em série, o seu aquecimento central, as suas lâmpadas elétricas, as suas geladeiras, fazem pensar em cabines. Cada polegada destas pequenas peças de aspecto anti-séptico foi utilizada: há armários nas paredes e gavetas sob a cama.

Sai-se, um pouco oprimido, com o sentimento de ter visto, em um mundo do ano 3.000, a reconstrução cuidadosa e reduzida de um alojamento de 1944. Desde que se coloquem os pés no exterior, vêem-se centenas de habitações todas iguais, amontoadas, esmagadas contra a terra, mas que guardam ainda, mesmo na sua forma, um sabe-se lá o quê de nomadismo. Dir-se-ia um cemitério de carroças. A cidade lacustre e o cemitério de carroças estão face a face; entre eles uma larga avenida sobe em direção aos pinheiros: eis uma cidade, ou, melhor, uma matriz de cidade americana, com todos os órgãos essenciais: abaixo um *uniprix*[433], mais acima a clínica, no alto uma igreja "mista", na qual é feito o que se pode chamar de culto mínimo, isto é, válido para todas as confissões.

---

[431] Sigla de *Tennessee Valley Authority*, agência governamental criada em 1933 por Roosevelt com o intuito de implementar as políticas do *New Deal* (N. T.).
[432] Em Inglês no original (N. T.).
[433] Em Francês no original. Marca registrada de uma loja de departamentos francesa, cuja tradução é "preço único" (N. T.).

O que espanta é a leveza, a fragilidade destas construções. A cidade não pesa, mal parece pousar sobre o solo; não conseguiu marcar com uma impressão humana esta terra avermelhada e as florestas escuras: ela é *provisória.* E, aliás, ela vai brevemente partir sobre rodas: em dois anos a barragem estará concluída, os operários irão embora, desmontar-se-ão as "prefabricated houses" e elas serão enviadas ao Texas, em torno de um poço de petróleo, ou na Geórgia, próximo a uma plantação de algodão, para reconstituir esta Fontana, sob outros céus, com novos habitantes.

Esta cidadezinha itinerante não é exceção; nos Estados Unidos, as cidades nascem como elas morrem, em um dia. Os americanos não lamentam: o essencial, para eles, é de transportar o seu "home" com eles. Este *home* é o conjunto de objetos, móveis, fotos e *souvenirs* que lhes pertencem, que os reenviam a sua imagem e que constituem a viva paisagem interior dos seus alojamentos. São os seus lares. Eles os carregam em todos os lugares, como Enéias.

A "house" é a carcaça: é abandonada ao menor pretexto.

Nós temos na França cidades operárias. Mas elas são sedentárias; além disto, elas não se tornarão nunca verdadeiras cidades: elas são, ao contrário, o produto artificial de cidades vizinhas. Na América, da mesma maneira que qualquer cidadão pode, em teoria, se tornar o presidente da República, cada Fontana pode se tornar Detroit ou Mineapolis: é necessário apenas um pouco de sorte. E, reciprocamente, Detroit ou Mineapolis são Fontanas que tiveram sorte. Detroit, para nos restringirmos a apenas um exemplo, tinha 300.000 habitante em 1905. Hoje tem um milhão.

Estes habitantes têm perfeitamente consciência desta sorte: eles gostam de se lembrar nos seus filmes, nos seus livros, do tempo no qual a sua cidade não era senão um acampamento. E é por esta razão que eles passam sem dificuldade da cidade ao acampamento: entre aquela e este eles não fazem nenhuma diferença. Detroit e Mineapolis, Knoxville, Menphis, nasceram *provisórias* e permaneceram. Talvez elas jamais desapareçam sobre rodas, sobre as costas de um caminhão. Mas elas continuam em fusão, elas nunca atingiram uma temperatura interna de solidificação.

Para um americano, o que para nós não seria senão uma mudança de situação, é uma verdadeira ruptura com o seu passado. Numerosos são aqueles que, partindo para a guerra, liquidaram o seu apartamento e venderam tudo: por que conservar o que terá passado de moda ao seu retorno? As mulheres de soldados frequentemente

reduzem o seu modo de vida e vão morar mais modestamente em um outro bairro. Assim, a tristeza e a fidelidade ao ausente se marcam por uma mudança de endereço.

São essas mudanças que, igualmente, marcam as flutuações das fortunas americanas.

É comum, nos Estados Unidos, que os belos bairros deslizem do centro à periferia: ao fim de cinco anos o centro está “apodrecido”; se você passear por lá, você encontrará, em ruas sujas, residências arruinadas que mantém sob a sua sujeira um aspecto de pretensão, uma arquitetura complicada, casas de madeira de um único pavimento com um frontão de entrada sustentado por colunas, chalés góticos, “coloniais” etc. Foram residências aristocráticas, agora são os pobres que as habitam. Há estes templos greco-romanos no sinistro bairro de negros de Chicago; por fora ainda mantém certa boa aparência. Apenas, no interior, doze famílias negras, devoradas por piolhos e por ratos, se amontoam em cinco ou seis cômodos.

Ao mesmo tempo ocorrem continuamente mudanças nos lugares: compra-se um imóvel para demoli-lo e para construir um maior no mesmo lugar, ao fim de cinco anos este último é vendido a um empreiteiro que o coloca abaixo para construir um terceiro. Lá, uma cidade é para os seus habitantes uma paisagem móvel, ao passo que para nós as cidades são como conchas.

É necessário encontrar, na França, pessoas bem idosas, para ouvir o que eu ouvi de um americano de 40 anos em Chicago: “Quando eu era jovem todo este bairro era ocupado pelo lago. Mas aterraram esta parte do lago e nela construíram.” E esta manhã um advogado de 35 anos que me mostrava o bairro negro: “Eu nasci aqui. Naquela época, era o bairro dos brancos, você não teria visto um único negro, a não ser domésticos. Hoje, os brancos foram embora e 250.000 negros se amontoam nas suas casas.”

Senhor Verdier, proprietário da loja de departamentos “City of Paris”, em São Francisco, viu o terremoto e o incêndio que destruíram três quartos da cidade. Era então um jovem: ele conservou uma perfeita memória do sinistro. Ele assistiu à reconstrução da cidade, que manteve o seu aspecto asiático ainda em meados de 1913. Ele tem, então, a memória de três cidades de São Francisco superpostas.

Nós mudamos nas nossas cidades imóveis e as nossas casas e os nossos bairros sobrevivem a nós; as cidades americanas mudam mais rápido que os seus habitantes e são eles que sobrevivem a elas.

Para dizer a verdade, nós visitamos os Estados Unidos em tempos de guerra; a vida enorme das cidades americanas petrificou-se de repente; não se constrói mais, não se muda mais de endereço. Mas esta estagnação é provisória: as cidades estão imobilizadas como o dançarino que fica na tela com uma perna no ar, quando o filme pára; sente-se em todos os lugares o impulso da seiva que, imediatamente após a guerra, vai fazê-las ressurgir.

Inicialmente, há os problemas urgentes: há que se reconstruir metade de Chicago, por exemplo. O governo estava empenhado nisto antes de Pearl-Harbour. Mas os imóveis que foram construídos mal podem abrigar 7.000 pessoas. Ora, há 250.000 pessoas a ser alojadas. Há, igualmente, os industriais que querem aumentar e transformar as suas fábricas: os famosos abatedouros de Chicago serão completamente modernizados.

Enfim, o americano médio está obcecado com a imagem da “casa moderna”, sobre a qual se faz uma publicidade considerável. Esta casa, diz-se, será cem vezes mais confortável que as de hoje, e a sua construção em grande escala entra, certamente, nos projetos de “conversão industrial” que tomam forma em todos os lugares.

Após a guerra, a América será, certamente, tomada por uma verdadeira febre de construir. Hoje o americano olha a sua cidade com objetividade: ele não pensa em achá-la feia, mas ele acha que ela está bem envelhecida. Se ela fosse ainda mais velha, como as nossas, ele poderia encontrar nelas uma tradição, um passado social. Comumente, nós vivemos nas casas de nossos avós. As nossas ruas refletem os usos e os modos de séculos passados; elas filtram um pouco o presente; nada é o puro presente no que acontece na Rua Montorgueil ou na Rua Pot-de-Fer. Mas eles vivem há 30 anos em casas que foram construídas quando eles tinham 20.

Jovens demais para parecerem *antigas*, elas lhes parecem simplesmente esgotadas: elas não podem acompanhar os seus outros utensílios, os seus automóveis, que podem ser revendidos a cada dois anos, as suas geladeiras ou os aparelhos de rádio. É por esta razão que eles avaliam as suas cidades sem uma vã sentimentalidade, mas de maneira razoável. Eles estão ligados a elas como se está

ligado a um carro, mas eles a consideram, sobretudo, como instrumentos que eles trocariam sem hesitar por instrumentos mais cômodos.

Uma cidade, para nós, é, sobretudo, um passado; para eles, é, inicialmente, um futuro, o que eles gostam nela é o que elas ainda não são e o que podem ser.

