

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

MARGARETE JESUSA VARELA CENTENO HÜLSENDEGER

OS CAMINHOS E OS DESCAMINHOS DA CIÊNCIA NA OBRA DE ERNESTO SABATO

PORTO ALEGRE
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - STRICTO SENSU



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

MARGARETE JESUSA VARELA CENTENO HÜLSENDEGER

OS CAMINHOS E OS
DESCAMINHOS DA CIÊNCIA NA
OBRA DE ERNESTO SABATO

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Kohlrausch

Porto Alegre

2020

Ficha Catalográfica

H999c Hülsendeger, Margarete Jesusa Varela Centeno

Os caminhos e os descaminhos da ciência na obra de Ernesto Sabato / Margarete Jesusa Varela Centeno Hülsendeger . – 2020.
247 p.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras,
PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Kohlrausch.

1. Ernesto Sabato. 2. Literatura. 3. Ciência. 4. Ensaio. 5. Ficção.
I. Kohlrausch, Regina. II. Título.

MARGARETE JESUSA VARELA CENTENO HÜLSENDEGER

OS CAMINHOS E OS
DESCAMINHOS DA CIÊNCIA NA
OBRA DE ERNESTO SABATO

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Aprovada em: 17 de janeiro de 2020

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Aimée Teresa González Bolaños (FURG)

Profa. Dra. Karina de Castilhos Lucena (UFRGS)

Profa. Dra. Maria Eunice Moreira (PUCRS)

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten (PUCRS)

Profa. Dra. Regina Kohlrausch (PUCRS)

Porto Alegre

2020

À minha mãe, *in memoriam*, com amor e muita saudade.

AGRADECIMENTOS

Após quatro anos de intenso trabalho e estudos a quem devo agradecer? A resposta é óbvia: a todos!

Ao meu marido, César, pelo companheirismo durante essa jornada, sempre me apoiando e estimulando a seguir em frente, apesar das minhas inúmeras dificuldades e inseguranças. Ao meu filho, Gabriel, por ter me obrigado a deixar o computador para tomar um café e assim descansar o corpo e a mente.

À minha família que, amorosamente, esteve ao meu lado esperando que a “tempestade” passasse e eu voltasse ao mundo das pessoas “normais”.

À minha orientadora, professora doutora Regina Kohlrausch, que durante **seis anos** (mestrado e doutorado) ouviu-me com paciência, sempre transmitindo tranquilidade e equilíbrio em meus frequentes momentos de pânico e ansiedade quando acreditava não conseguir chegar ao fim.

Aos meus colegas de curso que, durante esses anos, mantiveram aceso o sentimento de acolhimento e aceitação. Graças a todos eles superei a sensação de ser uma estrangeira.

A todos os professores do PPGL, não só pelo aprendizado, mas, principalmente, pela compreensão e apoio, mesmo quando acreditava ser a dona da verdade. À CAPES¹ pela oportunidade de ter cursado um doutorado (e um mestrado) com uma bolsa de estudos.

A todos os amigos e amigas que pacientemente suportaram minhas ausências e prolongados silêncios.

E, finalmente, como filha da Umbanda, agradeço a todas as forças do Mundo Espiritual pela luz, pelo amor, pela proteção e pela força das quais fui uma humilde merecedora.

Saravá às Sete Linhas da Umbanda!

Saravá à minha Mãe Yemanjá. Ô doya!

Saravá à falange de Ogum 7 Mar!

Saravá o Povo da Rua. Alupo!

Força e proteção para todos!

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 [This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 00].

A arte, a ciência e a religião visam a canalizar nossa curiosidade e nos iluminar ao empurrar as fronteiras de nosso conhecimento. De maneiras diferentes, elas prometem nos ajudar a transcender o estreito confinamento de nossa experiência individual e nos deixar adentrar – e compreender – o reino do sublime.²

² RANDALL, Lisa. *Batendo à porta do céu*. O bóson de Higgs e como a física moderna ilumina o universo. Tradução Rafael Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 (Edição Kindle).

RESUMO

A criação científica e a literária estão fundadas em uma percepção que, muitas vezes, supera a barreira da realidade factual, transformando-se em um desejo de conhecer e ser conhecido, independentemente da metodologia empregada. Quando escritores escrevem tendo como inspiração a ciência e cientistas escrevem romances, nota-se uma tentativa de ultrapassar esse abismo que separa literatos e cientistas. Contudo, no caso do escritor argentino Ernesto Sabato (1911-2011), percebe-se justamente o contrário, pois, em seus ensaios, encontra-se, muitas vezes, uma postura radical contra o pensamento científico e os avanços tecnológicos. Essa posição permitiu o seguinte questionamento: será que essa “aversão” a tudo o que diz respeito à ciência é concretizada nos seus romances? Nesse sentido, a hipótese central desta tese é de que nas três obras literárias de Ernesto Sabato – *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) e *Abaddón el exterminador* (1974) – podem ser encontrados elementos ou ideias que apontam para uma rejeição ao pensamento científico que aparecem com frequência nos ensaios. Para identificar e caracterizar esses elementos, a metodologia empregada foi a análise de conteúdo e o *corpus* esteve constituído não só dos três romances já citados, como também de nove obras ensaísticas: *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El escritor y sus fantasmas* (1963), *Tango discusión y clave* (1963) e *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo* (1968), *Apologías y rechazos* (1979), *Antes del fin* (1998) e *La resistencia* (2000). Assim, na análise dos ensaios sabatianos percebeu-se uma rejeição aos fundamentos da ciência moderna – abstração, rigor, lógica, neutralidade –, com o autor considerando-os responsáveis pela crise na qual o homem contemporâneo se encontra. Quando o tema é a literatura, constata-se uma necessidade de reafirmar que somente ela seria capaz de resgatar o homem dessa tenebrosa estrutura dos tempos modernos. Esses pontos de vista antagônicos aparecem na escolha das obras e autores que formaram o cânone literário de Ernesto Sabato – Fiódor Dostoievski, Paul Valéry, Edgar Allan Poe, Jean-Paul Sartre e Jorge Luis Borges –, elogiando-os e criticando-os conforme as posições que adotaram quando o tema era a ciência. Nos romances, suas concepções sobre a ciência estão presentes, principalmente, na forma como constrói seus personagens, pois, ao criar indivíduos paranoicos (Juan Pablo Castel e Fernando Vidal Olmos), ele dá destaque a todas aquelas características associadas ao pensamento científico, demonstrando sua repulsa a essa visão de mundo que valoriza a abstração, a lógica e a imparcialidade em detrimento do espírito humano. Já ao criar personagens envolvidos com o processo de escrita (Bruno, “Sabato”, “S”), o autor não só

quer comunicar seu conceito de literatura, como expor a sua função em um mundo que, segundo ele, está dominado pelas abstrações científicas. Desse modo, foi possível demonstrar que a aversão pela ciência exposta por Ernesto Sabato em seus ensaios concretiza-se na construção de seus romances, em especial no discurso de seus personagens. No entanto, também foi possível observar que essa aversão reiteradamente manifestada pelo autor, se tornou, mesmo que à revelia dele, material literário.

Palavras-chave: Ernesto Sabato. Literatura. Ciência. Ensaio. Ficção.

ABSTRACT

Scientific and literary creation are founded on a perception that often overcomes the barrier of factual reality, becoming a desire to know and to be known, regardless of the methodology employed. When writers write inspired by science and scientists write novels, it is possible to see an attempt to overcome this gap between literati and scientists. However, in the case of the Argentine writer Ernesto Sabato (1911-2011), it can be noticed the opposite, since his essays often find a radical stance against scientific thinking and technological advances. This position allowed the following question: is this "aversion" to everything that concerns science materialized in his novels? In this sense, the central hypothesis of this thesis is that in the three literary works of Ernesto Sabato – *The tunnel* (1948), *On heroes and tombs* (1961) and *The angel of darkness* (1974) – can be found elements or ideas that point to a rejection of scientific thinking, which often appears in essays. To identify and characterize these elements, the methodology used was content analysis and the corpus was constituted, not only of the three novels already mentioned, but also of nine essayistic works: *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El escritor y sus fantasmas* (1963), *Tango discusión y clave* (1963) y *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo* (1968), *Apologías y rechazos* (1979), *Antes del fin* (1998) y *La resistencia* (2000). Thus, in the analysis of the "sabatianos" essays a rejection of the foundations of modern science - abstraction, rigor, logic, neutrality - was perceived, with the author holding them responsible for the crisis in which contemporary man finds himself. However, when the subject is literature there is a need to reaffirm that only it would be able to rescue man from this dark structure of modern times. These antagonistic points of view appear in the choice of the works and authors that formed his literary canon – Fiódor Dostoievski, Paul Valéry, Edgar Allan Poe, Jean-Paul Sartre and Jorge Luis Borges – praising and criticizing them according to the positions they adopted when the subject was science. In the novels, his conceptions of science are present mainly in the way he builds his characters, because in creating paranoid individuals (Juan Pablo Castel and Fernando Vidal Olmos) he highlights all those characteristics associated with scientific thought, demonstrating his repulsion to this point of view that values the abstraction, logic and impartiality over the human spirit. However, by creating characters involved with the writing process (Bruno, "Sabato", "S") he not only wants to communicate his concept of literature, but also to expose its role in a world that, according to him, is dominated by scientific abstractions. Thus, it was possible to demonstrate that the aversion to science

exposed by Ernesto Sabato, in his essays, is materialized in the construction of his novels, especially in the discourse of his characters. However, it was also possible to observe that this aversion, repeatedly expressed by the author, became, even if against his will, literary material.

Key-words: Ernesto Sabato. Literature. Science. Essay. Fiction.

RESUMEN

La creación científica y la literaria se basan en una percepción que a menudo supera la barrera de la realidad fáctica, convirtiéndose en un deseo de conocer y ser conocido, independientemente de la metodología empleada. Cuando los escritores escriben inspirados en la ciencia y los científicos escriben novelas, se percibe un intento de ir más allá de ese abismo que separa a los literatos y los científicos. Sin embargo, en el caso del escritor argentino Ernesto Sabato (1911-2011), lo contrario es cierto, ya que en sus ensayos a menudo se encuentra una postura radical contra el pensamiento científico y los avances tecnológicos. Esta posición permitió la siguiente pregunta: ¿esta "aversión" a todo lo que concierne a la ciencia es materializada en sus novelas? En este sentido, la hipótesis central de esta tesis es que en las tres obras literarias de Ernesto Sabato – *El túnel* (1948), *Sobre heroes y tumbas* (1961) y *Abaddón el exterminador* (1974) – se pueden encontrar elementos o ideas que apuntan a un rechazo del pensamiento científico, que en los ensayos aparecen con frecuencia. Para identificar y caracterizar estos elementos, la metodología empleada fue el análisis de contenido, y el *corpus* estuvo constituido no solo por las tres novelas ya mencionadas, sino también por nueve obras de ensayo: *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El escritor y sus fantasmas* (1963), *Tango discusión y clave* (1963), *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo* (1968), *Apologías y rechazos* (1979), *Antes del fin* (1998) y *La resistencia* (2000). Por lo tanto, en el análisis de los ensayos sabatianos, se percibió un rechazo de los fundamentos de la ciencia moderna - abstracción, rigor, lógica, neutralidad-, con el autor responsabilizándolos por la crisis en la que se encuentra el hombre contemporáneo. Cuando el tema es la literatura, es necesario reafirmar que solamente ella podría rescatar al hombre de esta estructura oscura de los tiempos modernos. Estos puntos de vista antagónicos aparecen en la elección de las obras y autores que formaron su canon literario – Fiódor Dostoievski, Paul Valéry, Edgar Allan Poe, Jean-Paul Sartre y Jorge Luis Borges – alabándolos y criticándolos según las posiciones que adoptaron cuando el tema era la ciencia. En las novelas, sus concepciones de la ciencia están presentes principalmente en la forma en que construye sus personajes, porque al crear individuos paranoicos (Juan Pablo Castel y Fernando Vidal Olmos), él destaca todas esas características asociadas con el pensamiento científico, demostrando su rechazo a esta cosmovisión que valora la abstracción, la lógica y la imparcialidad en detrimento del espíritu humano. Al crear personajes involucrados en el proceso de escritura (Bruno, "Sabato", "S"), él no solo quiere comunicar su concepto de literatura,

sino también exponer su papel en un mundo que, según él, está dominado por abstracciones científicas. Así, fue posible demostrar que la aversión a la ciencia expuesta por Ernesto Sabato, en sus ensayos, se materializa en la construcción de sus novelas, especialmente en el discurso de sus personajes. Sin embargo, también fue posible observar que esta aversión, expresada repetidamente por el autor, se convirtió, incluso en su ausencia, en material literario.

Palabras-clave: Ernesto Sabato. Literatura. Ciencia. Ensayo. Ficción.

SUMÁRIO

1 QUANDO, COMO E POR QUE TUDO COMEÇOU	15
1.1 OS MESTRADOS E EU	15
1.2 O DOUTORADO E A BUSCA DO TEMA DE PESQUISA	19
1.2.1 Um “problema” chamado Ernesto Sabato	20
1.2.2 A questão norteadora e o <i>corpus</i> da pesquisa	23
1.2.3 Os capítulos da tese	27
2 OS ENSAIOS SABATIANOS	29
2.1 O ENSAIO HISPANO-AMERICANO	29
2.2 SABATO, O ENSAÍSTA	33
2.3 O INÍCIO DO FIM	39
2.4 O PONTO DE INFLEXÃO	45
2.5 A DEFESA DE UMA TESE	51
2.6 SOBRE AFETOS E DESAFETOS	57
2.7 O ÚLTIMO GRITO DE GUERRA	64
3 A NEGAÇÃO DA RACIONALIDADE	68
3.1 A CONCEPÇÃO SABATIANA DE CIÊNCIA	71
3.2 <i>LA DOBLE LENGUAJE</i>	83
3.3 A ABSTRAÇÃO E O HOMEM CONCRETO	91
3.4 A CIÊNCIA NÃO FOI FEITA PARA MULHERES?	98
4 DO ENSAIO À FICÇÃO	107
4.1 DIÁLOGOS POSSÍVEIS	107
4.1.1 Dostoievski, o mito	109
4.1.2 Valéry, o geômetra	113
4.1.3 Poe e o gênero policial	117
4.1.4 Sartre, entre a essência e a existência	121
4.1.5 Borges, “<i>un Gran Poeta</i>”	125
4.2 A TEORIA DO ROMANCE DE ERNESTO SABATO	131
4.2.1 As raízes metafísicas da obra de arte	132

4.2.2 O romance total: uma teoria	135
4.2.2.1 A função do romance	135
4.2.2.2 <i>La gran literatura</i> : uma viagem ao patíbulo	138
4.2.2.3 O escritor, <i>el gran egocéntrico</i>	141
4.2.2.4 A criação de personagens	144
5 AS FICÇÕES SABATIANAS: UMA LITERATURA NO LIMITE	148
5.1 SABATO, O ROMANCISTA	148
5.2 <i>EL TÚNEL</i> (1948)	152
5.2.1 História e circunstâncias	152
5.2.2 A representação da paranoia	156
5.2.3 Uma metáfora da paranoia científica	158
5.3 <i>SOBRE HÉROES Y TUMBAS</i> (1961)	166
5.3.1 Treze anos depois	166
5.3.2 Um romance de personagens	170
5.3.3 “O perguntador”, o “pensador” e o “terrorista”	173
5.3.4 Uma árvore de metáforas	185
5.4 <i>INFORME SOBRE CIEGOS</i> (1961)	191
5.4.1 A entrada no inconsciente	191
5.4.2 Fernando Vidal Olmos ou a volta de Juan Pablo Castel?	193
5.4.3 Fernando Vidal Olmos e a demonização do pensamento científico ..	195
5.5 <i>ABADDÓN EL EXTERMINADOR</i> (1974)	202
5.5.1 <i>La novela total</i>	202
5.5.2 Uma sinfonia de vozes	207
5.5.3 Os múltiplos “Sabatos”	214
5.5.4 A volta ao “ <i>período de batracio</i> ”	219
6 ERNESTO SABATO: ENTRE A CIÊNCIA E A LITERATURA	226
REFERÊNCIAS	240

1 QUANDO, COMO E POR QUE TUDO COMEÇOU

A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.³

Uma tese, segundo Umberto Eco⁴, constitui-se de um trabalho “*original* de pesquisa, com o qual o candidato deve demonstrar ser um estudioso capaz de fazer avançar a disciplina a que se dedica”. Contudo, um trabalho como o de uma tese não deve ser elaborado “aos 22 anos, mas bem mais tarde, às vezes aos quarenta ou cinquenta anos”, pois é preciso, conforme Eco⁵, “conhecer a fundo o quanto foi dito sobre o mesmo argumento pelos demais estudiosos”.