Quais são as impressões de um europeu quando ele desembarca em uma cidade americana? Inicialmente, ele se diz que lhe pregaram uma peça. Não se lhe falavam senão dos arranha-céus, apresentavam-lhe New York, Chicago, como "cidades em pé". Ora, o seu primeiro sentimento, ao contrário, é que a altura média de uma cidade dos Estados Unidos é sensivelmente inferior a de uma cidade francesa. A imensa maioria das casas não tem senão dois pavimentos. Mesmo nas grandes cidades o edifício de mais de cinco pavimentos é exceção.

Em seguida, ele fica chocado com a leveza dos materiais empregados. Nos Estados Unidos não se faz, nunca, por assim dizer, uso da pedra. Os arranha-céus: revestimentos de concreto sobre uma estrutura metálica; os outros edifícios: tijolos ou madeira de construção. Mesmo nas cidades mais ricas e nos bairros mais elegantes destas cidades encontram-se, frequentemente, casas de madeira. As belas casas coloniais de Nova Orleans são de madeira; de madeira muitos dos belos chalés onde moram as estrelas e os diretores de Hollywood; de madeira o *cottage* "estilo californiano" de São Francisco; em todos os lugares você encontrará grupos de casas de madeira esmagados entre dois prédios de vinte pavimentos.

As casas de tijolos são de uma cor de sangue seco, ou, ao contrário, pintadas com cores fortes, riscadas de um amarelo vivo, de verde ou de um branco cru.[434] Na maioria das cidades, elas não têm telhados; são cubos ou paralelepípedos retangulares, com fachadas rigorosamente planas. Todas estas habitações feitas de maneira a ser rapidamente demolidas se aproximam singularmente, como se vê, das "prefabricated houses" de Fontana.

A leveza destas casas que parecem bugigangas[435], as suas cores espalhafatosas que se alternam com o vermelho sombrio dos tijolos, a extraordinária variedade da sua decoração, que, no entanto, não consegue dissimular a uniformidade do seu tipo, tudo isso confere o sentimento, quando se está no centro

---

[434] Kisling e Mason queixaram-se, frequentemente, que a paisagem urbana dos Estados Unidos incita pouco à pintura. Isto ocorre em parte, acredito, devido ao fato de que as cidades já são pintadas. Elas não têm as cores hesitantes das nossas. Que fazer destas cores que *já* são arte, ou, pelo menos, artifício? Deixá-las tal como são.

[435] *Maison de pacotille* no original (N. T.).

da cidade, de passear nos arrabaldes de um balneário, em Bouville, em Cabourg ou em Baule. Apenas estes efêmeros chalés à beira-mar, com a sua arquitetura pretensiosa e a sua fragilidade, podem dar uma ideia das residências americanas aos meus leitores que não viram os Estados Unidos.

Eu acrescentaria de bom grado, para completar a impressão, que se pensa também, por momentos, em uma feira de exposições, no entanto, envelhecida, suja, como aquelas que sobrevivem dez anos, em algum parque, com a solenidade que as fez surgir. Pois estas casinhas se sujam muito rápido, sobretudo nas regiões industriais.

Chicago, enegrecida pela sua fumaça, entristecida pelas brumas do lago Michigan, é de um vermelho tenebroso e sinistro. Pittsburg é mais sombria ainda. E, inicialmente, nada é mais tocante que o contraste entre a formidável potência, a abundância inesgotável disto que se nomeia o "colosso americano", e o insignificante raquitismo destas casinhas que estão às margens das rodovias mais largas do mundo. Mas, nada marca melhor a reflexão, do que pensar que a América não está *feita*, que os seus ideais, que os seus projetos, a sua estrutura social e as suas cidades não têm senão uma realidade estritamente provisória.

Estas cidades traçadas à régua não oferecem um traço de organização. Muitas dentre elas têm a estrutura rudimentar de um conjunto de pólipos. Los Angeles, em particular, parece um grande verme que se poderia cortar em vinte pedaços sem matá-lo. Se você percorrer esta enorme aglomeração, provavelmente a maior do mundo, você encontrará sucessivamente vinte cidades justapostas, todas rigorosamente idênticas, cada uma com o seu bairro pobre, as suas ruas comerciais, as suas boates, o seu subúrbio elegante, e você terá a impressão de um centro urbano de dimensão média que se reproduziu em vinte exemplares por cissiparidade.[436]

Esta justaposição é regra na América, onde os bairros se somam uns aos outros se a prosperidade de uma região traz novos imigrantes. Você passa sem transição de uma rua miserável a uma avenida aristocrática; uma esplanada margeada de *sky-scrappers*,[437] de museus e de monumentos públicos, ornada de gramados e de árvores, termina bruscamente diante de uma gare enfumaçada; não é raro descobrir,

[436] Pra dar uma idéia disto, eu sugiro ao leitor de se representar não uma cidade da Côte d'Azur, mas a Côte d'Azur inteira, de Cannes a Menton.
[437] Em Inglês no original (N. T.).

ao pé dos maiores prédios, ao longo de uma avenida aristocrática, uma "zona" de hortas miseráveis.

É que o passado, nestas cidades que crescem rapidamente, que não são construídas para envelhecer e que progridem como os exércitos modernos, cercando quarteirões de resistência que eles não podem destruir, não se manifesta como entre nós, por *monuments*, mas por *residus*. É um resíduo a ponte de madeira que, em Chicago, transpõe um canal há dois passos dos arranha-céus mais altos do mundo. É um resíduo o metrô aéreo de Chicago e de New York, que passam com estrondo nas ruas centrais, sustentados por grossos pilares de ferro e por vigas transversais que, de cada lado, quase tocam as fachadas das casas. Eles estão lá, simplesmente porque não houve tempo de demoli-los: como uma indicação de trabalhos a serem feitos.

Esta desordem se encontra em cada perspectiva particular. Em nenhum lugar eu vi tantos terrenos baldios: é verdade que eles têm uma função precisa: eles servem de estacionamentos. Mas nem por isso deixam de romper o alinhamento das ruas. De repente, parece que uma bomba foi lançada sobre três ou quatro casas, reduzindo-as a pó, e que acabaram de remover os escombros. É um "parking"[438]: duzentos metros quadrados de terra nua, com, talvez, um único ornamento: um cartaz de publicidade sobre um painel de lâminas espaçadas. De repente, a cidade parece inacabada, mal ajustada; de repente, encontra-se o deserto e estes grandes territórios vazios que chocavam em Fontana. Eu retive esta paisagem em Los Angeles: em plena cidade, duas construções modernas, dois cubos brancos emoldurando um terreno baldio cujo solo não era plano: *parking*. Alguns autos estão alinhados, parecendo abandonados. Uma palmeira cresce entre os autos parecendo uma erva daninha. No fundo, uma colina gramada, com uma inclinação rápida, e se assemelhava com aqueles montes das nossas fortificações nos quais se atira o lixo da cozinha. No ponto mais alto da colina, uma casa de madeira. Um pouco abaixo, uma fita está estendida entre duas pequenas árvores: um tecido multicolorido e seco. Dê à volta em torno desta massa de casas e eis que a colina desaparece: construiu-se, asfaltou-se marcando o solo com avenidas, abriu-se um magnífico túnel do outro lado.

O que, sobretudo, choca nas cidades americanas, é a desordem em altura. Estas casinhas de tijolos são de altura desigual: um pavimento, dois pavimentos, um

[438] Em Inglês no original (N. T.).

pavimento, três pavimentos, eis as proporções sucessivas que eu notei ao acaso em um passeio em Detroit. Você encontrará a mesma situação do outro lado do país, em Albuquerque ou em Santo Antônio. Mais profundamente, acima deste rendilhado irregular, percebem-se construções de todas as formas e de todas as dimensões, longos estojos, delgadas caixas de trinta pavimentos, com trinta, quarenta janelas por pavimento, e, assim que há um pouco de bruma, as cores se desvanecem, não restando senão volumes, todas as variedades de poliedros. Entre eles, vazios enormes, terrenos baldios recortados no céu.

Em New York, até em Chicago, o arranha-céu está em casa, ele impõe uma nova ordem à cidade. Mas em todos os outros lugares ele está deslocado: o olho não consegue estabelecer nenhuma unidade entre estes grandes aspargos e as casinhas que correm rentes ao solo; procura-se, contra a sua própria vontade, está linha tão bem conhecida nas cidades europeias, a linha dos telhados, e não a encontra. É por esta razão que o europeu, inicialmente, tem o sentimento de atravessar, não uma cidade, mas um caos de rochas que se parece com uma cidade, como Monpellier-le-Vieux.

Mas ele erra se, ao visitar as cidades americanas, o faz como quem visita Paris ou Veneza: elas não foram feitas para isso. Aqui, as ruas não têm a mesma significação das nossas. Na Europa, uma rua é intermediária entre o caminho de grande comunicação e o “lugar público” coberto. Está no mesmo nível dos cafés, como prova o uso do “terraço” que se empurra para as calçadas quando o tempo está bom. Além disto, a rua muda de aspecto mais de cem vezes em uma jornada, pois a multidão que a povoa se renova e os homens são, na Europa, a sua composição essencial. A rua americana é um pedaço de uma grande auto-estrada. Às vezes ela se estende por vários quilômetros. Ela não incita o passeio: as nossas são oblíquas, tortuosas, cheias de dobras e de segredos. Aqui ela é uma linha reta que se entrega imediatamente; ela é sem mistério; onde quer que se esteja, ela é vista de um ponto a outro. Aliás, as distâncias são grandes demais nas cidades americanas para que se se desloque a pé: na maioria delas os deslocamentos são feitos quase exclusivamente em automóveis, em ônibus e de metrô. Do metrô à escada rolante, da escada rolante ao elevador, do elevador ao táxi, do táxi ao ônibus, e, de novo, do metrô para o elevador; aconteceu-me, em certos dias, ser carregado como um pacote, de endereço a endereço, sem ter colocado um pé diante do outro.