Para muitos, talvez essa última reflexão esteja ultrapassada, mas no que a mim se refere, ela serve como uma luva, pois quando ingressei no doutorado já havia completado 53 anos. Era, portanto, uma “velha senhora” se comparada aos meus jovens colegas, vários ainda na casa dos vinte anos. Para chegar até esse momento, muito tive de andar (e tropeçar), procurando não esquecer que nesse caminho “quem não consegue reatualizar a forma de pensar e não percebe sua incapacidade de atualizar o pensamento e o conhecimento, não sabe realmente refletir nem imaginar”.⁶ E serão sobre esses andares e tropeços que falarei neste capítulo, na tentativa de revelar um pouco de mim e do processo que deu origem a esta tese.

1.1 OS MESTRADOS E EU

Falar dos outros, com certeza, é mais simples do que falar de nós mesmos, pois, falar de si é “mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro”.⁷ Exige um trabalho, não apenas de seleção, mas de arqueologia, pois não comecei a existir

³ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 129.

⁴ ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 2.

⁵ ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 2.

⁶ PAVIANI, Jayme. *Ensinar: Deixar aprender*. Porto Alegre: EDIPUCRS (Coleção Filosofia: 154), 2003, p. 3.

⁷ FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Tradução Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Vega, 2006, p. 150.

quando decidi ingressar no doutorado e empreender a pesquisa que deu origem a este trabalho.

Sou professora aposentada e por 25 anos ensinei a disciplina de Física para adolescentes do Ensino Médio em escolas particulares de Porto Alegre. Nesse ponto, já posso sentir a contração das sobrancelhas e a velha pergunta: “O que uma professora aposentada – e de Física! – está fazendo aqui?”. Para responder será preciso voltar no tempo, mais especificamente ao ano de 2002, quando, em meio a uma crise pessoal, decidi fazer a seleção para o Mestrado em Educação em Ciências e Matemática (MECM), na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Nesse ano ensinava em duas escolas particulares de Porto Alegre e estava bastante frustrada com a profissão. Tinha perdido muitas das ilusões de recém-formada e não acreditava que o meu trabalho fosse minimamente importante. Estava a ponto de largar tudo e procurar um novo espaço longe da sala de aula, quando amigos me avisaram de um mestrado que tinha como principal característica estar voltado para professores de Ensino Médio das áreas de Ciências Naturais (Física, Química e Biologia) e Matemática. Após superar algumas dúvidas, decidi fazer a prova de seleção e, para minha surpresa, passei.

O ingresso no Mestrado em Educação causou um grande impacto na minha forma de ver o processo de ensino-aprendizagem. Além disso, experimentei uma sensação estranha, voltar a ser aluna: ser cobrada, exigida, quando, até então, era eu quem cobrava e exigia. Resisti; não era fácil ser, novamente, uma estudante. Eram muitas as minhas certezas e reconhecer que pouco sabia foi um tanto doloroso. Mas, apesar dessas primeiras dificuldades, descobri, depois de quase vinte anos de docência, a existência de um outro universo, cheio de novas ideias e perspectivas.

Durante os dois anos de mestrado (2002-2004) fui apresentada a teóricos que questionavam a concepção de ciência que era tão cara para mim. Teóricos de grande envergadura como Thomas Kuhn, Gaston Bachelard e Paul Feyerabend. Com Kuhn, aprendi o que era um “paradigma”⁸, com Bachelard, o conceito de “rupturas epistemológicas”⁹, e com Feyerabend, a assustadora ideia de que a ciência estaria no

⁸ KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. Tradução Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

⁹ BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. Seleção de textos de José Américo Motta Pesanha. Traduções de Joaquim José Moura Ramos, Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Coleção “Os pensadores”).

mesmo nível dos mitos e, que “o simples fato de ela existir, ser admirada e produzir resultados não é suficiente para fazer dela uma medida de excelência”.¹⁰

O estudo desses teóricos obrigou-me a rever meus esquemas conceituais e a deixar para trás uma visão ingênua do fazer científico. Não havia mais como ignorar que a ciência não era formada de estruturas acabadas ou heróis míticos que nunca falhavam. Percebi que era preciso mostrar, aos meus jovens alunos, que o intocável “fato científico” só se tornava um fato científico quando era aceito pela totalidade do campo, precisando da colaboração de toda a comunidade científica para convertê-lo em um fato conhecido e reconhecido.¹¹ Em outras palavras, o fato científico era, em grande parte, uma construção da comunidade científica.

Além de todas essas descobertas, esse primeiro mestrado despertou meu gosto pela escrita e escrever tornou-se um verdadeiro exercício pessoal. Comecei, como era esperado, escrevendo artigos acadêmicos, mas em seguida passei para as crônicas e depois, contos. Minha metodologia de trabalho era simples: ler, escrever, ler mais, voltar a escrever... O processo foi lento e gradual, e, em muitos momentos, aflitivo. O ato de escrever transformou-se em uma forma de refletir sobre as minhas próprias faltas, “quer procurando suprimi-las, quer buscando carinho para aliviar a dor”, pois quando escrevemos é para dizer o que “não sabemos, o que não amamos, o que não somos – mas queremos”.¹² Para minimizar minhas incertezas e dificuldades em relação ao processo de escrita cursei, na PUCRS, uma complementação de estudos em Escrita Criativa (2011-2013). O resultado desse período de estudos foi a publicação de dois livros: *E todavia se move* (2011) e *Um diálogo improvável* (2014), ambos formados por contos construídos a partir da história da ciência.

E foi assim que desembarquei na Literatura e, dez anos após a defesa da dissertação no MECM (2004), engressei no Mestrado em Teoria da Literatura (MTL). Dessa vez, o estímulo partiu de um ex-colega de escola que havia se tornado professor na Faculdade de Letras. Ao me encontrar no corredor da faculdade, quando procurava informações sobre uma possível especialização, ele foi taxativo: “Tens de fazer a seleção para o Mestrado”. Novas dúvidas surgiram, mas como acontecera dez anos antes, elas foram abafadas e fiz a seleção.

¹⁰ FEYERABEND, Paul. *A ciência em uma sociedade livre*. Tradução Vera Joscelune. São Paulo: UNESP 2011, p. 22.

¹¹ BOURDIEU, Pierre. *El oficio del científico: ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 129 (tradução minha).

¹² BERNARDO, Gustavo. *Redação inquieta*. 5 ed. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2000, p. 24.

A entrada, em 2014, no Mestrado em Teoria da Literatura (MTL), foi um desafio ainda maior do que o anterior, pois dessa vez estava mudando de campo: do ensino em Física para a Teoria da Literatura. Essa mudança exigiu que eu me apropriasse de conceitos que me eram desconhecidos e sobre os quais pesavam muitos dos meus preconceitos. É preciso lembrar que, durante 30 anos fiz parte das chamadas “ciências exatas”. Não é pouco tempo; é o suficiente para moldar ideias e cristalizar pensamentos. Durante a maior parte desse tempo, minha concepção de mundo esteve atrelada àquilo que a ciência (e as suas ferramentas) era capaz de provar. Minha visão do universo científico era idealizada e estava fundamentada em conceitos como os de objetividade e neutralidade.

A passagem pelo MECM já havia provocado mudanças na minha forma de pensar, mas romper com antigas concepções e velhos preconceitos não é uma tarefa simples e, diferente do que se possa imaginar, é difícil modificar o pensamento de metade de uma vida. De qualquer maneira, mesmo com as dificuldades, compreendi que, apesar de estar ingressando em um novo campo, não era absurdo tentar estabelecer algum tipo de conexão entre o meu passado e o meu futuro, ou seja, entre a ciência, mais especificamente a Física, e a literatura. Foi esse desejo que me levou a pesquisar no MTL a representação do cientista em obras literárias. E como acontece nessas situações, fui em busca do *corpus* que deveria compor o meu trabalho. A escolha recaiu sobre a obra *Solar* (2010), do escritor inglês Ian McEwan, já que o protagonista, além de ser físico, era ganhador de um Prêmio Nobel em Física.

No decorrer da pesquisa analisei não apenas os estereótipos associados à figura do físico, e do cientista em geral, mas quais concepções sobre a ciência transpareciam no discurso do personagem. Essa análise permitiu estabelecer pontes entre conceitos oriundos da literatura e da ciência, pontes que o físico teórico Basarab Nicolescu acredita serem necessárias para que se estabeleça um diálogo “entre os diferentes saberes, entre estes saberes e seus significados para nossa vida cotidiana; entre estes saberes e significados e nossas capacidades anteriores”.¹³ E essa foi a palavra-chave ao longo de todo o mestrado: diálogo. Um diálogo que desejava manter aberto durante o doutorado.

¹³ NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. Tradução Lucia Pereira de Souza. São Paulo: Triom, 2001, p. 143.

1.2 O DOUTORADO E A BUSCA DO TEMA DA PESQUISA

Quando, em 2016, ingressei no Doutorado em Teoria da Literatura, poderia ter seguido o mesmo caminho que já havia percorrido no mestrado: pesquisar obras literárias nas quais o cientista era um personagem e analisar como era feita a sua representação. A quantidade de obras onde o homem de ciência desempenha um papel importante é bem significativa, pois inicia no século XIX e vem até os tempos atuais: *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley; *Viagem ao centro da terra* (1864) e *Da terra a lua* (1865), de Júlio Verne; *A vida de Galileu* (1937-1938), de Bertolt Brecht; *Os físicos* (1962), de Friedrich Dürrenmatt; *Doctor Copernicus* (1976), *Kepler* (1981) e *The Newton letter* (1982), de John Banville; *Aguapés* (2013), de Jhumpa Lahiri; *Amor sem fim* (1991), de Ian McEwan. Encontrei esse tema também em algumas obras da literatura brasileira como *O alienista* (1882), de Machado de Assis; *Doutor Miragem* (1998), de Moacyr Scliar e *Figura na sombra* (2012), de Luiz Antonio de Assis Brasil.

No entanto, no doutorado meu interesse voltou-se para cientistas que decidiram se dedicar à literatura. E, assim como ocorreu no mestrado, empreendi uma busca por autores com esse perfil e encontrei nomes como Charles Percy Snow (físico), Carl Sagan (astrofísico), Primo Levi (químico), Alan Lightman (físico), Paolo Giordano (físico), Isaac Asimov (bioquímico) e Arthur Clarke (engenheiro). Dessa lista, acredito que o mais conhecido é Primo Levi, enquanto os outros ou representam um gênero pouco valorizado (ficção científica) ou ainda não são uma forte referência no cânone literário. De qualquer forma, nenhum deles conseguiu despertar o meu interesse.

Como não desejava mudar o foco do projeto, insisti na minha busca e foi quando lembrei de um escritor que em 2011, por conta de uma matéria no jornal, chamou a minha atenção. A matéria era, na verdade, um longo necrológico homenageando o argentino Ernesto Sabato¹⁴ (1911-2011). Nesse texto fiquei sabendo que, antes de se voltar para a literatura ele fora físico, situação que não só despertou a minha curiosidade, como me trouxe um grande alívio, pois acreditei ter, finalmente, encontrado o autor do meu *corpus*. Contudo, esse alívio durou pouco, porque ao iniciar a leitura de seus textos percebi que estava diante de um “grande problema”.

¹⁴ Optei por utilizar a grafia de Sabato, sem acento, tendo como base as informações presentes na biografia escrita por Julia Constenla que explica tratar-se de um nome originário da Itália, mais especificamente da Calábria. (CONSTENLA, 2011). Como muitas obras (brasileiras e argentinas) apresentam o nome do autor com acento, nesses casos, escolhi respeitar as informações da ficha catalográfica.

1.2.1 Um “problema” chamado Ernesto Sabato

Quando homens de ciência escolhem a literatura como sua segunda vocação, estão, mesmo que indiretamente, apoiando a ideia de que a ciência, “assim como outras artes, pode ser vista como parte importante de esquemas de comunicação e divulgação do conhecimento”.¹⁵ Para esses cientistas/escritores, a polarização que ainda existe entre as ciências naturais e as humanas é “pura perda para todos nós. Para nós como pessoas, e para a nossa sociedade. É ao mesmo tempo perda prática, perda intelectual e perda criativa”.¹⁶ É possível perceber nos seus esforços uma tentativa de ultrapassar o abismo que existe entre literatos e cientistas, um abismo de incompreensão mútua, algumas vezes de hostilidade e aversão, mas principalmente de falta de compreensão, na qual impera, muitas vezes, uma imagem curiosamente distorcida do outro.¹⁷

Do mesmo modo, na opção desses escritores/cientistas é possível perceber que ao unirem ciência e literatura eles estão buscando uma nova forma de utilizar a ciência a partir de “uma nova lógica, um novo conceito, uma nova sustentação e potencialidade da literatura”.¹⁸ O resultado desse processo é que no

universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo... Mas se a literatura não basta para me assegurar que não estou perseguindo sonhos, então busco na ciência alimento para as minhas visões das quais todo pesadume tenha sido excluído...¹⁹

O “grande problema” é que Sabato não se encaixava nesse perfil. Na verdade, ao iniciar a leitura de seus ensaios deparei-me com um forte sentimento de rejeição à maioria dos conceitos que definem o pensamento científico. Ou seja, nesse primeiro contato não vi como poderia estabelecer qualquer diálogo entre ciência e literatura tendo como ponto de partida um autor que considerava a análise científica deprimente e via os profissionais que a ela se dedicavam como homens que ingressavam em uma penitenciária, onde “*las sensaciones se convierten en número: el verde de los árboles ocupa una banda del*

¹⁵DAFLON, Cláudia. *Literatos e cientistas*. Disponível em: http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/009/CLAUDET_E_DAFLON.pdf. Acesso em: 05 maio 2015, s/p.

¹⁶ SNOW, C. P. *As duas culturas e uma segunda leitura*. Tradução Geraldo de Souza, Renato de Azevedo Rezende Neto. São Paulo: EDUSP, 2015, p. 29.

¹⁷ SNOW, C. P. *As duas culturas e uma segunda leitura*. Tradução Geraldo de Souza, Renato de Azevedo Rezende Neto. São Paulo: EDUSP, 2015, p. 21.

¹⁸ FUX, Jacques. *Literatura e matemática*: Jorges Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 20.

¹⁹ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*: lições americanas. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 21-22.

espectro luminoso en torno de las cinco mil unidades Angström".²⁰ Como superar essa dificuldade tornou-se a grande questão no início da pesquisa e, para solucioná-la, precisei antes me perguntar: "Quem, afinal, era Ernesto Sabato?"

O objetivo a que me propus não era o de escrever uma biografia do autor argentino; para isso já existem no mercado obras sobre a sua vida que podem ser consultadas²¹. Apesar do risco de rotular uma pessoa, em especial um escritor, procurando ligações com a sua vida pessoal, no caso de Sabato, minha posição é a mesma de Hector Ciarlo²²: "*no veo cómo eludirlo, porque resulta importante para entenderlo como escritor ubicarlo en su perspectiva personal*".

Sabato foi descrito por uma de suas biógrafas, María Angélica Correa²³, da seguinte maneira: "*Es un hombre flaco, puro nervio, que se mueve constantemente al hablar, y sobre quien cualquier traje parece arrugado*". Mais adiante, ela ainda comenta que por trás de toda a sua combatividade se encontra "*un hombre inseguro y muy vulnerable, perpetuamente descontento de sí mismo*".²⁴ Em entrevista dada a Günter Lorenz, o próprio Sabato se definiu como sendo um homem nervoso, complicado, "propenso ao extremismo de sentimentos", deixando-se, muitas vezes, levar por "ações demasiado brutais, quase histéricas".²⁵

Por conta desse temperamento, Sabato era daqueles homens que ao tomar uma decisão não costumava voltar atrás. Foi o que ocorreu quando decidiu abandonar seu cargo de professor de Física na Universidade de La Plata para se dedicar à Literatura. Vários amigos e colegas tentaram convencê-lo a encontrar uma solução intermediária: "*seguir con la investigación científica y dedicar a literatura los ratos libres*".²⁶ Diante do temperamento já descrito, nesse "duelo" entre a ciência e a literatura o perdedor já estava escolhido. E para não deixar margem a qualquer dúvida, ele retirou de sua biblioteca "*uno por uno, todos los libros de física y de matemáticas, los empaquetó cuidadosamente y los*

²⁰ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 53.

²¹ CORREA, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971; CATANIA, Carlos. *Genio y figura de Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002; CONSTENLA, Julia. *Sabato, el hombre: la biografía definitiva*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

²² CIARLO, Hector. El universo de Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, núm. 391-393 (enero-marzo 1983), p. 71.

²³ CORREA, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, p. 9.

²⁴ CORREA, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, p. 11.

²⁵ LORENZ, Günter. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973, p. 42.

²⁶ CORREA, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, p. 78.

regaló a sus amigos”.²⁷ Segundo o próprio Sabato, já em 1938, quando trabalhava no Laboratório Joliot-Curie, percebeu que sua passagem pela ciência havia terminado.

Em um de seus últimos livros, *La resistencia*, escrito aos 89 anos, seu desgosto pela ciência transparece na sua crítica à supervalorização do racional, pois desprezou tudo o que a lógica não conseguia explicar, e a técnica, por ter desenvolvido a inteligência operacional e as habilidades práticas e utilitárias do ser humano, atrofiando as capacidades mais profundas da alma, como os afetos, a imaginação, o instinto e a intuição.²⁸ Sabato adota uma postura contra o que chamou de “mentalidade cientificista”, ou seja, o endeusamento da máquina e da ciência, responsáveis, segundo ele, pela mecanização da própria vida. Essa virulência que ele mesmo reconhece fazer parte da sua personalidade – “*He sido siempre de un carácter terrible, violento, propenso al enojo, a la furia*”²⁹ – transparece na maioria de seus ensaios. Em *Heterodoxia*, livro de 1953, ao falar sobre a linguagem da ciência ele considera uma desgraça que os cientistas tenham de utilizar com frequência palavras do cotidiano para representar objetos abstratos, pois “*esas palabras vienen cargadas de afectos que nada tienen que hacer en el reino del pensamiento puro y que más bien perturban – y han perturbado – su desarrollo*”.³⁰

Uma declaração discutível, se pensarmos que a “linguagem poética e científica visam a uma realidade mais real do que as aparências”, pois ambas alcançam a “realidade mediante um desvio, que serve para negar a nossa visão ordinária e a linguagem que habitualmente empregamos para a descrever”.³¹ Por outro lado, também é possível notar na sua produção ensaística uma espécie de oscilação na forma como ele trata os conceitos relacionados com o pensamento científico, alternando-se entre a negação e a justificação. Enquanto em *Hombres y Engranajes*, de 1951, ele diz que “*el mundo de la ciencia ignora los valores*”³², em *Uno y el universo*, publicado em 1945, Sabato parece ainda acreditar na ciência, definindo-a como sendo uma escola de modéstia, de valor intelectual e de tolerância, na qual “*el pensamiento es un proceso, que no hay grande hombre que no se haya equivocado, que no hay dogma que no se haya desmoronado ante el embate de los nuevos hechos*”.³³

²⁷ CORREA, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, p. 80.

²⁸ SABATO, Ernesto. *La resistencia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

²⁹ SABATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 123.

³⁰ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011, p. 45.

³¹ RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1976, p. 79.

³² SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 53.

³³ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 31

Lendo seus ensaios percebi haver muitas regiões de sombra que merecem um estudo mais aprofundado. Havia, porém, um problema diante de mim: como trazer à luz essas regiões penumbrosas nas quais o autor argentino se debatia, revelando não só uma personalidade complexa, mas um escritor que transfere para seus personagens suas múltiplas angústias pessoais? Concluí que, em primeiro lugar, precisava formular uma pergunta, estabelecer um norte, permitindo-me conciliar esse discurso anticientífico com a minha proposta de discutir ciência e literatura.

1.2.2 A questão norteadora e o *corpus* da pesquisa

Carlos Catania³⁴ descreve assim a “cosmovisão sabatiana”:

A nostalgia de absolutos destroçados e a tensão produzida pela endemoninhada busca de um sentido para a existência constituem a base da cosmovisão sabatiana. Atmosfera comum à maioria dos escritores totais, aqui ela se origina num desespero extremo, alimentado, de um lado, pela ideia e, de outro, pela loucura.

Nessa visão dos “absolutos destroçados” pode-se incluir a crise que teria levado Sabato a romper com a ciência, voltando-se completamente para a literatura. Um movimento que, segundo ele, se assemelha ao de uma ponte estendendo-se entre duas enormes montanhas, fazendo com que se sentisse, em alguns momentos, “*mareado y sin saber lo que estaba haciendo, y en otros, en cambio, con el gozo irrefrenable que acompaña al nacimiento de toda gran pasión*”.³⁵ Estava diante de um doutor em Física que pregava a impossibilidade de se estabelecer qualquer tipo de relação entre a ciência e a literatura, pois, segundo ele, enquanto a primeira “*aspira a la objetividad, pues la verdad que busca es la del objeto*”, na segunda a realidade é, ao mesmo tempo, “*objetiva y subjetiva, está fuera y dentro del sujeto, y de ese modo es una realidad más integral que la científica*”.³⁶ Contudo, percebi que essa rejeição à ciência não aparece de imediato, ela se constrói e toma força com o passar do tempo.

No parágrafo final de *Uno y el universo* (1945), por exemplo, Sabato conclui comentando as similaridades entre o trabalho de um músico e de um engenheiro. Para ele, músicos e engenheiros trabalham com material objetivo e preexistente, ferros e notas, mas ambos têm diante de si um processo de construção que precisa cumprir com certos

³⁴ SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos Catania*. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015, p. 23

³⁵ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 66-67.

³⁶ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 150.

requisitos, com um máximo de resultado e com um mínimo de elementos³⁷. Seis anos depois, em *Hombres y engranajes* (1951), Sabato³⁸ diria que a ciência “*es ajena a todo lo que es más valioso para el ser humano: sus emociones, sus sentimientos, sus vivencias de arte o de justicia, sus angustias metafísicas*”.

Essa oscilação me permitiu pensar na pergunta que nortearia meu trabalho. Considerei ser possível e, portanto, factível, discutir ciência e literatura, mesmo a partir da análise da obra de um autor que repetidamente rejeitou qualquer relação entre essas duas áreas do conhecimento. Afinal, uma caminhada como a realizada por Sabato deixa marcas, permitindo buscar, não apenas na sua obra ensaística, mas também na ficcional, elementos que confirmem, ou não, essa aversão ao pensamento científico. A busca por esses elementos me possibilitou estabelecer o diálogo que, desde o início, desejei instaurar entre o saber científico e o saber literário. Um diálogo no qual seria possível falar sobre razão, objetividade, rigor científico, abstração, mas também tratar de algumas das obsessões que dominaram o escritor argentino e que estão presentes não só em seus ensaios, mas, de forma especial, em suas ficções. Nesse sentido, a obra de Sabato constitui um polêmico e, em alguns momentos, um aflitivo alerta, no qual a voz do autor “*asume las características del portavoz de su época, que como el lenguaraz de la tribu, interpreta y define al mismo tiempo*”.³⁹

Tendo como base essas considerações, nesta pesquisa parti da seguinte questão norteadora: essa aversão ao espírito científico, manifestada por Sabato em seus ensaios, também transparece na sua obra ficcional? Ou, em outros termos, será que nas suas três obras literárias – *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) e *Abaddón el exterminador* (1974) – podem ser encontrados elementos ou ideias que apontem para uma rejeição ao pensamento científico moderno, que nos ensaios aparecem com bastante frequência?

Para dar maior sustentabilidade a essa questão, formulei algumas perguntas com o objetivo de me orientar na identificação e caracterização dos elementos do pensamento científico rejeitados por Sabato e que poderiam estar presentes em seus romances:

1º) Quais as concepções sobre o pensamento científico defendidas por Ernesto Sabato nos ensaios? Nesses textos é possível notar modificações significativas na forma

³⁷ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 141.

³⁸ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 54.

³⁹ CIARLO, Hector. El universo de Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, núm. 391-393 (enero-marzo 1983), p. 78.

como o autor aborda o tema da ciência? Como essa mudança ocorre?

2º) Qual o cânone literário apresentado nos ensaios escritos por Ernesto Sabato? Nos seus textos ensaísticos aparece um conjunto de conceitos que possa ser denominado uma “Teoria sobre o romance”? Se existe, como eles podem ser percebidos na construção das narrativas de *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* e *Abaddón el exterminador*?

3º) Em *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* e *Abaddón el exterminador*, é possível identificar as ideias sobre o pensamento científico que Ernesto Sabato defende nos ensaios? De que maneira essas ideias são abordadas nos romances?

4º) Confirmando-se a convergência de ideias entre os textos ensaísticos e os ficcionais, quais relações poderiam ser estabelecidas entre eles?

Para responder a essas questões escolhi um *corpus* que permitisse acesso às ideias de Sabato para, dessa forma, estabelecer possíveis conexões com sua obra ficcional. Além dos romances já citados, inclui na pesquisa alguns de seus ensaios, já que esse gênero tem a capacidade de articular mundos, mediar conhecimento teórico e prático, transformando-se em uma espécie de “passeio intelectual” por um caminho cheio de contrastes, no qual a diversidade de paisagens motiva a abundância de conceitos que fluem com naturalidade.⁴⁰

Como Sabato publicou um número significativo de ensaios durante sua longa vida, foi necessário fazer uma seleção. O primeiro critério adotado foi escolher os livros de ensaio que antecederiam a publicação de seus romances, ou seja, textos publicados no período compreendido entre 1945 e 1968: *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El escritor y sus fantasmas* (1963), *Tango discusión y clave* (1963) e *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tempo* (1968). Nesses textos poderemos encontrar reflexões sobre a sua forma de ver o mundo e também explicações diversas sobre suas narrativas ficcionais. Como após 1974, Sabato publicaria outros textos ensaísticos incluí no *corpus* da tese as obras *Apologías y rechazos* (1979), *Antes del fin* (1998) e *La resistencia* (2000), pois, apesar de terem sido escritas quando Sabato já não publicava mais romances, são representativas na trajetória do autor, pela temática escolhida ou pela forma adotada, constituindo-se um importante recurso no exame das possíveis alterações de seu pensamento, assim como da virtual constância de questões que o mobilizaram no decorrer de toda a sua vida.

Estabelecido o *corpus* e as questões com as quais iria desenvolver a minha pesquisa, iniciei a fase de exploração do material, seguindo as etapas do processo denominado

⁴⁰ GOMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. Salamanca: Edic. Universidad de Salamanca, 1981.

análise de conteúdo. Essa metodologia de trabalho compõe-se de dois momentos distintos: a unitarização e a categorização.⁴¹ Na unitarização, os diversos textos (ensaios e romances), após várias leituras, passaram por uma desmontagem ou desintegração, pois o objetivo era me apropriar dos diferentes sentidos presentes nos textos, dando atenção, nessa fase, aos pormenores. Na segunda etapa, o da categorização, os elementos surgidos na unitarização foram reunidos em grupos sob títulos genéricos, mas que mantinham relação com as questões formuladas na tese. Esse processo, permitiu que emergissem algumas categorias:

1. O homem chamado Ernesto Sabato
2. Os ensaios sabatianos
3. Sabato e a ciência
4. Cânone literário do autor
5. Teoria do romance de Sabato
6. Sabato e a literatura

A partir dessas categorias (e subcategorias), iniciei a interpretação das informações e a subsequente elaboração dos metatextos que comporiam a pesquisa e os capítulos da tese. Essas opções de ordem metodológica também estiveram ligadas ao meu desejo de escrever em primeira pessoa e, para que isso funcionasse, tive de pensar para quem estava escrevendo.