Eu constatei em certas cidades uma verdadeira atrofia das calçadas: em Los Angeles, por exemplo, na Avenida La Cienega, ladeada de bares, de teatros, de restaurantes, de antiquários e de residências particulares, elas não são senão o caminho transversal que conduz os clientes e os convidados a casa. Das fachadas até parte da calçada desta avenida de luxo plantaram grama. Eu segui durante muito tempo um estreito caminho entre os gramados, sem encontrar nenhuma alma, enquanto, a minha direita, os autos cortavam a avenida: toda a animação da rua estava refugiada na outra parte da calçada.

Em New York, em Chicago, não há bairros, mas uma vida de bairros: o americano não conhece a sua cidade; a dez "blocks"[439] da sua casa ele se perde. Isto não significa que não haja uma multidão nas ruas comerciais: mas é uma multidão que não flana; as pessoas estão a serviço ou saem do *Underground*[440] para ir ao seu escritório.

E é difícil ver, de tempos em tempos, negros pensativos diante de uma loja.

No entanto, começa-se rapidamente a gostar das cidades da América. Talvez elas se pareçam todas. E é uma decepção quando você chega a Wichita, a Saint-Louis, a Alburqueque, ou a Menphis, em constatar que, atrás destes nomes magníficos e promissores, se esconde a mesma cidade Standard, em malha xadrez, com os mesmo semáforos que regulamentam a circulação e o mesmo ar de província. Mas aprende-se, pouco a pouco, a distingui-las: Chicago, nobre e sinistra, cor do sangue que corre nos seus abatedouros, com os seus canais, a água cinza do lago Michigan e as suas ruas esmagadas entre os seus prédios desajeitados e poderosos, não se parece de modo nenhum com São Francisco, cidade aérea, marinha, salgada, construída em forma de anfiteatro.

E, então, acaba-se por gostar delas naquilo que elas têm em comum: esta aparência provisória. Sufoca-se um pouco nas nossas belas cidades fechadas, cheias como ovos. A nossas ruas, angulosas e obliquas, chocam-se contra paredes, contra as casas: uma vez que se esteja na cidade, o olhar não sai mais. Na América, estas longas ruas retas, que nenhum obstáculo impede, conduzem o olhar, como canais, para fora da cidade. Onde quer que você esteja, você vê o fim de cada uma delas, a montanha, os campos ou o mar.

---

[439] Em Inglês no original (N. T.).
[440] Em Inglês no original (N. T.).

Provisórias e frágeis, informes, inacabadas, elas são perseguidas pela presença do imenso espaço geográfico que as cerca. Precisamente porque os seus bulevares são auto-estradas, elas se assemelham sempre a etapas destas últimas. Elas não oprimem nunca, elas não fecham nunca: nada é definitivo nelas, nada está parado. Você sente, desde quando lança o primeiro olhar, que o seu contato com elas é provisório: ou bem você irá partir ou bem elas mudarão em torno de você.

Mas não exageremos: nestas mesmas cidades, nós conhecemos os domingos da província americana, mais opressores que em qualquer outro lugar, nós conhecemos hotéis "estilo colonial" dos subúrbios nos quais as famílias burguesas vão comer em silêncio, por dois dólares a cabeça, o *cocktail*[441] de camarões e o peru ao molho adocicado, escutando o órgão elétrico. É preciso não esquecer o espesso *ennui* que pesa sobre a América.

Mas estas cidades leves, tão parecidas ainda com Fontana e com os acampamentos do *Far West*[442], mostram a outra face dos Estados Unidos: a sua liberdade. Cada um é livre, aqui, não para criticar ou reformar os modos, mas para fugir, ir embora para o deserto ou para uma outra cidade. As cidades são abertas. Abertas para o mundo, abertas para o futuro. É o que confere a todas um aspecto aventuroso, e, na sua desordem, até na sua feiúra, uma espécie de comovente beleza.

II. New York cidade colonial

Autor: Jean-Paul Sartre

Tradução: Adson Cristiano Bozzi Ramatis Lima[443]

Eu sabia muito bem que eu gostaria de New York, mas eu acreditava poder gostar dela imediatamente, como eu gostei imediatamente dos tijolos vermelhos de

[441] Em Inglês no original (N. T.).
[442] Em Inglês no original (N. T.).
[443] A tradução foi realizada a partir da seguinte edição: Sartre, Jean-Paul. *Ville d 'Amérique; New York ville coloniale; Venise de ma fenêtre.* Paris: éditions du Patrimoine, 2002.

Veneza e das construções maciças e sombrias de Londres. Eu não sabia que havia, para um europeu recém desembarcado, um “enjôo de New York”, assim como há um enjôo de mar e um enjôo de montanha.

Um carro oficial havia me conduzido, a meia-noite, do aeroporto La Guardia ao Plaza Hotel. Eu havia apoiado o meu rosto contra o vidro, mas eu não pude ver senão luzes vermelhas e verdes e construções obscuras. No dia seguinte, eu me encontrei, sem nenhuma transição, no ângulo da Rua 58º com a 5º Avenida. Eu caminhei muito tempo sob um céu gelado. Era um domingo de janeiro de 1945, um domingo abandonado. Eu procurava New York e não conseguia encontrá-la. Ela parecia se retirar diante de mim como uma cidade fantasma, na medida em que eu avançava em uma avenida sem originalidade que me parecia, friamente, como qualquer outra. Talvez o que eu procurasse fosse uma cidade europeia.

Nós, europeus, vivemos neste grande mito da grande cidade que nós forjamos no século XIX. Os mitos dos americanos não são os nossos e a cidade americana não é a nossa cidade. Ela não tem nem a mesma natureza nem as mesmas funções. Na Espanha, na Itália, na Alemanha, nós encontramos cidades redondas, que foram, inicialmente, cercadas por muralhas destinadas não somente a proteger os habitantes contra a invasão inimiga, mas, igualmente, para lhes esconder a inexorável presença da natureza. Estas cidades são, além disto, divididas em bairros igualmente redondos e fechados. As casas amontoadas e emaranhadas pesam sobre o solo. Elas parecem possuir uma tendência natural a se aproximar umas das outras; a tal ponto que, de tempos em tempos, se é obrigado a abrir novos caminhos a golpes de machado, exatamente como nas florestas virgens. As ruas deságuam em outras ruas: fechadas nas suas extremidades, elas não parecem levar para fora da cidade; fazem-se voltas em torno delas. Elas são mais do que simples artérias: cada uma constitui um meio social. Paramos nelas, encontramos pessoas, bebemos, comemos e ali ficamos. Aos domingos, vestimo-nos e damos uma volta pelo simples prazer de cumprimentar os amigos, para ver e ser visto. São estas ruas que inspiraram a Jules Romain o seu “unanimismo”.[444] Elas são animadas por um espírito coletivo que varia segundo as horas do dia.

Então, assim, o meu olhar europeu e míope, se aventurando lentamente, espiando tudo, se esforçava em vão para descobrir alguma coisa que o retivesse,

[444] Corrente literária segundo a qual a literatura deve traduzir o sentimento de grandes coletividades (N. T.).

alguma coisa, qualquer coisa: uma fileira de casas barrando a rua, um canto de rua, alguma casa antiga com a pátina dos anos. Em vão: New York é uma cidade para presbíteros: não se pode "acomodar" senão no infinito. O meu olhar não encontrava senão o espaço. Ele deslizava sobre a massa de construções, todas parecidas, sem que nada o detivesse, ele se perdia no vazio, no horizonte.

Céline dizia de New York: "É uma cidade vertical." É verdade, mas ela me pareceu, inicialmente, como uma cidade em comprimento. O trânsito que se imobiliza nas ruas transversais goza de todos os privilégios e escoa incansavelmente nas avenidas. Quantas vezes, os motoristas de táxi, que pegam de bom grado passageiros para conduzi-los ao norte e ao sul, recusam levá-los para leste e oeste! As ruas transversais não servem senão para marcar o limite das construções entre as avenidas. Estas últimas os cortam, os afastam e se precipitam em direção ao norte. Foi por causa disto que, turista ingênuo, eu procurei muito tempo e em vão descobrir "bairros". Na França, as aglomerações nos cercam e nos protegem: o bairro rico protege os ricos contra os pobres; o bairro pobre nos coloca sob o abrigo do desdém dos ricos; da mesma maneira, a cidade inteira nos protege da natureza.