De acordo com Gabriel Perissé: “Quem escreve é o seu primeiro leitor, mas nós sempre escrevemos para os outros. E por isso precisamos pensar nos outros para quem escrevemos. Mas... quem são esses outros?”.⁴² Este trabalho dirige-se, dentro de seus limites, não só à banca examinadora, mas a todos que, no futuro, queiram lê-lo ou consultá-lo. Incluo nesse imenso campo de leitores estudiosos de diferentes áreas, estudantes e demais interessados em entender o assunto que aqui vou abordar. Afinal, é sempre importante lembrar que o objetivo último de qualquer trabalho de pesquisa deve ser o de compartilhar o conhecimento, não só entre os especialistas, mas com todos e quaisquer indivíduos que tenham a devida motivação e curiosidade.

⁴¹ BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Trad. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.

⁴² PERISSÉ, Gabriel. *A arte da palavra: como criar um estilo pessoal na comunicação escrita*. São Paulo: Manole, 2003, p. 4.

1.2.3 Os capítulos da tese

Tendo como ponto de partida a organização do material de pesquisa em categorias, produzi textos descritivos-interpretativos. Na medida do possível, resolvi não separar esses dois processos (descrição e interpretação), por acreditar que não existe descrição que não venha acompanhada de uma interpretação. Como explica Moraes, “enxergamos as coisas, percebemos os fenômenos, lemos textos, sempre a partir de referenciais teóricos que constituem nossos domínios linguísticos, nossos discursos. Por isso sempre estamos interpretando”.⁴³

Assim, a partir de um trabalho que iniciou com uma visão do todo (leitura dos ensaios e romances), seguido pela fragmentação do texto (unitarização), e o estabelecimento de possíveis relações (categorização), procurei compreender o que estava emergindo dessas sucessivas leituras. Meu objetivo era não só atingir novos níveis de entendimento, mas elaborar textos que argumentassem em favor da tese defendida nesta pesquisa, ou seja, examinar a obra ensaística e ficcional de Ernesto Sabato verificando se as suas ideias sobre a ciência, expressas nos ensaios, se concretizam nas narrativas literárias. A análise de sua ficção, procurando rastros do que ele defendeu em seus ensaios, vai me permitir traçar um perfil não só do escritor, mas também do homem de ciência. Os capítulos (e subcapítulos) foram pensados e construídos com o propósito de apresentar possíveis respostas para a questão central, mesmo tendo consciência que o assunto não se esgota neste trabalho.

A tese está dividida em quatro capítulos de análise. No capítulo **OS ENSAIOS SABATIANOS**, tendo como ponto de partida a escrita de ensaios na América Hispânica, apresento o ensaísta Ernesto Sabato, apontando suas características mais marcantes, para depois examinar os ensaios que fazem parte do *corpus* desta tese salientando as ideias que mantenham relação com as concepções do autor sobre a ciência e a literatura. Em **A NEGAÇÃO DA RACIONALIDADE**, a partir do exame dos ensaios, destaco alguns temas que se mostram frequentes na obra ensaística do autor e que têm relação com a sua visão sobre a ciência: seu conceito de conhecimento científico, as diferenças que estabelece entre a linguagem científica e a literária, a conexão entre o aumento da abstração e as perdas sofridas pelo homem concreto e suas ideias sobre o papel da mulher na ciência. No capítulo **DO ENSAIO À FICÇÃO**, inicio com a apresentação do cânone literário do autor para depois apresentar, tomando como referência as ideias expostas nos

⁴³ MORAES, Roque. *Uma tempestade de luz: a compreensão possibilitada pela análise textual qualitativa*. Porto Alegre: PUCRS Pós-Graduação em Educação, 2002 (mimeo), p. 15.

ensaios, sua teoria sobre o romance. No capítulo **AS FICÇÕES SABATIANAS: UMA LITERATURA NO LIMITE**, além de apresentar os três romances de Ernesto Sabato – *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* e *Abaddón el exterminador* –, tendo como ponto de partida as ideias do próprio autor sobre a construção dessas narrativas e parte da fortuna crítica que acompanha essas obras, analiso as obras procurando estabelecer ligações com os elementos que surgiram no exame de seus ensaios. Por se tratar de um texto que pode ser lido de forma independente, merecendo uma leitura diferenciada, examinarei, em separado, mas seguindo a mesma metodologia aplicada às obras anteriores, o *Informe sobre ciegos*⁴⁴.

Na última parte desta tese, **ERNESTO SABATO: ENTRE A CIÊNCIA E A LITERATURA**, retomo as ideias expostas nos capítulos de análise, procurando demonstrar como o pensamento científico se apresenta nas ficções de Ernesto Sabato. Ao longo dos capítulos, nos quais os conceitos literários e científicos se encontram e se distanciam por meio das teorias apresentadas, diferentes teóricos da literatura, especialistas em Ernesto Sabato e o próprio Sabato são amplamente citados, sempre com o propósito de conduzir o raciocínio para os campos da ciência, em especial da física, e da literatura.

⁴⁴ Apesar de constituir um capítulo de *Sobre héroes y tumbas*, algumas editoras já publicaram *Informe sobre ciegos* como um texto independente. Entre elas pode-se citar: (1) SABATO, Ernesto. *Informe sobre ciegos*. Buenos Aires: Planeta Bolsillo, 2000; (2) SABATO, Ernesto. *Informe sobre ciegos*. Buenos Aires: Editora Booket, 2003; (3) SABATO, Ernesto. *Informe sobre ciegos*. Buenos Aires: Emece Argentina, 2006; (4) SABATO, Ernesto. *Informe sobre ciegos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (La Nación).

2 OS ENSAIOS SABATIANOS

*Mediante el tiempo, el presente se convierte en pasado y los sueños del futuro en imperfectas y muertas realizaciones. La vida es lo relativo, ya que es lo temporal por excelencia.*⁴⁵

2.1 O ENSAIO HISPANO-AMERICANO

Na América espanhola do século XIX, o ensaio, como gênero literário, constituiu-se em uma importante forma de expressão, não apenas pela influência do pensamento iluminista herdado da França e da Inglaterra, mas, principalmente, por ter sido a maneira escolhida pelos intelectuais da época para refletir sobre as questões de identidade que começavam a aparecer com os movimentos de independência.⁴⁶ Desse modo, desde o início da luta ideológica para deixar de ser colônia, até a busca posterior de uma identidade nacional, a literatura hispano-americana se caracterizou por uma forte produção ensaística que não foi interrompida até os dias de hoje.

Para Gil-Albarellos, o século XX foi o século do ensaio. Segundo a autora⁴⁷, em virtude de seu caráter indefinido ele foi capaz de “*sintetizar en los diversos escritos en los que se materializa las múltiples manifestaciones textuales de las que procede y por las que se ha desarrollado*”. A escrita ensaística torna-se um instrumento de interpretação das realidades sócio-políticas e econômicas, assim como uma expressão artística que, ao emanar do homem, não pode abster-se de refleti-lo.

Na primeira metade do século XX, o ensaio ocupava um espaço de ligação e articulação entre o campo literário e o intelectual, como demonstram suas duas principais formas: o ensaio literário e o ensaio de interpretação. É nesse período que surge, segundo Liliana Weinberg, o “*ensayo en tierra firme*”. Para essa pesquisadora⁴⁸, trata-se de um momento de equilíbrio que “*es a la vez un momento clave para la consolidación del género en América Latina, y que puede situarse en la primera mitad del siglo XX, muy particularmente en los años cuarenta*”. Os ensaios, nessa fase, preocupavam-se predominantemente em apontar problemas que abrangiam um amplo espectro de temas, desde questões didáticas até a denúncia. Nesses casos, sua função principal era diagnosticar as peculiaridades e as dificuldades de uma realidade social e cultural em transformação.

⁴⁵ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 177.

⁴⁶ GOMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. Salamanca: Edic. Universidad de Salamanca, 1981.

⁴⁷ GIL-ALBARELLOS, Susana. Breve delimitación histórico-teórica del ensayo. *Castilla: Estudios de literatura*, nº 23, 1998, p. 87.

⁴⁸ WEINBERG, Liliana. El ensayo latino-americano entre la forma de la moral y la moral de la forma. *Cuadernos del CILHA* – ano 8; n. 9, 2007, p. 111.

Esse processo, ainda conforme Weinberg, tem como antecedente modernista a obra *Ariel*, de José Enrique Rodó (1871-1917), na qual se pode perceber uma complexa operação de retorno ao modelo do diálogo platônico como subtexto, apelando ao professor que toma a palavra, ao mesmo tempo que toma a voz em seu nome.⁴⁹ Esse primeiro modelo teve reflexo na ensaística de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), em especial na obra *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, de 1928, bem como em José Carlos Mariátegui (1894-1930) no seus *Temas de nuestra América*, também publicado em 1928. Para Weinberg⁵⁰, nesse período, o ensaio ofereceu uma “solução simbólica para a necessidade dos intelectuais de fundar um lugar de articulação entre pensamento e ação”.

A passagem do tempo não diminuiu a vitalidade e a importância do ensaio como gênero literário na América espanhola. Além do aumento de sua força no âmbito hispano-americano, ele passou por uma série de transformações que respondem aos “*desafíos de la hora, a las nuevas demandas temáticas y formales, a las transformaciones en la familia de la prosa de ideas, así como también en los nuevos fenómenos de autoría, lectura y edición que vive el campo de las letras*”.⁵¹ É assim, por exemplo, com Mario Vargas Llosa que, ao se filiar às posições adotadas por Jorge Luis Borges e Octavio Paz, utiliza o ensaio para lutar contra um nacionalismo excludente e míope que provoca, além de uma inércia intelectual e científica, um estrangulamento das manifestações artísticas.

Nos últimos anos o ensaio tem passado por outras mudanças, sendo a principal delas a alteração das “*jerarquías tradicionales en la relación del ensayo con otros tipos discursivos y formas textuales: ficción, poesía, crónica, autobiografía*”.⁵² É comum encontrar-se em muitos textos ensaísticos elementos que têm sua origem em formas textuais que antes mantinham-se afastadas desse tipo de escrita. Portanto, a ideia de Lukács de que o ensaio mantém apenas os gestos e não a essência de uma obra literária, pois, enquanto a literatura retira da vida (e da arte) os seus motivos, no ensaio a arte (e a vida) serve apenas como modelo⁵³, está há algum tempo superada.

⁴⁹ WEINBERG, Liliana. O ensaio em diálogo. Da terra firme ao arquipélago relacional. *Revista Remate de Males*, v. 36, n. 2. Campinas: São Paulo (jul./dez.), 2017, p. 530.

⁵⁰ WEINBERG, Liliana. O ensaio em diálogo. Da terra firme ao arquipélago relacional. *Revista Remate de Males*, v. 36, n. 2. Campinas: São Paulo (jul./dez.), 2017, p. 531.

⁵¹ WEINBERG, Liliana. El ensayo latino-americano entre la forma de la moral y la moral de la forma. *Cuadernos del CILHA* – ano 8; n. 9, 2007, p. 111.

⁵² WEINBERG, Liliana. El ensayo latino-americano entre la forma de la moral y la moral de la forma. *Cuadernos del CILHA* – ano 8; n. 9, 2007, p. 113.

⁵³ LUKÁCS, Georg. *Die Seele und die Formen*. Essays. Neuwied: Luchterhand, 1971. Tradução de Mario Luiz Frungillo, p. 8. Disponível em: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.htm. Acesso em: 18 jul. 2016.

Para Weinberg, o ensaio não é uma simples representação do mundo, mas um processo de representação intuído e construído pelo ensaísta. Logo, enquanto em outros gêneros a voz do autor aparece como responsável pela convenção artística e as regras da arte, nos escritos ensaísticos os traços característicos de sua representação deverão ser constantemente renegociados e reatualizados. Para ilustrar essa ideia de permanente renegociação e reatualização, Weinberg⁵⁴ cita os ensaios borgeanos, demonstrando que, neles, muitas fronteiras foram irremediavelmente quebradas: “[...] *el problema de la relación entre representación y representatividad, entre lo singular y lo general, entre lo considerado marginal y lo considerado central, entre argumentación y ficción, entre tiempo e instante*”.

Apesar de Borges ser considerado um caso exemplar, esse rompimento de fronteiras, observado na escrita ensaística, não se restringiu apenas a ele. Além do já citado Mario Vargas Llosa, tem-se Juan José Saer (1937-2005) que, em seu ensaio *La cuestión de la prosa*, argumenta que a prosa não só representa tudo o que é conhecido e que se deseja contar aos outros, como também é instrumento do romance. E fazendo um contraponto a Lucács, Saer considera o romance uma das artes mais atrasadas, pois insiste em utilizar sistematicamente a prosa, delimitando sua função a simples representação verdadeira e comunicável.⁵⁵ Nesse ensaio, tal como em outros, ele defende a necessidade de o romance transgredir as normas estabelecidas pela prosa e, conseqüentemente, com a coincidência entre texto e referente. Para Saer, o romance está condenado a “*arrastar la cruz del realismo*”.⁵⁶

As ideias expressas por Juan José Saer apenas confirmam que o ensaio não é um simples exercício de interpretação, nem apenas um processo de comunicação de convicções, mas uma “*poética de la interpretación, una configuración de la prosa que nos remite a su propia especificidad, a su propia opacidad, a su propia capacidad de ejemplificar ese mismo proceso de interpretación*”.⁵⁷ De maneira que o ensaio hoje pode ser visto como um “arquipélago complexo” em permanente reconfiguração devido a uma “inter-relacionalidade aberta e dinâmica”, no qual o lugar da enunciação recebe “particular atenção, assim como o próprio ato da escrita possui particular importância”.⁵⁸ O ensaio se dá em plena relação com o mundo, adotando formas que vão desde a

⁵⁴ WEINBERG, Liliana. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, 2007, p. 196.

⁵⁵ SAER, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999, p. 58.

⁵⁶ SAER, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999, p. 59.

⁵⁷ WEINBERG, Liliana. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, 2007, p. 120.

⁵⁸ WEINBERG, Liliana. O ensaio em diálogo. Da terra firme ao arquipélago relacional. *Revista Remate de Males*, v. 36, n. 2. Campinas: São Paulo (jul./dez.), 2017, p. 542.

autobiografia, passando pela crônica, até a reflexão estética.

É nesse contexto que os ensaios sabatianos podem ser inseridos. A obra ensaística de Ernesto Sabato reflete não só as características tradicionais desse gênero, mas também as diversas transformações pelas quais o autor passou ao longo dos anos. Na leitura de seus ensaios é possível traçar o itinerário de uma série de vivências, “*que resultan de suma importancia para caracterizarlo como escritor, ya que deciden su ingreso definitivo al terreno de la literatura, en la cual comienza la dolorosa mezcla de catarsis y exorcismo, enfrentándose a sus propios fantasmas*”.⁵⁹ Dessas leituras também é possível perceber até que ponto Sabato se permitia ir para se desvincular de tudo o que tivesse relação com o fazer científico. Em seus ensaios ele ataca, sem descanso, os alicerces da ciência, vociferando contra o racionalismo, o objetivismo e o pensamento abstrato, defendendo que apenas na literatura o homem encontraria o caminho para si mesmo e que a escrita de romances é a “*actividad más compleja del espíritu de hoy, la más integral y la más promisoro en ese intento de indagar y expresar el tremendo drama que nos ha tocado en suerte vivir*”.⁶⁰

Sabato via na escrita ensaística apenas um meio para chegar a um fim. Segundo ele, suas reflexões não eram apriorísticas ou teóricas, mas desenvolviam-se em meio a contradições e dúvidas conforme escrevia seus romances.⁶¹ De qualquer modo, apesar de sua resistência em ver o ensaio como um gênero com o mesmo nível de importância do romance, o fato é que Sabato escreveu mais ensaios do que ficções. Por essa razão, considero a obra ensaística de Sabato muito reveladora e um importante suporte para entender sua imagem de mundo, em especial suas concepções sobre ciência e literatura. Em seus ensaios encontrei uma série de ideias e conceitos que me permitiram estabelecer conexões entre os mais diversos temas e o universo científico que Sabato desejava deixar para trás.

Desse modo, concordo com Enriqueta V. Morillas quando, em 1983, já defendia a necessidade de um exame mais detalhado dos ensaios sabatianos, nos quais se poderia encontrar diversos pontos de vista sobre “*el hecho literario, el examen de los presupuestos, de las diferentes indagaciones que Sábato ha practicado, las diversas formulaciones a las que ha arribado. Los intentos son, en este sentido, bastante*

⁵⁹ CIARLO, Hector. El universo de Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, núm. 391-393 (enero-marzo 1983), p. 70.

⁶⁰ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Edición. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 89.

⁶¹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Edición. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 7.

magros".⁶² E, apesar dos mais de 30 anos passados, é possível constatar que “*los intentos*” continuam “*bastante magros*” quando comparados à fortuna crítica de sua obra ficcional.⁶³

Mesmo que para Sabato apenas as ficções representassem as “suas verdades”, em seus ensaios vamos encontrar uma autêntica representação não só do ato de pensar, mas também do ato de dialogar. Neles há, simultaneamente, a comunicação de uma experiência de mundo, assim como um convite a participar de uma verdadeira aventura intelectual, na qual não importa apenas **o que** ele diz, mas, principalmente, **como** diz, nos conduzindo a um imaginário que, ao reinterpretar determinados elementos, constrói um mundo no qual estão em vigor regras ou normas próprias.

2.2 SABATO, O ENSAÍSTA

Quando Ernesto Sabato recebeu o título de *Honoris Causa* pela Universidade Carlos III, em Madrid no ano de 2002, o responsável pelo discurso de homenagem foi o escritor português José Saramago. Nessa ocasião, ele deixou clara a sua admiração pela obra ensaística do escritor argentino, pois, segundo ele, Sabato e Montaigne, apesar da distância do tempo, da cultura e do lugar, apresentavam muitos pontos em comum e, mesmo quando as diferenças eram consideradas, havia algo que os aproximava. Saramago percebia que enquanto “*Montaigne tiene un tipo sereno de escepticismo – pues Montaigne es escéptico –, Sabato es también escéptico, pesimista, pero no tiene serenidad*”.⁶⁴ Essa falta de serenidade, porém, não era impedimento para admirar a sua lucidez, clareza e pertinência impecável.

Nesse mesmo discurso, Saramago afirma que, apesar de Sabato não se ver como o tipo de escritor que deseja ser escutado, as pessoas o escutam e o compreendem, e o resultado é que a sua obra se tornou modelo de um trabalho silencioso, estimulante e fiel ao que as pessoas pensam. Para Saramago⁶⁵ era como se o pensamento de Sabato estivesse “*dentro de una colmena, donde se hace, de toda la amargura del mundo, la miel de la*

⁶² MORILLAS, Enriqueta Ventura. Leer a Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 391-393, 1983 (Instituto de Cooperación Iberoamericana), p. 600-601.

⁶³ Biblioteca Cervantes Virtual.

Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=ernesto+s%C3%A1bato>. Acesso em: 28 dez. 2017.

⁶⁴ SARAMAGO, J. Palabras de José Saramago en la recepción del *Honoris Causa* que se le otorgó a Ernesto Sabato por la Universidad Carlos III. In: SABATO, E. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 231.

⁶⁵ SARAMAGO, J. Palabras de José Saramago en la recepción del *Honoris Causa* que se le otorgó a Ernesto Sabato por la Universidad Carlos III. In: SABATO, E. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 232-233.

comprensión, del acercamiento: el sentido de la humanidad y del humanismo". O escritor português encerra esse discurso lembrando que Sabato, ao falar do povo argentino, fala de uma Argentina onde "el pueblo son las sucesivas generaciones de un pueblo con el que Sabato está profundamente comprometido".⁶⁶

Saramago, em seu discurso, consegue destacar alguns dos pontos mais marcantes da ensaística sabatiana: veemência na exposição de suas ideias, clareza de argumentos, coerência nas posturas adotadas. Quando Sabato se propõe a abordar um tema ele não usa de meias medidas ou, como se diz popularmente, não coloca panos quentes. Ao contrário. Ele vai a fundo, expondo-se a severas críticas e, muitas vezes, à ira de críticos, escritores e cientistas. Sabato sempre reconheceu seu caráter autodestrutivo, hipercrítico e depressivo, razão pela qual nunca teve problemas em, literalmente, queimar algumas de suas obras. Na entrevista dada a Carlos Catania, em 1987, ele afirma, "Disse-lhe antes que destruí grande parte do que escrevi. Cada vez que decidi publicar algo, tentei que fosse distinto, não uma repetição de métodos ou de tipos de romances".⁶⁷ Onze anos depois, em 1998, no livro *Antes del fin*, ele diz nunca ter se considerado um escritor profissional, "los que publican una novela al año. Por el contrario, a menudo, en la tarde quemaba lo que había escrito durante la mañana".⁶⁸

Considero essas informações de caráter pessoal importantes por duas razões: (1^a) elas estão presentes na maioria de seus ensaios e, portanto, não podem ser simplesmente ignoradas; e (2^a) dão o "tom" da sua escrita, não só ensaística, mas também ficcional. Ao lermos qualquer um de seus ensaios em seguida percebemos que estamos diante de um autor que não tinha medo (ou vergonha) de expor opiniões e defender pontos de vista, mesmo aqueles mais polêmicos. Um autor que se acreditava imune aos apelos da vaidade dizendo que escrevia não pelo desejo de ganhar dinheiro ou prêmios, mas para "aguentar a existência".⁶⁹ Sabato foi um escritor movido pela paixão e pela emoção, para quem a escrita tornou-se um meio fundamental de expressar o caos no qual se debatia: "Me permitió liberar no sólo mis ideas, sino, sobre todo, mis obsesiones más recónditas".⁷⁰

⁶⁶ SARAMAGO, J. Palabras de José Saramago en la recepción del Honoris Causa que se le otorgó a Ernesto Sabato por la Universidad Carlos III. In: SABATO, E. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 236.

⁶⁷ SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos Catania*. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015, p. 232.

⁶⁸ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 81.

⁶⁹ SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos Catania*. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015, p. 31.

⁷⁰ SABATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 142-143.

Quando compara o romance e o ensaio, Sabato acredita que o primeiro é capaz de responder aos mais obscuros dilemas da existência, enquanto o segundo é guiado por uma lógica e uma coerência interna própria do gênero. Todavia, seus ensaios são reconhecidos por tratar de questões que, além de gerarem polêmica, costumam abordar temas considerados universais. Como explica Castiglioni⁷¹, em sua obra ensaística Sabato expõe

su poética, entendiendo por poética, además de las técnicas que emplea en sus novelas, sus bases ideológicas, o sea, sus ideas y su visión del mundo. En ellos el autor reflexiona sobre el universo, la crisis de la civilización, sobre la vida, el hombre, la literatura. De manera muy especial, estudia la política y la cultura argentina, extendiéndose a lo hispanoamericano.

Nota-se em seus textos uma preocupação com o ser humano em geral e com o homem comum, em especial. Para Sabato, existe o homem com “h” minúsculo e o homem com “H” maiúsculo; se o segundo é uma mera abstração, o primeiro seria o homem real, o homem concreto, que vive e morre, muitas vezes mergulhado em uma solidão existencial. Como consequência desse pensamento, o autor tornou-se um “ferrenho crítico das teorias abstratas que colocam o homem (h) em segundo plano, enfocando-o apenas como um figurante, quase sem importância”.⁷²

Desse modo, o ensaio sabatiano não leva em conta apenas as questões literárias, ele mostra interesse por tudo o que tem a ver com o povo argentino e, conseqüentemente, com o hispano-americano. Ademais, sua obra nos coloca diante do desafio de repensar a condição humana na contemporaneidade, resumida na grande questão: que homem foi construído pela modernidade e que modernidade esse mesmo homem construiu? Embora em sua obra não apareça o conceito explícito de modernidade, ela está repleta de sensações, imagens e sentimentos que nos fazem refletir sobre a época que vivemos e o estilo de vida que escolhemos.

Sabato via-se como um escritor preocupado com a terrível crise do homem moderno e, por conta disso, sentia-se na obrigação de expressar suas ideias porque elas eram o resultado de suas próprias experiências pessoais. Considerava-se um franco-atirador solitário tendo por principal alvo a dependência da sociedade moderna para com os avanços propiciados pela ciência, avanços que esqueciam o “homem concreto” (h) e suas necessidades, focando sua atenção nesse “homem abstrato” (H) que ele menosprezava. Dessa forma, o leitor dos ensaios sabatianos “*tendrá frente a su curiosidad una amplia*

⁷¹ CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez. *Historia y circunstancia*: Ernesto Sábato, el hombre y su literatura. Porto Alegre: PUCRS, 1995 (Dissertação de Mestrado – Instituto de Letras e Artes), p. 37.

⁷² ROCHA, Rodrigo Carlos da, FONSECA, Ailton Siqueira de Sousa. Condição humana e modernidade na obra de Ernesto Sabato. *Revista inter-legare*, UFRN, n. 6, 2010, p. 72.

gama de textos que le permitirán completar la visión del escritor-Sábato y más cabalmente entender su obra ficcional que pudo haberlo por su iconoclasia, complejidad y riqueza".⁷³

Angela Dellepiane, ao analisar os ensaios de Sabato percebeu a seguinte estrutura: (1) citação, pretexto ou afirmação precisa; (2) exposição dialética do tema; e (3) conclusões. Segundo ela, essa estrutura poucas vezes variava, mas, seu objetivo – manter a atenção, levando o leitor pela mão por entre o tumulto de duas ideias – sempre se cumpria.⁷⁴ Até mesmo textos que mais se pareciam a aforismos tinham sua função, pois além de comunicarem uma ideia apresentavam uma unidade literária, artística, que independia do número de parágrafos ou páginas. Um exemplo desse modelo pode ser encontrado em *Heterodoxia*, no “capítulo” intitulado “*Ensayo y novela*”, cujo texto é formado por apenas cinco palavras: “*Lo diurno y lo nocturno*”.⁷⁵ Nesse aforismo Sabato comunica ao leitor sua visão de dois gêneros que ele sempre considerou incompatíveis, pois, enquanto o ensaio é racional, coerente e objetivo, o romance está ligado aos sonhos e ao inconsciente. A pequena extensão de muitos de seus ensaios fazia com que neles se acumulassem recursos estilísticos com o objetivo de atingir um determinado nível estético, sem ter a pretensão de proporcionar soluções a problemas concretos. Logo, o trabalho realizado por Sabato, como ensaísta, exigia não apenas domínio de um certo conhecimento, mas, principalmente, maturidade intelectual, pois a liberdade de estilo, ritmo e expressão requerem sutileza e equilíbrio.

Os aforismos e a polêmica não são as únicas características dos textos sabatianos. Eles também estão cheios de comentários sarcásticos, alguns deles beirando o humor negro, a presença de paradoxos, enumerações, comparações elucidativas, bem como metáforas que aliviam e humanizam o pensamento do escritor. Como ensaísta, Sabato tem uma dupla função: preocupar-se em adotar um estilo e ser um pensador. Ao problematizar um conceito ou um tema seu propósito era incitar e inspirar o leitor à reflexão. Seus ensaios tornam-se, então, um veículo por meio do qual os pensamentos do autor são reunidos e organizados para que sejam levados ao leitor de maneira clara, concisa e interessante.

⁷³ DELLEPIANE, Angela B. Los ensayos de Sábato: intelecto y pasión. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 391-393 (enero-marzo 1983). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 570.

⁷⁴ DELLEPIANE, Angela B. Los ensayos de Sábato: intelecto y pasión. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 391-393 (enero-marzo 1983). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.

⁷⁵ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 96.

A linguagem do ensaísta surge sempre na tensão dentro língua – que o aprisiona e, de certo modo, o determina –, mas também depende da força criadora do autor, que o supera e o modifica. Sabato não escapa dessa tensão: desenvolve seus argumentos experimentando, questionando, refletindo, criticando o próprio objeto de sua atenção. Para conseguir esse efeito, ele mistura

*pensamiento especulativo con estallidos emocionales, una prosa certera, pero también visceral, un lenguaje de alto calibre intelectual junto a expresiones coloquiales, todo ello inflexionado, frecuentemente, mediante un poderoso ritmo en que repeticiones anafóricas, construcciones paralelas y antinómicas y una graduación sabia de la argumentación, crean, en algunos párrafos, angustiosos climas de los que el lector descansa en el remanso verbal y conceptual con que Sábato remata siempre tales crescendos.*⁷⁶

Sabato dizia que quando se sentava para escrever o fazia sem planejamento – como se estivesse agarrado a um tronco na cheia de um rio –, com o ato de escrever transformando-se em marcas que o lembravam do caminho que precisava percorrer quando estava perdido.⁷⁷ Talvez esse lirismo fosse válido para a escrita de romances, mas, quando se tratava de seus ensaios, o que predominava era a necessidade de colocar em debate temas que o afetavam e mobilizavam e, para conseguir isso, era preciso não apenas planejamento, mas longos períodos de reflexão.

Dominado, muitas vezes, pela veemência, Sabato usava a ironia e o sarcasmo para defender seus pontos de vista e, com um estilo que lhe era próprio, zombava indiscriminadamente de ideias e pessoas. É assim quando, em *Heterodoxia*, comenta: “*El hombre también se equivoca, pero al menos se equivoca haciendo una guerra mundial o un sistema filosófico*”.⁷⁸ Ou quando, deixando-se levar pela raiva, parece “gritar”: “*¡Al diablo con el razonamiento puro y la universalidad de sus leyes!*”.⁷⁹ Nesses casos, ele apenas está se valendo de uma das características do ensaio, a liberdade de projetar sua personalidade e valer-se de suas intuições, mantendo um diálogo aberto não só com o mundo das ideias, mas também com o seu leitor, instaurando uma subjetividade que é também produto das circunstâncias da época na qual vive.