Em New York, onde os grandes eixos são avenidas paralelas, eu não pude senão no Baixo-Broadway descobrir bairros; somente massas gasosas estiradas longitudinalmente, cujo começo e fim nada marca. Gradualmente, eu aprendi a reconhecer a atmosfera da 3º Avenida, onde as pessoas se encontram, sorriem, conversam, à sombra do barulhento metrô aéreo, sem mesmo se conhecerem; e este bar irlandês no qual um alemão, passando perto da minha mesa, parou por um momento para me dizer: "O senhor é francês? Eu sou *boche*"[445]; o conforto tranqüilizador das lojas de Lexington; a melancólica elegância da *Park Avenue*, o luxo frio e impassível de estuque da 5º Avenida, a frivolidade alegre das 6º e 7º; as feiras de gêneros alimentícios da 9º, o *no man's land*[446] da 10º. Cada avenida envolve as ruas vizinhas em sua própria atmosfera, mas, um *block*[447] mais longe, você mergulha, de repente, em um outro mundo. Não muito longe do silêncio palpitante da *Park Avenue*, onde circulam os carros dos senhores, eu chego na 1º Avenida, onde a terra treme continuamente à passagem dos caminhões. Como posso acreditar com certeza nestas intermináveis trajetórias "norte-sul" quando, a alguns passos, a leste ou a

[445] Termo pejorativo usado pelos franceses para designar os alemães (N. T.).
[446] Em Inglês no original (N. T.).
[447] Em Inglês no original (N. T.).

oeste, espreitam-me outros mundos longitudinais? Atrás do Waldorf Astoria[448] e dos toldos brancos e azuis dos prédios "distintos", eu percebo o *Elevated*[449], que leva com ele um pouco da miséria de Bowery.

Toda New York é, assim, riscada de significações paralelas e não comunicantes. Estas longas linhas feitas à régua me deram, de repente, a sensação do espaço. As nossas cidades da Europa são construídas para nos proteger contra ele: as casas estão agrupadas como carneiros. Mas o espaço atravessa New York, anima-a, dilata-a. O espaço, o grande espaço vazio das estepes e dos pampas, corre nas suas artérias como uma corrente de ar frio, separando os ribeirinhos da direita dos ribeirinhos da esquerda. Em Boston, um amigo americano que me guiava em uma visita aos belos bairros me disse, designando o lado esquerdo de um bulevar: "As pessoas 'de bem' moram lá." E ele acrescenta ironicamente, designando o lado direito: "Ninguém nunca soube quem mora por aqui." É a mesma situação em New York: entre os dois lados de uma rua, há todo um espaço.

New York está a meio caminho entre a cidade para pedestres e a cidade para automóveis. Não se passeia em New York: passa-se. É uma cidade em movimento. Se eu caminho rapidamente, eu estou à vontade; se eu paro, eu fico confuso e me pergunto: "por que estou nesta rua e não em uma das outras centenas de ruas que lhe são semelhantes? Por que diante deste *drugstore*, diante desta sucursal da Schrafft's ou Woolworth's, ou diante de qualquer outra sucursal, pouco importa qual destes milhares de *drugstores*, todos iguais?"

E, de repente, aparece o espaço puro. Eu imagino que um triângulo, se lhe fosse dado o dom de tomar consciência da sua posição no espaço, ficaria horrorizado ao constatar o rigor das coordenadas que o definem, mas, ao mesmo tempo, em descobrir que é simplesmente qualquer triângulo em qualquer lugar. Em New York, você não se perde nunca: um olhar basta para se localizar: você está no East Side, no ângulo da Rua 52º com Lexington. Mas esta precisão espacial não é acompanhada de nenhuma precisão afetiva. No anonimato numérico das ruas e das avenidas, eu sou simplesmente qualquer um em qualquer lugar. Onde quer que eu esteja a minha posição é localizável. Em longitude e em latitude. Mas não há nenhuma razão válida para justificar a minha presença neste lugar e não em outro, uma vez que tal lugar ou um outro são idênticos. Sempre perdido, sempre localizável.

---

[448] Importante e luxuoso Hotel nova-iorquino, aberto desde o ano de 1893 (N. T.).
[449] Trilhos elevados e duplos, situado no bairro nova-iorquino de Bowery, sobre os quais corriam os trens (N. T.).

Eu estou perdido em uma cidade ou na natureza? Contra a violência da natureza New York não é uma proteção. É uma cidade a céu aberto. As tempestades inundam as suas ruas, que são largas e longas demais para se atravessar quando chove. Os furacões agitam as casas de tijolos e balançam os arranha-céus. O rádio os anuncia solenemente como uma declaração de guerra. No verão, o ar vibra entre as casas: no inverno, a cidade submerge, de sorte que se poderia acreditar estar em algum arrabalde de Paris quando o Sena transborda: mas, neste caso, é a neve que derrete.

A natureza pesa tanto sobre New York que a mais moderna das cidades é, ao mesmo tempo, a mais suja. Da minha janela, eu vejo o vento levar papéis espessos, enlameados, que rodopiam sobre o calçamento. Quando eu saio, caminho em uma neve escurecida, uma espécie de crosta empolada com a mesma coloração da calçada, ao ponto de acreditarmos que é a própria calçada que está empenada. Desde o fim de maio o calor se abate sobre a cidade como a bomba atômica. É o Mal. As pessoas se abordam dizendo-se: "*It's a murder.*"[450] Os trens levam milhões de habitantes que fogem e que deixam, quando eles se levantam, um traço úmido sobre os assentos, como caracóis. Não é da cidade que eles fogem, é da Natureza. Até nas profundezas do meu apartamento, eu sofro os assaltos de uma natureza hostil, surda, misteriosa, eu acredito estar acampado no coração de uma floresta que fervilha de insetos. Há o gemido do vento; há as descargas elétricas que eu recebo cada vez que eu toco um botão em uma porta ou que aperto a mão de um amigo; há as baratas que correm pela minha cozinha, os elevadores que dão náusea, a sede inextinguível que me queima da manhã à noite. New York é uma cidade colonial, um terreno de *camping.* Toda a hostilidade, toda a crueza da Natureza estão presentes nesta cidade, que é o monumento mais prodigioso que o homem ergueu a si mesmo. É uma cidade leve; a sua aparente falta de peso surpreende a maioria dos europeus. Neste espaço imenso e mal cuidado, neste deserto de rochas que não tolera nenhuma vegetação, construíram-se milhares de prédios de tijolos, de madeira ou de cimento armado, e parecem todos a ponto de alçaram vôo.

Eu gosto de New York. Eu aprendi a gostar dela. Eu me acostumei com os seus conjuntos maciços, com as suas grandes perspectivas. O meu olhar não demora mais sobre as fachadas em busca de uma construção que, por um grande acaso, não fosse idêntica às outras. Ele escapa imediatamente no horizonte buscando

[450] Em Inglês no original.

construções perdidas na bruma, que não são mais senão volumes, nada além da moldura austera do céu. Quando se sabe olhar as duas fileiras de construções que, como falésias, estão nas bordas de uma grande artéria, é-se recompensado: a sua missão acaba aqui, no fim de uma avenida, em simples linhas harmoniosas, um trecho de céu flutua entre elas.

New York não se revela senão a certa altura, a certa distância, a certa velocidade: não são nem a altura, nem a distância e nem a velocidade do pedestre. Esta cidade se assemelha espantosamente as grandes planícies da Andaluzia: monótonas quando são percorridas a pé e esplêndidas e incertas quando são atravessadas de carro.

Eu aprendi a gostar do seu céu. Nas cidades da Europa, onde os telhados são baixos, o céu rasteja rente ao solo e parece aprisionado. O céu de New York é belo porque os arranha-céus o expulsam para muito longe das nossas cabeças. Solitário e puro como uma besta selvagem, ele monta guarda e protege a cidade. E não é somente uma proteção local: sente-se que ele se estende ao longe sobre toda a América; é o céu do mundo inteiro.

Eu aprendi a gostar das avenidas de Manhattam. Não são graves e pequenos caminhos fechados entre casas: são auto-estradas nacionais. Assim que você coloca o pé em uma delas, você compreende que, necessariamente, ela vai até Boston ou Chicago. Ela se desvanece fora da cidade e o olho quase pode segui-la pelo campo. Um céu selvagem acima de grandes trilhos paralelos: antes de qualquer coisa, eis o que é New York. No coração desta cidade você está no coração da natureza.

Foi necessário que eu me acostumasse, mas, agora que eu já me acostumei, em nenhum lugar do mundo eu me sinto mais livre do que no seio das multidões nova-iorquinas. Esta cidade leve, efêmera, que parece a cada manhã, a cada noite, sob os raios curiosos do sol, a simples justaposição de paralelepípedos retangulares, jamais oprime nem deprime. Aqui, pode-se conhecer a angústia da solidão, mas não a do abatimento.

Na Europa, nós nos ligamos a um bairro, a um conjunto de casas, a um canto de uma rua, e nós não somos mais livres. Mas mal chegado em New York você vive completamente à escala de New York. Você pode admirar a noite do alto de Queensborough Bridge, a manhã de New-jersey, o meio-dia do septuagésimo sétimo pavimento do Centro Rockefeller; mas você não será jamais cativado por nenhuma das suas ruas, porque nenhuma dentre elas se distingue por uma beleza que lhe seja

própria. A beleza está presente em todas, como estão presentes toda a natureza e o céu de toda a América. Em nenhuma parte você sentirá melhor a simultaneidade das vidas humanas.