Desse modo, é difícil ficar indiferente aos ensaios sabatianos. Podemos discordar e até ficar irritados com muitas de suas opiniões, mas é preciso reconhecer que, no contexto

⁷⁶ DELLEPIANE, Angela B. Los ensayos de Sábato: intelecto y pasión. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 391-393 (enero-marzo 1983). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 580.

⁷⁷ SABATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 18.

⁷⁸ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 57.

⁷⁹ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 93.

de seu tempo, ele foi uma força a ser considerada. Ele representa o tipo de ensaísta que precisa de seus ensaios para poder compreender-se, pois neles dialoga consigo, ou com seu leitor imaginário, para assim continuar pensando. E, mesmo que Sabato, como qualquer ensaísta, reagisse ante uma situação e escrevesse com espontaneidade, isso não significa, como disse anteriormente, que essa reação não era resultado de uma meditação prévia, de um planejamento. Portanto, quando dizia que escrever era doloroso, causando dores de estômago e má digestão – “gelavam-me os pés e as mãos; sofri de insônia e ficava mal do fígado”⁸⁰ –, ele apenas expressava o “mal” de todo o escritor, a busca pelo rigor na expressão. No caso dos ensaios, essa busca conta, principalmente, com o caráter do escritor para dar unidade a suas reflexões, pois tratando-se o ensaio de uma obra literária, procura uma comunicação humanista.

Esse processo acaba também transparecendo na escrita de seus romances, pois neles repete, muitas vezes, o que escreveu em seus ensaios, oferecendo um testemunho de suas ideias sobre esse gênero e de seu compromisso como escritor de ficções. Em seus textos ensaísticos, Sabato deixa claro que apenas a arte seria capaz de lutar contra os problemas do mundo e que seria ela a responsável por unir os homens. Defende o papel redentor do romance que, segundo ele, faz parte do “*mundo de la luz*” e do “*mundo de la oscuridad*”, uma espécie de síntese dessas duas realidades. O sentido do transcendente e do antropológico da literatura será, conforme Sabato⁸¹, mostrar a crise da nossa civilização e realizar a salvação do homem concreto, pois

la novelística busca inconscientemente una nueva tierra de esperanza, una luz en medio de las tinieblas, una tierra firme en medio de la gigante inundación. Se ha destruido demasiado. Y cuando lo real es la destrucción lo novelesco no puede ser sino la construcción de alguna nueva fe.

Apesar dos elogios frequentes aos seus ensaios, Sabato insistia em conferir ao romance, e apenas a ele, a categoria de gênero literário e obra artística. De acordo com ele, o romance não tem por que ser coerente, enquanto o ensaio precisa de coerência e pensamento lógico; o romance é o noturno, o mistério que a noite encobre, já o ensaio é o diurno, momento reservado para as experiências concretas, do dia-a-dia. Costumava afirmar que se a escrita de romances era um trabalho terrivelmente difícil, o ensaio era o espaço onde podia reagir espontaneamente, sem dor ou trauma, às situações que a vida lhe impunha.

⁸⁰ SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos Catania*. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015, p. 174.

⁸¹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Edición. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 180.

Quando Saramago proferiu o discurso de homenagem na Universidad Carlos III ele reconheceu que enquanto já conhecia Montaigne, Sabato, o ensaísta, estava sendo ainda descoberto por ele. Esse contato recente não o impediu de perceber que a obra de Sabato não estava ali para tranquilizar e alerta para que ninguém “*se acerque a Sabato queriendo que lo confirme en su necesidad de tranquilidad*”.⁸² Conforme Saramago⁸³, o escritor argentino “*tira la muralla y nos enfrenta a la realidad, esa terrible realidad que por un lado es el hombre y por otro la sociedad humana*”.

Sua obra tem origem no homem que foi Sabato, a pessoa, o intelectual, o cidadão e, por mais que ele negue, o homem de ciência. Como diz Barrera⁸⁴, Sabato é a soma de dois aspectos “*incondicionales de su ser, lo diurno y lo nocturno, Dr. Jekyll y Mr. Hyde, lo apolíneo y lo dionisiaco, en definitiva, el ensayo y la novela, las dos piezas del rompecabezas*”. Para ele, “*fidelidade à condição humana é seguir o trilho que leva o homem àquilo para o qual acredita que nasceu*”.⁸⁵ Sua bandeira, não é a humanidade, ou o homem com maiúscula (H), mas “*este hombre de aquí y ahora, torturable, pasible de ser negado, ansioso de certidumbre y afecto, con tempo y oportunidades limitados*”.⁸⁶

É tomando como ponto de partida essa “bandeira” levantada por Sabato, sem perder de vista sua personalidade complexa e, muitas vezes, contraditória, que pretendo, a partir de agora, apresentar os livros de ensaios que fazem parte do *corpus*. As obras foram organizadas de acordo com as ideias que nelas se destacam, dando-se mais relevância para aquelas que mantêm uma relação mais direta com o tema desta tese.

2.3 O INÍCIO DO FIM

Já ouvi muitas histórias de escritores que, depois de ficarem conhecidos, rejeitaram suas primeiras publicações. Os motivos são diversos, mas, em minha opinião, tudo se resume a uma única palavra: constrangimento. Sentem-se constrangidos porque acreditam que essa primeira obra não tem a qualidade que se esperaria deles tendo em

⁸² SARAMAGO, J. Palabras de José Saramago en la recepción del Honoris Causa que se le otorgó a Ernesto Sabato por la Universidad Carlos III. In: SABATO, E. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 233.

⁸³ SARAMAGO, J. Palabras de José Saramago en la recepción del Honoris Causa que se le otorgó a Ernesto Sabato por la Universidad Carlos III. In: SABATO, E. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 234.

⁸⁴ BARRERA, Trinidad L. *La estructura de Abaddón el exterminador*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982, p. 44.

⁸⁵ ROCHA, Rodrigo Carlos da, FONSECA, Ailton Siqueira de Sousa. Condição humana e modernidade na obra de Ernesto Sabato. *Revista inter-legare*, UFRN, n. 6, 2010, p. 81.

⁸⁶ CORREA, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, p. 133.

vista o talento que creem possuir. Sentem-se envergonhados porque nessa primeira publicação aparecem conceitos, ideias, pensamentos que entram, muitas vezes, em conflito com o que defenderiam depois. Contudo, quando ignorar ou fingir não é possível, alguns escritores optam por encontrar motivos para desqualificar, rebaixar, o que escreveram no início de suas carreiras. Esse é o caso de Ernesto Sabato em *Uno y el universo*, seu primeiro livro, publicado em 1945.

Para a edição de 1968, Sabato⁸⁷ escreveu:

Durante muchos años me negué a reeditar este librito, a pesar de las insistencias de editores y amigos. Estoy tan lejos de la mayor parte de las ideas expuestas en él que siento, al reexaminarlas, la misma tierna ironía con que miramos las viejas fotos familiares: sí, claro, ahí está uno, ciertos gestos lo delatan, quizá una misma inclinación de la cabeza o una forma de colocar las manos. Pero ¡cuántas arrugas en torno de los labios y de los ojos nos separan! ¡Qué devastación ha traído el tiempo sobre aquella sonrisa y aquel resto de frescura o de espíritu juguetón! ¡Qué abismos se han abierto entre el muchacho de la fotografía y el hombre de ahora! ¡Cuántas ilusiones se advierten allí que han sido agostadas por el frío y las tormentas, por los desengaños y las muertes de tantas doctrinas y seres que queríamos!

A mensagem parece clara e pode ser assim traduzida: “Olhem! Prestem atenção! Eu não sou mais o mesmo homem! Não acredito mais nos mesmos ideais. Perdi a inocência!”. Esse “grito”, que se ouviria 23 anos depois da primeira edição, deixa explícito ao leitor que o livro não representa mais o pensamento do autor, pois no decorrer dessas duas décadas tudo mudou, aparentemente, de maneira definitiva. Por essa razão, Sabato não demonstra qualquer “carinho” para com essa obra, apesar de ter sido ela quem o ajudou a fazer a transição de físico para escritor. No entanto, antes de fazer quaisquer julgamentos é preciso entender em que contexto esse pequeno livro (em torno de 140 páginas) surgiu.

Em 1937, após sua fuga da Bélgica para Paris quando estava a caminho de Moscou para realizar o treinamento de praxe como integrante do Partido Comunista, Sabato retornou a La Plata e ao Instituto de Física a fim de concluir seu curso de doutorado. Nesse mesmo ano, ele conquistou uma bolsa de estudos dada pela Associação para o Progresso da Ciência, devido à intervenção do doutor Bernardo Houssay (Prêmio Nobel de Medicina), para trabalhar no Laboratório Joliot-Curie, em Paris, com o objetivo de estudar radiações. Sabato⁸⁸, anos depois, comentaria que esse período coincidiu “*con esa*

⁸⁷ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 9 (grifos meus).

⁸⁸ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 59.

mitad de camino de la vida en que, según ciertos oscurantistas, se suele invertir el sentido de la existencia”.

Durante seu trabalho no Laboratório Joliot-Curie uniu-se ao grupo de André Bretón que contava, entre outros nomes, com Oscar Domínguez, Marcelle Ferry, Estebán Francés e Tristán Tzara. Ele narra que, nessa época, durante a manhã se dedicava aos afazeres científicos e à noite ia aos bares frequentados pelos surrealistas. O surrealismo tornou-se para Sabato uma espécie de válvula de escape para lidar com muitos de seus demônios interiores, pois o movimento permitia aos seus integrantes “*indagar más allá de los límites de una racionalidad hipócrita, y en medio de tanta falsedad, nos ofreció un novedoso estilo de vida. Muchos hombres, de ese modo, hemos podido descubrir nuestro ser auténtico*”.⁸⁹ Segundo Sabato, mais do que um movimento estético, o surrealismo transformou-se em uma nova forma de ver o mundo, de comportar-se, liberando-o das amarras e preconceitos que moldaram a sua vida desde a infância.

A descoberta desse “*ser auténtico*” fez com que Sabato começasse a duvidar da sua vocação como cientista pois, no seu contato simultâneo com os surrealistas e os “grandes sábios da física atômica” percebeu que cada passo dado o afastava do caminho da ciência. Em *Antes del fin* Sabato⁹⁰ descreveria esse momento de crise existencial com as seguintes palavras: “*Mientras los creyentes, en la solemnidad de los templos musitaban sus oraciones, ratas hambrientas devoraban ansiosamente los pilares, derribando la catedral de teoremas. Había dado comienzo la crisis que me alejaría de la ciencia*”.

Entretanto, a inércia, o medo e a necessidade de justificar-se perante aqueles que o apoiaram, obrigaram-no a continuar se movendo nesse universo que ele já começava a questionar. Em 1939, quando a guerra estava prestes a eclodir, sua bolsa no Laboratório Joliot-Curie foi transferida para o *Massachusetts Institute of Technology*, o MIT, em Boston, onde chegou a publicar um trabalho sobre raios cósmicos. Um ano depois, Sabato retornaria à Argentina e começaria a ensinar Teoria Quântica e Teoria da Relatividade na Universidade de La Plata. Conforme a biógrafa Julia Constenla⁹¹, Sabato nessa época cumpria

sistemática y casi forzadamente con sus obligaciones después de haber tomado una decisión que no incluía la física ni la matemática como parte de su destino. No era fácil compatibilizar dos mundos tan

⁸⁹ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 64-65.

⁹⁰ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 60.

⁹¹ CONSTENLA, Julia. *Sabato, el hombre*. La biografía definitiva. Buenos Aires: Sudamerica, 2011, p. 163.

diferentes. Sus fantasmas lo acosaban, era un hombre que había perdido la fe.

Sabato sentia-se dividido entre o que significara a sua vocação como físico e a “*incierto pero invencible presencia de un nuevo llamado. Momento pendular en que ya no encontramos la identidad en lo que fuimos*”.⁹² Seu rompimento definitivo com o trabalho que desenvolvia na universidade e com a sua carreira científica ocorreu em 1943 quando pediu demissão de seu cargo como professor, doou todos os seus livros de física e se retirou, com sua família, para a cidade de Carlos Paz, província de Córdoba. Durante esse período tumultuado, no qual amigos e colegas de trabalho não se abstiveram de fazer duras críticas a sua decisão de abandonar a ciência, começou a gestar aquele que seria o “*documento de un largo cuestionamiento sobre aquella angustiosa decisión, y también, de la nostálgica despedida del universo purísimo*”.⁹³ Um “*librito*”, diria mais tarde em *El escritor y sus fantasmas*, onde era ainda possível perceber uma consciência do universo que estava querendo repudiar.

Uno y el universo foi publicado em 1945, dois anos depois de decidir abandonar seu trabalho científico e passar a dedicar-se integralmente à literatura. Nesse ano ele não morava mais em Carlos Paz, tendo se mudado para a cidade de Santos Lugares, província de Buenos Aires, onde viveria até o dia de sua morte. Foram muitas mudanças em um intervalo de tempo de nove anos, mudanças durante as quais teve sempre ao seu lado a esposa, Matilde Kusminsky-Richter, justificando que esse seu primeiro livro fosse dedicado a ela.

O prólogo original de *Uno y el universo* é, na verdade, uma “advertência” destinada aos homens de ciência a quem ainda respeitava, mas que o acusavam de ser um renegado, pois abandonara o rigor científico pelo “*charlatanismo de la literatura*”.⁹⁴ É nessa “advertência” que aparece uma de suas citações mais conhecidas, quando, ao se referir à ciência, a compara as altas torres que o atraíram por sua beleza alheia aos vícios carnavais:

La ciencia ha sido un compañero de viaje, durante un trecho, pero ya ha quedado atrás. Todavía, cuando nostálgicamente vuelvo la cabeza, puedo ver algunas de las altas torres que divisé en mi adolescencia y me atrajeron con su belleza ajena de los vicios carnales. Pronto desaparecerán de mi horizonte y sólo quedará el recuerdo. Muchos

⁹² SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 66.

⁹³ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 68.

⁹⁴ SABATO, Ernesto. Confesiones de un escritor. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 432, 1986, p. 94.

*pensarán que esta es una traición a la amistad, cuando es fidelidad a mi condición humana.*⁹⁵

Sabato dizia que o sentimento predominante nesse livro era o de nostalgia, pois estava se despedindo de um universo puro e estéril; eu não tive essa impressão ao lê-lo. O sentimento é de respeito e de reconhecimento, mesmo que em determinados momentos perceba-se uma certa ironia quando trata de sua profissão anterior. Do mesmo modo que alerta para as consequências do desenvolvimento da ciência e o aumento da abstração como causa do distanciamento do homem de seus problemas mais imediatos, escreve sobre o heliocentrismo, sobre a diferença entre invenção e descoberta, sobre realismo e relatividade. Nesse livro, Sabato move-se, finalmente, no universo literário tão desejado e sonhado, apresentando alguns textos que já tinham sido escritos, antes dessa época, quando colaborava com a revista *Sur*.

Os ensaios que compõem *Uno y el universo* variam em extensão, podendo ocupar apenas um parágrafo até várias folhas. A maioria refere-se a questões filosóficas ou científicas, enquanto poucos abordam temas políticos importantes de sua época; a literatura ocupa apenas uma quarta parte do livro. Há a presença de uma subjetividade, de um “eu”, que expressa de maneira simples seus pensamentos, opiniões e suas leituras sobre os mais variados assuntos. Até mesmo quando trata de conceitos científicos procura utilizar uma linguagem que o leitor não iniciado seja capaz de compreender. Esse movimento é perceptível quando explica, por exemplo, a diferença entre a física newtoniana e a física quântica:

*Hoy, las partículas atómicas aparecen de súbito y como por escotillón, haciendo piruetas. La física de antaño tenía algo de fiesta de salón con música de Mozart, mientras que ahora parece una feria de diversiones, con salas de espejos, laberintos de sorpresas, tiro al blanco y hombres que pregonan fenómenos.*⁹⁶

Há também uma esquematização dos argumentos e uma tendência a reiterar seus pontos de vista, como se com isso pudesse convencer o leitor a adotar suas ideias. Também vamos encontrar nesse seu primeiro livro todas aquelas características que serão a marca da sua ensaística: forma aforística, uso do sarcasmo e da ironia, humor, tom polêmico. Sua erudição, não só científica, está presente com menções diretas a escritores – Borges, Stendhal, Cervantes, Valéry, Sartre –, bem como comentários sobre diversas

⁹⁵ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 14.

⁹⁶ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 71.

obras. Chama a atenção sua análise de um conto de Borges, *La muerte y la brújula*, que, segundo ele, “*representa un caso extremo de geometrización y es el legítimo descendiente de la novela científica inaugurada por Poe*”.⁹⁷ Muitos desses autores e obras serão retomados em seus próximos ensaios, normalmente, reiterando ideias já expostas; é assim não só com Borges, mas também com Dostoievski e Sartre.

Apesar dos “problemas” de Sabato com esse “*librito*”, *Uno y el universo* foi um sucesso. Um júri formado por Adolfo Bioy Casares, Vicente Barbieri, Francisco Luis Bernárdez, Leónidas Barletta e Ricardo Molinari, concedeu o primeiro lugar, na categoria prosa, no concurso realizado pela Municipalidad de Buenos Aires. Além disso, foi graças a ele que o físico Sabato transformou-se no escritor Sabato. Sua negativa em considerá-lo um livro importante, não só por ter sido o primeiro, mas também por mostrar um Sabato menos agressivo com sua antiga paixão (a ciência), não torna essa obra menos significativa. Ela é, na verdade, um testemunho do tumulto no qual se encontrava a mente (e a vida) do autor, dividido entre as certezas relativas da ciência e o desejo de abrir caminho em uma área no qual era um “estrangeiro”.

Uno y el universo, apresentado como uma espécie de balanço, é também o retrato de um homem que ainda consegue reconhecer, em meio à crise, a importância de um campo do conhecimento que não deixa de ser um reflexo da natureza humana, com seus erros e qualidades. Sabato não ignora esses erros, temendo que o aumento do poder da ciência represente um progressivo distanciamento do homem dos seus problemas mais prementes e vitais. Por outro lado, em 1945, Sabato ainda era capaz de reconhecer que o pensamento científico é, em essência, revolucionário, já que para ele não há concepção de mundo sagrada ou absoluta, podendo ser questionada ou, como diria Karl Popper, “falseada” sempre que necessário. Nessa época, Sabato vive em uma espécie de “limbo” dividido entre um sistema de ideias que desejava deixar para trás e sua vocação como escritor de romances. *Uno y el universo* é um livro de transição e, como o próprio Sabato reconhece, um livro que “*participa de la impureza y de la contradicción, que son los atributos del movimiento*”.⁹⁸ Impurezas e contradições que ele se esforçará, ao longo dos anos, em expurgar com afincado e férrea determinação.

⁹⁷ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 76.

⁹⁸ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 13.

2.4 O PONTO DE INFLEXÃO⁹⁹

Quando Sabato passa a rejeitar ostensivamente tudo o que tem relação com o pensamento científico? Quando ocorre uma mudança significativa no seu discurso? Em que momento o compromisso com a literatura se torna o compromisso da sua vida?

Precisar com absoluto rigor esse instante é difícil. Em suas diversas declarações, ele afirmou que tudo teria começado quando estava em Paris trabalhando no Laboratório Joliot-Curie e envolvido com o movimento surrealista, mas que foi em La Plata, ao estar ensinando física na universidade, que a crise se instalou levando-o a renunciar à sua vida de professor e pesquisador. De qualquer maneira, o fato é que, passados seis anos do lançamento de *Uno y el universo* (1945) e três de seu primeiro livro de ficção *El túnel* (1948), Sabato não desejava mais ser visto como um físico, um cientista, mas como um escritor dedicado exclusivamente à literatura. Para conquistar essa posição ele precisava fazer como Galileu Galilei: abjurar, renunciar, renegar seu passado e antigas convicções. E é exatamente o que faz quando publica *Hombres y engranajes* (1951) e *Heterodoxia* (1953).

Sugestivamente, María Angélica Correa¹⁰⁰ chamaria *Hombres y engranajes* como “*la hora de la verdad*”. Nesse livro, Sabato já declara suas intenções na escolha das duas epígrafes que o abrem, uma de Doistoievski, retirada de *El diario de un escritor* – “*Me sería muy difícil relatar cómo se han transformado mis convicciones, más aún no siendo ello, probablemente, muy interesante*” – e outra de Chestov, do livro *La filosofía de la tragedia* – “*¿La historia de la transformación de las convicciones! ¿Existe, acaso, en todo el dominio de la literatura, historia alguna de interés más palpitante?*”. A escolha dessas epígrafes dá a entender que em *Hombres y engranajes* o foco está na forma como as certezas de uma vida podem mudar drasticamente de um momento para o outro. Em sua “*Justificación*”, no entanto, ele¹⁰¹ reconhece a presença de fantasmas que ainda não conseguiu afugentar:

Durante cinco años me he movido en este continente conjetural. Sé mucho menos que antes, pero al menos ahora sé que no sé y sonrío melancólicamente al releer algunos capítulos de aquel primer balance, todavía habitado de tantos fantasmas, todavía candoroso creyente e

⁹⁹ A expressão “ponto de inflexão”, segundo a pesquisadora espanhola Anna Caballé, foi utilizada por Francis Scott Fitzgerald, em 1936, ao escrever “*the crack up, la grieta, el derrumbe: un punto, en fin, de no retorno a partir del cual no cabe progresión posible*”. (CABALLÉ, 2014, p. 253).

¹⁰⁰ CORREA, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, p. 139.

¹⁰¹ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 14 (grifo meu).

ciertos cadáveres del mundo que fue. No incurrir en la nueva ingenuidad de imaginar que ahora me he desembarazado de cadáveres y fantasmas.

A que “*cadáveres y fantasmas*” ele se referia? O que será que o impedia de romper definitivamente com essas antigas convicções? Nos textos, ele não deixa claro e, talvez, por essa razão anos depois, em *El escritor y sus fantasmas* (1963), tenha escrito que nesse seu terceiro livro (o segundo de ensaios) havia tentado explicar pela primeira vez “*el drama del hombre que se debate en el universo abstracto, y el porqué del arte como rebelión y expresión*”.¹⁰² Escrever *Hombres y engranajes* foi a maneira encontrada por Sabato para “exorcizar” questões que o angustiavam, em um esforço no sentido de investigar sua jornada pela ciência e, finalmente, sua opção pela literatura. Conclui essa autoavaliação, realizada em *El escritor y sus fantasmas*, dizendo que ao reler o livro,

*después de la segunda edición me negué a reeditar por creerlo demasiado imperfecto, confirmo que contenía algo de verdad y mucho de exageración; quizá por esa irremediable tendencia pasional que lleva mucho más allá de lo que razonablemente debería hacer si me limitase a las escuetas ideas puras.*¹⁰³

Essas palavras foram escritas quando Sabato já era um homem na casa dos 50 anos e, portanto, mais maduro e, supostamente, menos sujeito a se deixar levar pela raiva ou arroubos emocionais. Além disso, quando faz essa declaração encontra-se mais tranquilo em relação ao lugar que ocupa, ou seja, o de ser um escritor conhecido, não só em seu país como fora dele. Contudo, na época em que *Hombres y engranajes* foi publicado, ele não causou muito impacto, pois, como comenta Janer Cristaldo, “Paris é Paris e Buenos Aires é Buenos Aires”¹⁰⁴, referindo-se ao fato de o *Homem revoltado*, de Albert Camus, mesmo tendo sido lançado no mesmo ano e abordado ideias muito semelhantes, conquistou mais reconhecimento.

De qualquer modo, apesar da pouca repercussão, isso não impediu que o livro fosse duramente criticado. Em 1986, Sabato diria que, por conta desse livro, foi acusado de “*oscurantista y reaccionario*” e que aquelas circunstâncias o fizeram lembrar do aforismo de Schopenhauer: “*hay épocas en que el progreso es reaccionario y la reacción es progresista*”.¹⁰⁵ Os ensaios presentes nesse terceiro livro, apesar de polêmicos e, muitas vezes, agressivos, já expressam sua suspeita e extrema preocupação com o mundo

¹⁰² SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 57.

¹⁰³ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 57-58.

¹⁰⁴ CRISTALDO, Janer. *Mensageiros das fúrias: uma leitura camusiana de Ernesto Sábato*. Tradução Tania Koetz. Florianópolis: UFSC, 1983, p. 46.

¹⁰⁵ SÁBATO, Ernesto. Confesiones de un escritor. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 432, 1986, p. 95.

tecnolátra e cientificista que passou a ver o ser humano como uma mera engrenagem em um mecanismo que ninguém consegue enxergar, mas que estava se tornando cada vez mais poderoso e selvagem. Em 1951, Sabato já anunciava as mudanças que iriam ocorrer no mundo moderno, mudanças que atravessam todo o espectro da vida humana e da materialidade que a abriga, e que tem provocado reconfigurações profundas tanto no modo como nos relacionamos, quanto naquilo que caracteriza o nosso eu.¹⁰⁶

Para entender *Hombres y engranajes* é preciso também compreender o contexto no qual ele foi escrito e publicado. O ano era 1951, ou seja, apenas seis anos após o término da Segunda Guerra Mundial; guerra que colocou o homem diante de dois grandes horrores: os campos de extermínio nazistas e a explosão de duas bombas atômicas. Sabato não tem dúvidas em responsabilizar diretamente a ciência e sua filha diletta, a tecnologia (ou a máquina), por esses eventos. Na sua busca pela razão, a ciência teria desencadeado o surgimento de uma nova “fé” irracional, pois, com o aumento da abstração na ciência, o homem comum não conseguia mais compreendê-la, sucumbindo à admiração e ao fetichismo dessa nova “magia”. A ciência, para Sabato, seria o novo ídolo diante do qual os homens se ajoelhavam para prestar suas homenagens.

Para fundamentar essa ideia ele faz uma crítica severa – que se tornará uma constante em sua obra ensaística – ao universo abstrato e mecanizado que foi criado tendo como base a razão e o dinheiro. Quando Sabato fala em razão está se referindo a uma expressão específica dela: a racionalidade. Do mesmo modo, quando fala em dinheiro quer dizer poder, um poder que se tornou responsável “por mudanças profundas nos relacionamentos das pessoas e até nos padrões avaliativos que se usa para valorar o mundo, os seres humanos e as coisas”.¹⁰⁷ Consequentemente, argumentos contra a mecanização e a idolatria da ciência e do dinheiro são repetidos quase à exaustão; para Sabato tudo se resume à necessidade do homem de controlar a natureza, ignorando questões mais transcendentais, e adquirir poder econômico. O tom dos textos não é nostálgico, mas, de desencanto e completo pessimismo: “*Y a nuestro alrededor o hay ingenuos que siguen creyendo en el Progreso Incesante de la Humanidad mediante a la Ciencia y los Inventos, o monstruos enloquecidos que sueñan con la esclavitud o la destrucción de razas y naciones enteras*”.¹⁰⁸ Porém, apesar do pessimismo, beirando o fúnebre, Sabato aponta duas soluções possíveis: a rebelião e a literatura.

¹⁰⁶ GIDDENS, Anthony. *O mundo na era da globalização*. Lisboa: Editorial Presença, 2006.

¹⁰⁷ ROCHA, Rodrigo Carlos da, FONSECA, Ailton Siqueira de Sousa. Condição humana e modernidade na obra de Ernesto Sabato. *Revista Inter-legare*, UFRN, n. 6, 2010, p. 73.

¹⁰⁸ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 132.

Para ele, teriam existido duas rebeliões autênticas – a romântica e a existencialista – e uma falsa – o marxismo. As rebeliões românticas e existencialistas seriam verdadeiras porque eram contra a ciência e o capitalismo. Os românticos contrapõem “*el individuo a la masa, el pasado al futuro, el campo a la ciudad, la naturaleza a la máquina*”¹⁰⁹, enquanto os existencialistas voltam-se para as grandes questões: o porquê da morte, a existência ou inexistência de Deus, a natureza do homem. Já o marxismo seria falso porque apareceu e se desenvolveu tendo como base a ciência e a técnica, sendo paradoxalmente um produto do dinheiro e da razão. Ao caracterizar essas diferentes rebeliões Sabato está, na verdade, traçando o itinerário de sua própria vida, “*el romanticismo que bebió en los autores alemanes durante la adolescencia, la filosofía marxista de su juventude, el existencialismo de Sartre y Camus, y que respondía a inquietudes despertadas en él años atrás por Dostoievsky y Berdiaeff*”.¹¹⁰

Há em *Hombres y engranajes* uma subjetividade tão intensa que, muitas vezes, ela perturba o ritmo mais racional que o autor tenta imprimir ao texto. Esse dramatismo na forma de expressar seus pensamentos e, por consequência, suas mais profundas preocupações é uma das características marcantes dos ensaios sabatianos. As angústias do autor se projetam de tal maneira que acabam acentuando os aspectos mais negativos, perigosos e destrutivos dos conceitos sobre os quais foca sua argumentação. A forma como ele aborda temas como a morte, a existência, ou não, de Deus e os monstros criados pelo Progresso Científico (as maiúsculas são dele), trazem à tona uma negatividade e um pessimismo que podem levar o leitor a pensar que não há soluções para os problemas que nos cercam. O caminho apontado por Sabato é o de reconhecer a necessidade de colocar a ciência e a tecnologia a serviço da humanidade, aceitando que se já não podemos prescindir dela, temos ao menos de estabelecer com clareza seus limites e atribuições. É preciso atribuir um sentido mais humano à técnica e à ciência, impedindo que elas se transformem em uma nova magia que o homem comum é incapaz de compreender.