Apesar da sua austeridade, New York emociona os europeus. Claro, nós aprendemos a gostar das nossas velhas cidades, mas, o que nos toca nelas, é uma parede romana que faz parte da fachada de um albergue, ou a casa onde morou Cervantes, ou a Praça de Vosges. Nós gostamos das nossas cidades-museus — e todas as nossas cidades são um pouco como museus onde nós perambulamos entre as residências dos nossos ancestrais. New York não é uma cidade-museu; no entanto, aos olhos dos franceses da minha geração, ela já possui a melancolia do passado. Quando nós tínhamos vinte anos, por volta de 1925, nós ouvimos falar dos arranha-céus. Eles simbolizavam para nós a fabulosa prosperidade americana. Nós os descobrimos com estupefação nos filmes. Eles eram a arquitetura do futuro, como o cinema era a arte do futuro e o *jazz* a música do futuro. Hoje, nós sabemos o que pensar do *jazz*. Nós sabemos que ele traz em si mais do passado que do futuro. É uma música de inspiração popular negra, suscetível de um desenvolvimento limitado e que degenera suavemente. O *jazz* sobrevive a si. Os filmes falados não mantiveram as promessas dos mudos. Hollywood patina nos velhos caminhos.

Talvez a guerra tenha revelado aos americanos que a América era a maior potência do mundo. Mas a era da vida fácil passou; numerosos economistas temem uma nova crise. Desta maneira, não se constroem mais arranha-céus. Parece que eles são difíceis de alugar.

O homem que passeava em New York antes de 1930 via nos grandes prédios dominando a cidade os primeiros sinais de uma arquitetura convocada a se irradiar sobre o país inteiro. Hoje, para um francês que chega da Europa, eles não são senão monumentos históricos, testemunhos de uma época passada. Eles ainda se elevam sobre o céu, mas o meu espírito não os segue mais, e os nova-iorquinos passam aos seus pés sem sequer olhá-los. Eu não posso considerá-los sem melancolia: eles falam sobre uma época na qual nós acreditávamos que a última das guerras acabava de terminar, quando nós acreditávamos na paz. Eles já estão um pouco descuidados: amanhã, talvez, eles serão demolidos. Em todo o caso, foi necessária, para construí-los, uma fé que nós não temos mais.

Eu caminho entre as pequenas construções de tijolos cor de sangue seco. Elas são mais jovens que as construções da Europa, mas a sua fragilidade as faz parecer

mais antigas. Eu vejo ao longe o Empire State Building, ou o Chrysler Building, que apontam em vão para o céu, e eu imagino, de repente, que New York está a ponto de adquirir uma História, e que ela já tem as suas ruínas.

E é suficiente para ornar com um pouco de suavidade a cidade mais rude do mundo.

III. Individualismo e conformismo nos Estados Unidos

Autor: Jean-Paul Sartre

Tradução: Adson Cristiano Bozzi Ramatis Lima[451]

[451] A tradução foi realizada a partir da seguinte edição: Sartre, Jean-Paul. *Idividualisme et conformisme aux État-Unis.* Em : *Situations III.* Paris: Gallimard, 2003.

Como falar sobre 135 milhões de americanos? Teria sido necessário ter vivido dez anos aqui e nós passamos seis semanas. Levam-nos a uma cidade onde nós colhemos alguns detalhes, ontem Baltimore, hoje Knoxville, depois de amanhã Nova Orleans, e, então, nós pegamos o avião depois de ter admirado a maior fábrica, a maior ponte ou a maior barragem do mundo. A cabeça cheia de números e de estatísticas.

Nós teremos visto mais aço e alumínio que seres humanos. Mas, será possível falar sobre aço? Quanto às "impressões", elas vêm quando bem entendem.

Alguns nos dizem: "Atenha-se aos fatos!".

Mas quais fatos? O comprimento em pés deste estaleiro naval ou o azul elétrico do maçarico oxídrico na luz pálida deste hangar? Se eu escolher, eu decido já o que é a América.

E outros, ao contrário: "Tome distância!". Mas eu desconfio destas distâncias que já são generalizações. Eu decido, então, entregar as minhas impressões e as minhas construções pessoais sob a minha própria responsabilidade. Esta América, talvez tenha sido um sonho. E todo o caso, eu serei honesto com o meu sonho: eu o exporei tal como o tive.

E, hoje, eu gostaria de lhes dar uma impressão a respeito de dois *slogans* contraditórios que correm nas ruas de Paris: "O americano é conformista" e "O americano é individualista". Eu ouvi falar como todo mundo do famoso "cadinho" americano que, em diversas temperaturas de fusão, transforma um polonês, um italiano, um irlandês, um finlandês, em cidadãos dos Estados-Unidos. Mas eu não sabia ainda o que, exatamente, isto queria dizer.

Ora, na véspera da minha chegada, eu encontrei um europeu em vias de fusão. Apresentaram-me, no grande *hall* do Plaza, a um homem moreno, de altura mediana, que, como todo mundo aqui, falava de uma maneira um pouco nasal e sem que mexesse os lábios nem as laterais da sua face, que ria com a boca, mas não com os olhos, por acessos bruscos, e que se exprimia em um bom Francês, mas com um forte sotaque, misturando ao seu discurso barbarismos e americanismos.

Como eu o congratulava pelo seu conhecimento da nossa língua, ele me respondeu com surpresa: "Mas eu sou francês." Ele nasceu em Paris, e não mora na América senão há quinze anos, e, antes da guerra, retornava a França a cada seis

meses. No entanto, a América já o possui até a metade do seu ser. A sua mãe nunca deixou Paris: quando ele fala de "*Paname*"[452], com um tom voluntariamente velhaco, ele se parece muito mais como um *Yankee* que quer exibir o seu conhecimento da Europa que como um francês exilado que se lembra do seu país. Ele se acha obrigado, por instantes, em me piscar malandramente os olhos, dizendo: "Ah! Ah! Nova Orleans, belas mulheres!" Mas, em fazendo isto, ele obedece muito mais à representação que os franceses têm na América do que ao desejo de criar uma cumplicidade com um compatriota. "Belas mulheres", e ele ri, mas com frieza, e o puritanismo não está longe, eu me sinto gelado.

Eu tinha a impressão de assistir a uma metamorfose de Ovídio: o rosto deste homem é ainda muito expressivo, ele conservou este mimetismo um pouco irritante da inteligência pelo qual se reconhece um rosto francês em todos os lugares. Mas, brevemente, ele será árvore ou rochedo. Eu me perguntava com curiosidade quais potentes forças deviam entrar em jogo para realizar, de maneira tão segura e tão rápida, estas desintegrações e integrações.

Ora, estas forças são suaves e persuasivas. Basta que se passeie nas ruas, que se entre nas lojas, de virar o botão de um rádio, para encontrá-las, para senti-las sobre si como um sopro quente.

Na América — ao menos aquela que eu conheço — você não está nunca sozinho na rua: as paredes lhe falam. À direita, à esquerda, há cartazes, letreiros luminosos, imensas vitrinas que contém apenas um painel com uma montagem fotográfica, ou, então, estatísticas. Aqui, há uma mulher com o rosto perturbado que estende os seus lábios a um soldado americano; acolá, há um avião que lança bombas sobre uma pequena cidade, e, sob a imagem, estas palavras: "Menos bombas, mais bíblias." A nação caminha com você, ela lhe dá conselhos e ordens. Mas ela o faz a meia voz e tem a preocupação de explicar minuciosamente a sua injunção: nem uma ordem que não esteja acompanhada de um breve comentário ou de uma imagem justificativa, quer se trate da publicidade de um produto de beleza (hoje, mais do que nunca você deve ser bela. Cuide do seu rosto para o seu *retorno*: compre o creme X), quer se trate de uma propaganda dos *War Bonds*.

Ontem, eu jantava no restaurante de Fontana, uma cidadezinha artificial que foi construída em torno de uma barragem no Tenessee.

---

[452] Gíria que designa a cidade de Paris (N. T.).

Ao longo da avenida que leva a esta barragem e que percorrem, sem pausa, caminhões, automóveis, vagonetas, um grande cartaz reproduz, sob a forma de um desenho sem palavras, uma parábola sobre a solidariedade no trabalho: dois asnos, amarrados um a outro, tentam se aproximar de dois montes de fenos bem distantes. Cada um força, no sentido inverso, a corda que os amarra. Eis que quase se estrangulam. Mas eles compreenderam: se aproximam e começam a pastar juntos, delicadamente, o primeiro monte de feno; quando terminam de comê-lo, nós podemos vê-los comer, de comum acordo, o segundo.

Visivelmente, é de propósito que foi banido todo comentário, é *necessário* que o passante tire as suas *próprias* conclusões. Não lhe é feita nenhuma violência, muito pelo contrário, a imagem é um apelo a sua inteligência. Ele é obrigado a interpretar, a compreender, não se lhe impõe nada como fazia a propaganda nazista com os seus cartazes estridentes. Ela possui tons suaves, ela reclama o seu concurso para ser decifrada. E quando ele a compreende, é como se houvesse formado por si próprio o pensamento, ele está quase que completamente persuadido.