Desse modo, *Hombres y engranajes*, não é apenas um livro de opiniões fortes e controversas, é também um ponto de inflexão na trajetória do autor. Ao ressaltar os problemas do universo científico, defendendo a ideia de que apenas nas artes e na literatura o homem pode atingir todo o seu potencial, Sabato está dizendo ao seu leitor que qualquer compromisso que ele possa ter tido com a ciência está definitivamente encerrado. É essencial, no entanto, seguir com o “exorcismo” dos “fastasmas” que o

¹⁰⁹ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 84.

¹¹⁰ CORREA, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, p. 146.

atormentam. Um processo que prossegue quando, em 1953, publica *Heterodoxia*, um livro que, segundo ele, não desejou publicar¹¹¹, mantendo a mística de ser um escritor com um espírito autodestrutivo, propenso a jogar nas chamas as suas produções.

Nesse terceiro livro de ensaios a temática central é a questão do feminismo. De acordo com Sabato, no século XIX não só se defendeu a ideia de que o homem que viajava de trem era superior ao que andava a cavalo, como a doutrina “*más inesperada de todos los tiempos, en la idea de la identidad de los sexos*”.¹¹² Seu discurso contra o feminismo se torna mais radical quando fala das mulheres cultas, pois, segundo ele, elas teriam se deixado levar sem compreender que “*les hace muy poco favor y que las coloca en un terreno desfavorable: como si un submarino, molesto por el prestigio de la aviación, pretendiese ser tan bueno como avión... en el aire*”.¹¹³

Blas Matamoro¹¹⁴ explica que Sabato obedecia a um código sexual patriarcal, defendendo-o como natural, onde o homem “*entra en la hembra como el conquistador en una tierra enemiga. Posee, domina*”. Esse código teria sido, ainda segundo Matamoro, baseado nas ideias do filósofo austríaco Otto Weininger (1880-1903) que em seu livro *Sex and Character* (1903) defende, entre outros pontos, o caráter ativo, produtivo, consciente e moral do homem em contraposição ao caráter passivo, improdutivo, inconsciente e amoral da mulher. Além disso, para Weininger, a emancipação feminina só teria sentido para o que ele chamou de “mulher masculina” (as lésbicas) e que a vida da mulher estaria consumida pela função sexual, tanto como ato (a prostituta) quanto como produto (a mãe).¹¹⁵ Ao adotar essas ideias, Sabato parece ter esquecido nomes como o de Irène Curie (1897-1956), Prêmio Nobel de Química de 1935 e fundadora do laboratório no qual trabalhou em 1937, bem como de María Zambrano (1904-1991) e Hannah Arendt (1906-1975), duas mulheres filósofas, suas contemporâneas¹¹⁶.

Todavia, mesmo que em *Heterodoxia* o foco de Sabato seja o tema da igualdade (ou desigualdade) entre os sexos, se compararmos seus três primeiros livros de ensaios,

¹¹¹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 49.

¹¹² SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 9.

¹¹³ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 10.

¹¹⁴ MATAMORO, Blas. *Lecturas americanas*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1990, p. 220.

¹¹⁵ WEININGER, Otto. *Sex and character: an investigation of undamental principles*. Tradução de Ladislaus Lob. Indiana University Press, 2005.

¹¹⁶ No início da pesquisa muitas das ideias de Sabato sobre o espaço que a mulher deveria ocupar deixaram-me, além de constrangida, bastante irritada. No entanto, durante as sucessivas leituras percebi que estava diante de um homem nascido e criado dentro de uma sociedade (e nela incluo a família) conservadora e patriarcal. Desse modo, procurei, na medida do possível, situá-lo no contexto não apenas de sua época, mas também de sua formação. No próximo capítulo abordarei com mais profundidade essas questões buscando entender as posições adotadas por Sabato sobre o papel da mulher na ciência.

é nesse terceiro que ele mais fala sobre literatura, colocando em evidencia autores e obras que o influenciaram. Nesse sentido, as citações são numerosas, todas tendo valor por si mesmas em relação ao que o autor está querendo comunicar. É assim, por exemplo, com o aforismo “*Sobre el dormir*” no qual cita Baudelaire, em francês – “*À propos du sommeil, aventure sinistre de tous les soirs...*”¹¹⁷ –, lembrando sua grande obsessão sobre o que acontece durante os sonhos. Ou quando ao falar de Deus o faz indiretamente citando Stendhal, “*La única excusa de Dios es que no existe*”.¹¹⁸ Muitos outros nomes são mencionados, direta e indiretamente, algumas vezes elogiando e em outras criticando; nomes como Pascal (na sua fase mística), Sartre (principalmente falando sobre *A Náusea*), Paul Valéry, Miguel de Unamuno, Kierkegaard, Flaubert, Saint-Beuve (sempre com muitos insultos), Nietzsche, Dostoievski, Leibniz, Edgar Allan Poe, entre outros.

Seu sarcasmo e ironia também estão a pleno vapor em *Heterodoxia*, zombando de filósofos, escritores e de ideologias. Argumenta que o bom escritor é capaz de comunicar grandes coisas com pequenas palavras, questiona as doutrinas linguísticas que estão em voga na sua época, debocha dos romances policiais vendo-os como o tipo de literatura dos “*negociantes cansados que viajan en avión*”.¹¹⁹ Alguns desses textos, como é seu costume, são de apenas poucas linhas, enquanto outros ocupam mais de uma folha.

Conhecedor da linguagem científica estabelece diferenças entre ela e a linguagem literária. Para Sabato, a linguagem da ciência é feita de expressões lógicas e palavras unívocas, enquanto a literária representa uma tentativa de interpretar uma mensagem de signos ambíguos por meio de outro conjunto de signos ambíguos, de tal modo que a literatura, como a vida, acaba se tornando a “*lenguaje de la mentira*”.¹²⁰ Sabato idealiza a linguagem do artista vendo-a como algo vivo, pois, ao contrário da linguagem científica, expressa a experiência direta com o mundo, uma experiência ancorada em sentimentos e emoções essenciais ao homem.

Apesar de o livro estar apoiado em um tripé – sexo, linguagem e arte – Sabato não abandona sua luta contra o crescimento da abstração e sua defesa do homem concreto. Estamos diante de uma horrível dicotomia, diz Sabato, porque, se de um lado se construiu um universo de símbolos matemáticos, por outro, existe o homem de carne e osso que se

¹¹⁷ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 23. (“A propósito do sonho, aventura sinistra de todas as noites...” – Tradução Janer Cristaldo).

¹¹⁸ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 38.

¹¹⁹ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 49.

¹²⁰ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 46.

converteu no “*hombre-cosa, hasta la humilde impotencia del héroe kafkiano*”.¹²¹ Consciente que é impossível renunciar à abstração, recomenda que se encontre algum tipo de equilíbrio que permita integrar a lógica e a vida, o objeto com o sujeito, a essência com a existência. Esse equilíbrio é que permitirá ao homem concreto (h) unir espírito e matéria e, conseqüentemente, sonhar com uma nova sociedade. E nessa visão o papel da arte é fundamental, pois, segundo Sabato, ela nasce “*de la necesidad de expresar y comunicar; pero expresar y comunicar una añoranza de eternidad*”.¹²² Uma “añoranza” que será melhor explicitada dez anos depois, em *El escritor y sus fantasmas*, chamado por Carlos Catania¹²³ “*el pecado capital de Sábado*”. Um livro cujo objetivo central será explicar por quê e para quê se escrevem romances e no qual Sabato não se preocupará com especulações que valorizem em demasia aspectos estéticos, centrando-se basicamente no conteúdo e no significado da literatura.

2.5 A DEFESA DE UMA TESE

Em 1963 Sabato publicou dois livros de ensaios: *Tango discusión y clave* e *El escritor y sus fantasmas*. Nessa época ele já havia publicado dois romances – *El túnel* (1948) e *Sobre héroes y tumbas* (1961) –, obras muito elogiadas por intelectuais e romancistas de dentro e de fora da Argentina. Passados 18 anos desde a publicação de *Uno y el universo*, estamos diante de um homem que, aparentemente, assumiu sua posição como escritor no cenário literário de seu país, deixando para trás sua antiga vida como professor e pesquisador na área da física. Por essa razão, não se deve estranhar que nesses dois livros de ensaios, ao contrário do que ocorre nos livros anteriores, sua atenção esteja centrada na literatura.¹²⁴

Se compararmos *Tango discusión y clave* e *El escritor y sus fantasmas* não há dúvidas que o segundo é o mais importante porque além de defender uma tese – fim do espírito científico e rebelião do homem concreto (h) –, ele se adianta a possíveis críticas

¹²¹ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 143.

¹²² SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 16.

¹²³ CATANIA, Carlos. *Páginas de Ernesto Sábato seleccionadas por el autor*. Estudio preliminar de Carlos Catania. Buenos Aires: Celtia, 1983 (Col. Escritores Argentinos de hoy), p. 14.

¹²⁴ Não que ele deixe de falar sobre ciência, filosofia, linguagem, metafísica ou sexo, mas, do alto de seu novo *status* de autor conhecido, com obras traduzidas para diferentes idiomas, passa a apresentar de forma mais clara (e detalhada) suas ideias sobre o que considera uma boa literatura. Entre os assuntos abordados vamos encontrar textos sobre os atributos do bom escritor, a criação de personagens e como a literatura pode ajudar na derrubada dessa “odiosa” sociedade cientificista, dependente da tecnologia, que ele tanto combate.

e até alfineta seus supostos opositores. Além disso, nele se destaca o que se tornou a marca registrada do autor argentino, sua agressividade disfarçada de impaciência intelectual, que mesmo não o tornando divertido ou simpático, nos faz “*reír a veces porque resulta brillante, pero al aplicar su sentido del humor contra sí mismo, desconcierta e irrita*”.¹²⁵

El escritor y sus fantasmas não vem acompanhado de epígrafes, mas apresenta duas partes paratextuais: a primeira chamada “*Explicación*”, escrita por Sabato e datada “Santos Lugares, 1961/1963”; e a segunda intitulada “*Interrogatorio preliminar*”, uma entrevista constituída de 50 perguntas¹²⁶. A estrutura adotada é uma mistura de *Hombres y engranajes* e *Heterodoxia* com uma série de textos agrupados em duas partes: “*Las letras y las artes en la crisis de nuestro tempo*” e “*Variaciones sobre el mismo tema*”¹²⁷. A quantidade de textos (em torno de 180) assusta um pouco, mas é preciso lembrar que muitos deles são citações diretas de diferentes autores, outros são aforismos e vários são textos de dimensões que não ultrapassam uma página.

Em sua “*Explicación*” Sabato preocupa-se em situar o leitor, assumindo uma posição muito semelhante à de Montaigne quando escreveu “Carta ao Leitor”. Já no início do texto avisa que o livro está constituído de variações sobre o mesmo tema; um tema que poderia ser resumido a pergunta: por que, como e para quê se escrevem romances? Nessa introdução procura mostrar-se humilde dizendo não saber qual o valor estético ou ontológico de seus textos, mas, como são o resultado de suas reflexões sobre seu destino como escritor, espera que possam ser considerados dignos de confiança. Ao responder a pergunta, “para quem escrevo esse livro?”, diz que escreve: (1) para si mesmo com o intuito de esclarecer obscuras intuições sobre o que faz em sua vida; (2) para os jovens que, como ele, lutaram para se encontrar; (3) para os leitores que o encontram na rua; e, finalmente, (4) para os críticos que acreditam poder explicar a um escritor como e para quê se deve escrever. Sabato encerra sua “*Explicación*” dizendo que o leitor lerá, na verdade, as meditações de um escritor latino-americano, e, portanto, “*las dudas y afirmaciones de un ser doblemente atormentado*”.¹²⁸

¹²⁵ CATANIA, Carlos. *Páginas de Ernesto Sábato seleccionadas por el autor*. Estudio preliminar de Carlos Catania. Buenos Aires: Celtia, 1983 (Col. Escritores Argentinos de hoy), p. 14.

¹²⁶ Estranhamente o “Interrogatorio Preliminar” desaparece na edição argentina de 2011, com as perguntas sendo completamente suprimidas, assim como algumas de suas respostas. O mesmo procedimento ocorre nas edições em português (1982 e 2003), da Companhia das Letras, onde algumas respostas são transformadas em pequenos textos, recebendo títulos referentes ao tema que está sendo discutido. Por essa razão, decidi utilizar para fins de referência a edição argentina de 1963, na qual o “Interrogatorio Preliminar” aparece na íntegra.

¹²⁷ Além dessas duas partes, há um apêndice intitulado “*Arte Abstracto*”.

¹²⁸ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 8.

Nas cinquenta perguntas que seguem “*Explicacion*”, o entrevistador não é identificado, mas como faria mais tarde Günter Lorenz, em *Diálogo com a América Latina* (1973) e Carlos Catania em *Entre la letra y la sangre* (1988), procura cobrir o maior número de temas possíveis. O entrevistador questiona Sabato sobre como ele vê o conjunto de sua obra, a razão de ter abandonado a ciência, se sua formação científica teria influenciado na sua formação literária, qual o principal problema do escritor, se em seus romances há a presença de elementos autobiográficos e várias outras questões que envolvem a criação de personagens e a estrutura narrativa de suas ficções. Suas respostas colocam em evidência seus problemas com os críticos que ele classifica em dois tipos: aqueles que conseguem penetrar em suas intenções e intuições e os que querem explicar ao romancista como ele deveria escrever, determinando o livro que eles teriam escrito. A entrevista encerra com uma pergunta que explora uma rivalidade sobre a qual muito se especulava na época: “¿Usted que escribió que Borges es heresiarca del arrabal porteño, latinista del lunfardo, suma de infinitos bibliotecarios hispostáticos, sabe quién es Ernesto Sábato?”. Sua resposta é simples, mas contém um certo quê de malícia, uma espécie de recado aos seus desafetos: “No del todo. He tratado de averiguarlo escribiendo algunas ficciones. En ellas mis amigos y mis enemigos tienen una buena cantera para averiguarlo”.¹²⁹

Como ocorreu em seus livros anteriores, em *El escritor y sus fantasmas*, estamos diante do que Angela Dellepiane denominou de “Miscelânea”.¹³⁰ Segundo ela, os ensaios de Sabato são de difícil classificação, pois, se boa parte deles tratam de arte e literatura, outros falam de ciência, política e até de metafísica. Também não faltam textos que poderiam ser classificados como sátira, devido à forte presença de um humor, na maior parte das vezes, amargo e cético. Na elaboração dessas sátiras ele costuma usar frases de efeito com o objetivo, não só de ilustrar um pensamento ou reafirmar uma posição, mas, principalmente, provocar impacto na tentativa de desconstruir uma ideia pré-concebida. Isso acontece, por exemplo, em “*Literatura y prostitucion*” quando diz: “¿Como vivir? De cualquier modo que la creación no sea manoseada, bastardeada, abaratada: poniendo un tallercito mecánico, trabajando de empleado en un banco, vendiendo barajitas