Nas fábricas, instalaram alto-falantes em todos os lugares. Eles têm a missão de lutar contra o isolamento do operário face à matéria. Se você percorrer este imenso estaleiro naval, nas cercanias de Baltimore, você encontrará, inicialmente, esta dispersão humana, esta grande solidão dos trabalhadores que nós conhecemos bem na Europa: homens com máscaras curvados sobre placas de aço, manobrando o dia inteiro um maçarico oxídrico. Mas, a partir do momento em que eles colocam o seu capacete, eles podem ouvir música. E a música já é um conselho que se insinua de maneira dissimulada, já é o sonho dirigido. E, então, a música cessa e lhe dão informações sobre a guerra e sobre o seu trabalho.

Quando nós deixamos Fontana, um engenheiro, que amavelmente nos dedicou o seu tempo e nos conduziu a todos os lugares, nos levou a um pequeno cômodo envidraçado no qual rodava um pequeno disco de cera virgem, pronto para gravar a nossa voz. Ele nos explicou que todos os estrangeiros que haviam visitado a barragem tinham deixado, no momento da partida, as suas impressões no microfone. Nós não tivemos coragem de recusar este pedido de um hospedeiro tão gentil e cuidadoso; aqueles entre nós que sabiam Inglês falaram e deixaram registrado o seu discurso. Amanhã, ele será transmitido no estaleiro, na cantina, em todas as casas da cidade, e os operários serão incitados a prosseguir o seu trabalho, sabendo, com alegria, a excelente impressão que eles causaram em estrangeiros.

Acrescente a isto os conselhos do rádio, as correspondências nos jornais, e, sobretudo, a ação das inumeráveis associações cuja finalidade é quase sempre educativa.

Você verá que o cidadão americano é bem enquadrado.

Mas seria um erro ver nisto uma manobra opressiva do governo ou dos grandes capitalistas americanos.

É claro que o governo atual americano está em guerra. Talvez ele seja obrigado a usar, para a propaganda de guerra, estes métodos. Talvez, igualmente, uma das suas principais preocupações seja a educação.

Por exemplo, no Tennessee, onde os fazendeiros arruinavam a terra semeando milho a cada ano, ele se esforça em lhes ensinar, pouco a pouco, a deixar repousar o solo variando a cultura a cada ano; e, para atingir o seu objetivo, ele misturou os benefícios (eletricidade subsidiada, irrigação gratuita) com os conselhos. Mas se trata, aqui, de um fenômeno muito mais espontâneo e difuso.

É realmente no coração da coletividade onde repousa esta tendência educativa: cada americano se educa por outros americanos, e, uma vez educado, cada um é responsável pela educação dos outros. Em todos os lugares de New York, fora e nos colégios, há cursos de americanização.

Ali se aprende tudo: a costurar, a cozinhar e até a flertar. Há um curso, em um colégio nova-iorquino, sobre o comportamento que uma moça deve ter para casar com o seu namorado. Em tudo isto, trata-se menos de formar um homem do que formar um americano puro. Apenas, o americano não distingue entre a razão americana e a razão *tout court*. Todos os conselhos que ladrilharam o seu caminho são perfeitamente motivados, e tão penetrantes que ele se sente embalado por uma imensa solicitude que não o deixa jamais só e sem recurso.

Eu conheci estas mães de família “modernas”, que não mandavam nos seus filhos sem, inicialmente, persuadi-los a obedecer. Elas asseguravam sobre eles um prestígio mais completo e mais temível do que se tivessem se servido de ameaças e de violência. Da mesma maneira, o americano, a quem é solicitado, a qualquer hora do dia, a razão e a liberdade, coloca como uma questão de honra fazer o que lhe é pedido: é agindo como todo mundo que ele se sente, ao mesmo tempo, mais racional e mais nacional, é em se mostrando mais conformista que ele se sente mais livre.

Então, até onde eu posso avaliar, os traços que caracterizam a nação americana são o inverso daqueles que Hitler deu a Alemanha e que Maurras quis dar a França.

Para Hitler (ou para Maurras), um raciocínio é bom para a Alemanha, antes de tudo, se ele é alemão. E é sempre suspeito se ele tem um pouco de odor de universalidade.

A especialidade americana, ao contrário, é de considerar o seu pensamento como universal. Reconhece-se, no primeiro caso, uma influência do puritanismo, que, aqui, eu não conseguiria distinguir.

Mas, sobretudo, há esta presença concreta, cotidiana, de uma Razão de carne e osso, de uma Razão que é visível. Por isso eu encontrei, na maioria dos meus interlocutores, uma fé ingênua e apaixonada pelas virtudes da Razão. Um americano me dizia uma noite: "Enfim, se a política internacional fosse negócio de homens razoáveis e sãos, a guerra não seria suprimida para sempre?" Franceses que estavam presentes lhe disseram que não era bem assim, e ele se aborreceu. "Vão, disse-lhes com um desprezo indignado, vão construir cemitérios!" Eu não disse nada, para mim a discussão entre nós não era possível: eu acredito no mal e ele não. É este otimismo à Rousseau que o afasta deste nosso ponto de vista quando se trata da Alemanha nazista. Para admitir as atrocidades, seria necessário admitir que o homem pode ser inteiramente mau. "Você acredita que haja duas Alemanhas?", perguntou-me um médico americano. Eu lhe respondi que eu não acreditava nisto.

— Eu compreendo, disse-me, você não pode pensar de outra maneira, porque a França sofreu muito. Mas é uma pena.

Aqui intervém a máquina: ela também é um fator de universalização. De fato, o objeto mecânico é, geralmente, apenas um modo de se servir; aquela que é indicada no manual que o acompanha. Do saca-rolhas mecânico, da geladeira e do automóvel, o americano serve-se sempre da mesma maneira e ao mesmo tempo que os outros americanos. Aliás, estes objetos não são feitos sob-medida; eles se dirigem a qualquer um, eles obedecerão a qualquer um que os saiba utilizar como se deve.

Assim, o americano, no *tramway*, no metrô, na máquina de refrigerantes, quando ele introduz a moeda na fenda, sente-se qualquer um. Não uma unidade anônima, mas um homem que se despojou da sua individualidade e que se elevou até à impessoalidade do Universal.

É esta liberdade total no conformismo que, inicialmente, me chocou: nenhuma cidade é mais livre que New York; você pode fazer ali o que você quiser. É a opinião pública que desempenha o papel de polícia. Conformistas por liberdade, despersonalizados por racionalismo, identificando no mesmo culto a Razão universal e a sua Nação particular, foi como, inicialmente, pareceram-me alguns americanos que eu conheci.

Mas, imediatamente, eu descobri o seu profundo individualismo. Esta ligação do conformismo social e do individualismo é, talvez, o que o francês na França terá mais dificuldade em compreender. Para nós, o individualismo conservou a sua velha fórmula clássica da "luta do indivíduo contra a sociedade, e, em especial, contra o Estado." Mas não é assim na América. Em primeiro lugar, o Estado não foi, durante muito tempo, senão uma administração. Desde já há algum tempo, ele tende a desempenhar um outro papel, mas isto não modificou o sentimento dos americanos. É o "seu" Estado, é a "sua" Nação: eles têm por estas instituições um profundo respeito e um amor de proprietário.[453]

Por pouco que se passeie, durante alguns dias, em New York, não se pode deixar de perceber a ligação profunda do conformismo americano com o individualismo. Tomada no seu comprimento e na sua largura — horizontalmente —, New York é a cidade mais conformista do mundo. A partir de Washington Square, com a exceção da antiga Broadway, nem uma rua oblíqua ou em ângulo: uma dezena de longos sulcos paralelos sobe direto da ponta de Manhattam em direção ao rio Harlem: estas são as avenidas, elas são atravessadas por centenas de sulcos menores que lhes são rigorosamente perpendiculares.

Este quadrilátero é New York: as ruas se assemelham tanto que não lhes foram dado nomes, limitou-se a lhes conceder, como aos soldados, um número de matrícula.

Mas se você levantar a vista, tudo muda: em altura, New York é o triunfo do individualismo. Os prédios escapam em altura a qualquer regulamentação urbanística, eles têm vinte e sete, cinquenta e cinco, cem pavimentos; eles são cinzas, castanhos, brancos, mouriscos, medievais, renascentistas ou modernos. No baixo

---

[453] Um grupo da R.P.F. tentou tumultuar uma reunião política da qual eu participava, e disto resultou uma briga. Um americano que partilhava das nossas idéias se espantou que nós não tenhamos chamado a polícia. Eu lhe expliquei a nossa repugnância em relação a esta instituição, mas ele continuou confuso: "Nos Estados Unidos, disse-me ele, a polícia é um bem de todos os cidadãos. Nós achamos natural *recorrer* a ela."

Broadway, eles se apertam uns contra os outros, esmagando minúsculas igrejas negras, e depois, repentinamente, eles se afastam, deixando entre eles um enorme vazio de luz. Visto do Brooklyn, eles me pareceram possuir a solidão e a nobreza dos buquês de palmeiras próximos aos rios no *Souss* marroquino: buquês de arranha-céus que o olho tenta sempre reunir e que sempre se desfaz.

Assim, o individualismo americano pareceu-me, inicialmente, como uma terceira dimensão.

Ele não se opõe, de maneira nenhuma, ao conformismo, ao contrário, ele o supõe; ele é, no seio do conformismo, uma nova direção, em altura ou em profundidade.

Em primeiro lugar, há a luta pela vida — e ela é muito amarga. Cada indivíduo quer ter sucesso — isto é, ganhar dinheiro. Mas é preciso não ver nisto avidez ou apenas o gosto pelo luxo. Nos Estados-Unidos o dinheiro não é, parece-me, senão o signo necessário, mas simbólico, do sucesso. Deve-se obter sucesso porque este prova as virtudes morais e a inteligência, e também porque indica que se beneficia da proteção divina.

E, então, deve-se ter sucesso porque, somente então, poder-se-á colocar-se, diante da multidão, como uma pessoa. Veja os jornais americanos: se você não tiver tido sucesso, é vão esperar que os seus artigos sejam publicados como você os enviou. Eles serão cortados e mutilados. Mas se você tem um nome que vende, então tudo muda: o que você escreve será publicado sem cortes, você conquistou o direito de ser você mesmo.

Ocorre o mesmo no teatro: uma senhora muito versada na literatura francesa e conhecida nos meios editoriais me perguntou se, eventualmente, eu gostaria que uma peça de minha autoria fosse encenada nos Estados-Unidos. Eu respondi que ficaria muito feliz se, como me haviam dito que era o costume, o diretor, desta vez, não modificasse o texto que lhe fosse submetido. Ela pareceu muito espantada: “Se ele não o fizer, disse ela, quem o faria? O que você escreveu é feito para ser lido. Mas eles devem trabalhar para que a peça possa ser entendida.”[454]

---

[454] Por isto ocorreu o quiproquó da questão Kravchenko. O *rewriting* sendo costume, Kravchenko é, para um americano, o autor do seu livro. Nós, ao contrário, temos dificuldade em considerá-lo como tal. (N.T.: o chamado *affaire Kravchenko* foi o processo judicial que opôs este dissidente soviético ao jornal comunista francês *Les lettres françaises*, em janeiro de 1949.).

Assim, o individualismo na América, na luta pela vida, é, sobretudo, a aspiração apaixonada de cada um pelo seu estado de indivíduo. Há indivíduos como há arranha-céus na América, há Ford, há Rockefeller, há Hemingway, há Roosevelt. Eles são modelos e exemplos.

Neste sentido, os prédios são um *ex-voto* ao sucesso, eles são, atrás da estátua da Liberdade, como estátuas de um homem ou de uma empresa que se elevaram acima dos outros. São imensos empreendimentos publicitários construídos por particulares ou por coletividades, em grande parte para manifestar o seu triunfo financeiro. Os seus proprietários não ocupam senão uma pequena parte e alugam o resto. Por isso, não é a toa que eles me pareceram simbolizar o individualismo nova-iorquino. Eles afirmam, simplesmente, que o individualismo nos Estados-Unidos se conquista. Talvez seja por isso que os nova-iorquinos me pareceram estar ligados de maneira tão apaixonada a uma economia liberal.

No entanto, cada um conhece o poder dos *trusts* nos Estados Unidos — o que representa, em suma, uma outra forma de economia dirigida. Mas o nova-iorquino não perdeu a lembrança da época na qual um homem podia ganhar uma fortuna por seus próprios meios. O que o repugna, na economia dirigida, é o "funcionalismo". Assim, de maneira bastante paradoxal, este homem, que se deixa levar tão docilmente na sua vida pública e privada, é intransigente quando se trata do seu *job*[455]*.* É porque é neste que ele coloca a sua independência, a sua iniciativa e a sua dignidade de pessoa.

Para o resto, há as "associações". Contava-se que, em 1930, Washington possuía mais de cento e cinquenta agências centrais de associações e de grupos. Eu não citarei senão uma: a *Foregn Policy Association.*

Em algum 17º andar, nós nos encontramos "em torno de uma mesa de chá", com algumas destas grandes mulheres de cabelos cinza, amáveis, um pouco frias, inteligentes como homens, que, desde o início da guerra, representavam a maioria nestas associações. Elas nos contaram como, em 1917, certo número de pessoas, intimamente persuadidos de que os Estados-Unidos entravam na guerra sem nada conhecer de política externa, havia decidido dedicar o seu tempo livre para dar ao seu país a cultura que lhe faltava.

---

[455] Em Inglês no original.

Hoje, a Liga tem 26.000 associados, 300 seções em diferentes estados. Mais de 500 jornais recebem a sua documentação. Os políticos consultam as suas publicações. Aliás, ela desistiu de informar o grande público: ela informa os informantes (especialistas, professores, sacerdotes, jornalistas). Todas as semanas, esta associação publica um boletim com o estudo de uma questão internacional e um comentário dos acontecimentos de Washington: uma vez por quinzena ela envia aos jornais uma matéria que eles reproduzem ou utilizam parcialmente.

Imaginem, na França de 1930, uma associação desta espécie documentando Bonnet ou Daladier e enviando os seus periódicos a Maurras para a *Ação Francesa* e a Cachin para o *L'Humanité*?

Mas o que, sobretudo, chocou-me, foram as últimas palavras da nossa anfitriã: "O que acontece, disse-me, é que nós protegemos o indivíduo. Fora das ligas um homem está sozinho; nas ligas ele é alguém; e ele se protege contra cada uma pertencendo a várias." Vê-se o sentido deste individualismo: é necessário, em primeiro lugar, que o cidadão se enquadre e se proteja, é necessário que ele estabeleça um contrato social com outros cidadãos da sua espécie. É esta coletividade reduzida que lhe conferirá a sua função individual e o seu valor de pessoa. No interior da associação ele terá iniciativas, ele poderá conduzir uma política pessoal e influenciar, se for capaz, a orientação coletiva.

O solitário desperta tanta desconfiança nos Estados-Unidos que se favorece este individualismo dirigido, enquadrado. É o que mostram, sobre um outro domínio, as tentativas que os chefes da indústria fazem para encorajar, na sua equipe, a autocrítica.

Quando o operário está sindicalizado, quando a propaganda governamental e do patronato o integraram suficientemente à comunidade, *então* se pede a ele para se distinguir dos demais e de dar provas de iniciativa. Nós encontramos mais de uma vez, na entrada das fábricas, quiosques de cores vivas onde estavam expostos, atrás de uma vitrina, os aperfeiçoamentos propostos pelos membros das equipes, e a foto do seu inventor, o qual, frequentemente, é premiado com um brinde.

Eu disse o suficiente, espero, para fazer entender como o cidadão americano é submetido, do seu nascimento a sua morte, a uma força de organização e de americanização intensa, como ele, inicialmente, é despersonalizado por um apelo constante a sua razão, a seu civismo, a sua liberdade, e como, quando ele é devidamente enquadrado na nação — por organizações profissionais e por ligas de

edificação moral e de educação —, ele, repentinamente, recupera a sua consciência de si mesmo e a sua autonomia pessoal: então, ele está livre para escapar para um individualismo quase nietzschiano que simbolizam os arranha-céus no firmamento claro de New York. De toda maneira, não se trata, como entre nós, de individualismo, mas do conformismo que está na sua base: a personalidade deve ser conquistada, ela é a consciência social ou a afirmação do sucesso.

IV. U.S.A. Apresentação

Autor: Jean-Paul Sartre

Tradução: Adson Cristiano Bozzi Ramatis Lima[456]

Tudo já foi dito sobre os Estados Unidos. Mas aquele que, uma vez, tenha atravessado o Atlântico, não conseguiria mais se satisfazer nem com o mais penetrante dos livros; não que ele não acredite no que eles dizem, mas a sua adesão torna-se abstrata. Quando um amigo pretende explicar o nosso caráter e discernir as nossas intenções, quando ele relaciona cada um dos nossos atos a princípios, a preconceitos, a crenças e a uma concepção do mundo, que, segundo ele, nos são próprias, nós o escutamos, desconfortáveis, sem poder nem negar o que ele diz nem aceitar totalmente. Talvez a construção seja verdadeira, mas verdadeira como? Falta o calor íntimo, a vida, esta imprevisibilidade que é sempre de nós mesmos e esta familiaridade cansada que também nós somos, e esta decisão de se acomodar ou de fugir ao que se é, e as deliberações perpétuas, e a invenção perpétua do que se é, e o juramento de ser *isto* e não outra coisa, em resumo, a liberdade. Da mesma maneira, quando apresentam a nós, na Europa, um cuidadoso arranjo destas noções — *melting-pot*, puritanismo, realismo, otimismo etc — que nos dizem ser a chave do caráter americano, nós sentimos certa satisfação intelectual e nós pensamos que, com efeito, deve ser assim. Mas quando nós passeamos na 3º Avenida, na 6º, na 10º, nesta hora da noite que, para da Vinci, suaviza o vulto dos homens, nós encontramos os rostos mais patéticos do mundo, incertos e inquiridores, aplicados, cheios de uma espantada boa fé, com olhos que atraem, e nós sabemos que as mais belas das

[456] A tradução foi realizada a partir da seguinte edição: Sartre, Jean-Paul. *U.S.A. Présentation.* Em : *Situations III.* Paris: Gallimard, 2003.

construções não nos servirão: elas permitirão conhecer o sistema, mas não os homens. O sistema é um grande aparelho exterior, uma máquina implacável que poderia ser nomeada de o espírito objetivo dos Estados-Unidos, e que neste país é nomeada de Americanismo; trata-se de um monstruoso complexo de mitos, de valores, de receitas, de *slogans*, de cifras e de ritos. Mas seria necessário não acreditar que ele esteja depositado na cabeça de cada americano como o Deus de Descartes depositou as noções primeiras no espírito do homem; seria necessário não acreditar que ele se "refrate" nos cérebros e nos corações, e que, uma vez instalado, determine, a cada instante, afecções ou pensamentos que sejam a sua expressão rigorosa. De fato, ele está fora; ele é *apresentado* aos cidadãos; a mais hábil das propagandas o apresenta sem cessar, mas não faz senão apresentá-lo: não é ele que está neles, são eles que estão nele; ou eles lutam contra ele ou o aceitam, ou são sufocados ou se liberam, ou dele padecem ou o reinventam a cada vez, ou se deixam levar ou fazem furiosos esforços para escapar; de toda maneira, ele lhes é exterior, transcendentes, pois eles são homens e o sistema é uma coisa. Há os grandes mitos, o da felicidade, o do progresso, o da liberdade, o da maternidade triunfante, há o realismo, o otimismo — e, então, há os americanos, que, inicialmente, nada são, que crescem entre estas estátuas colossais e que se arranjam como podem no meio delas. Há o mito da felicidade, há estes *slogans* envolventes que nos advertem para sermos felizes rapidamente, há os filmes que "acabam bem", e que a cada noite exibem a uma multidão esgotada a vida cor-de-rosa, há esta língua, carregada de expressões otimistas e abandonadas — "have a good time", "life is fun" etc — e, então, há estes homens que são perseguidos, até na mais conformista das felicidades, por um obscuro mal estar que não conseguiria dizer o seu nome, estes homens que são trágicos por medo de sê-lo, por esta total falta de trágico neles e em torno deles.

Há esta coletividade que se orgulha em ser a menos "histórica" do mundo, de nunca complicar os seus problemas pelos costumes herdados e pelos direitos adquiridos, de se colocar, virgem, diante de um futuro virgem, no qual tudo é possível; e, então, há o tatear cego de tantos desorientados que buscam se apoiar em uma tradição, em um folclore, há estes filmes que escrevem a história americana para as multidões, e que, na falta de poder lhes oferecer uma Joana d'Arc do Kentucky, um Carlos Magno do Kansas, a exaltam com a história de Al Jolson, o cantor de *jazz*, de Gershwin, o compositor. Há a doutrina de Monroe, o isolacionismo, o desprezo pela Europa, e, então, há a ligação sentimental de cada americano pelo

seu país de origem, o complexo de inferioridade dos intelectuais diante da cultura do Velho Continente, os críticos que dizem: “Como vocês podem admirar os nossos romancistas, vocês que têm Flaubert?”, os pintores que dizem: “Eu não poderei pintar enquanto ficar nos Estados Unidos”; há o esforço obscuro e lento de toda uma nação para possuir a história universal e para assimilá-la como um patrimônio seu. Há o mito da igualdade e há a “segregação” e estes grandes hoteis das praias atlânticas que escrevem na sua fachada “Proibido aos Judeus e aos cães”, e estes lagos do Connecticut onde os judeus não podem se banhar, e este “tchine” racial no qual o nível mais baixo é reservado aos eslavos, o mais alto aos holandeses emigrados a partir de 1860; há o mito da liberdade e a ditadura da opinião pública, o mito do liberalismo econômico e as grandes companhias que se estendem sobre todo um continente, e que, finalmente, não pertencem a ninguém, e onde cada um trabalha, de alto a baixo da escala, como um funcionário em uma indústria estatal. Há esta mania da legalidade que leva cada cidadão a reclamar a toda ocasião por novas leis, e há esta anarquia secreta, esta “lei do coração” que o leva a desrespeitar todas as leis. Há a sorridente crença no futuro e o desencorajamento profundo, o pessimismo dos intelectuais que pensam que a ação é impossível. Há o respeito pela ciência, pela indústria, pelo positivismo, o amor maníaco pelos “gadjets” e há o humor sombrio do *New Yorker* que zomba amargamente da civilização mecânica, e estes cem milhões de americanos que ludibriam cada dia a sua imensa necessidade de maravilhoso lendo, nos *Comics*, as aventuras inverossímeis do super-homem, da mulher-maravilha e de Mandrake.

Há estes mil tabus que proíbem o amor fora do casamento, e, então, há estes tapetes de preservativos usados nos pátios de fundos dos colégios mistos, estes automóveis estacionados, à noite, com todos os faróis apagados, nas beiras das rodovias; há todos estes homens e todas estas mulheres que bebem antes de fazer amor, para seduzir, sem memória, na embriaguez. Há estas casas *coquettes* e limpinhas, estes apartamentos totalmente brancos, a poltrona reclinável, o cachimbo no estojo, paraísos; e, então, há os habitantes destes apartamentos que, após o jantar, deixam lá poltronas, rádio, mulher, cachimbo, filhos, e vão se embriagar solitariamente no bar em frente. Talvez em nenhum lugar se encontre tal defasagem entre os homens e os mitos, entre a vida e a representação coletiva da vida. Um americano me dizia em Berna: “A verdade, é que cada um de nós é devorado pelo medo de ser menos americano que o seu vizinho.” Eu aceito esta explicação: ela mostra que o Americanismo não é um simples mito que uma hábil propaganda

depositaria nos crânios, mas que cada americano o reinventa, tateando, a cada minuto; e que é, ao mesmo tempo, uma grande forma exterior que se levanta na entrada do porto de New York, diante da estátua da Liberdade, e o produto quotidiano de inquietas liberdades. Há uma angústia do americano diante do Americanismo: há uma ambivalência da sua angústia, como se ele se perguntasse, simultaneamente: "Sou americano o bastante?", e: "Como escapar do Americanismo?". Um homem, na América, é certa resposta simultânea a estas duas perguntas; e cada homem deve encontrar sozinho as suas respostas.

Ficará muito decepcionado quem procurar aqui um estudo exaustivo dos problemas da América. É inútil que eu diga o que falta: em um sentido, quase tudo. Mas o nosso objetivo foi o de mostrar homens. Entre todos os artigos, somente seis foram escritos por europeus; somente seis apresentam "objetivamente" a situação. Em todos os outros, os autores falam deles mesmos e de sua condição; são negros que falam de negros, é um psicanalista americano que fala da psicanálise, uma nova-iorquina que fala da Broadway, é a própria filha de Mrs Gertrude R... que conta a vida desta última. Desta maneira, cada um destes testemunhos é apaixonado: a "Mon" de Wylie é uma explosão de raiva, não o publicamos, certamente, a título de informação, mas como um tipo de certas reações violentas e injustas dos americanos em relação aos seus próprios mitos. São atos também: "Black Metropolis" não é comparável aos estudos do europeu Myrdal sobre o problema negro nos U.S.A.; é um esforço de negros inteligentes e instruídos para elevar o nível da sua raça; a apresentação dos *Negro Spirituals* é feita por um grande poeta negro que quer mostrar aos brancos a originalidade da música negra; o artigo de Greenberg sobre a arte americana é um episódio do combate que ele leva contra certa forma de pintura e de estética. Cada um destes homens se sente estreitamente solidário ao que ele denuncia ou aprova. É a ele mesmo que ele flagela ou acaricia. E não acredite que alguns deles (talvez, apenas Wylie, mas disto não há, ainda, certeza) pense em *falar mal* da América. Para um francês, denunciar um abuso é falar mal da França, porque ele a vê no passado e como imutável. Para um americano, é preparar uma reforma, pois ele vê o seu país no futuro. Quando Greenberg escreve que a arte, nos Estados Unidos, é deixada "aos semi-educados, aos incrédulos, às solteironas e aos visionários atrasados", pode-se estar certo que ele considera que este estado de coisas é provisório. Todos eles consideram que a América não está terminada: todos eles escrevem os seus artigos do ponto de vista do futuro. São estes homens que nós gostaríamos de apresentar, com a sua fé, a sua fúria, as suas injustiças apaixonadas, e, igualmente, a sua lucidez,

a sua boa vontade, a sua maneira de julgar, e, ao mesmo tempo, de *fazer* a América. Cada um destes artigos me parece um rosto. Um rosto inquieto, de uma tocante liberdade. E é bem isto o que nós gostaríamos de oferecer aos nossos leitores que não atravessaram o Atlântico e que não conhecem ainda a estranha suavidade cansada que tomam os rostos, em New York, quando as primeiras lâmpadas se acendem na Broadway.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo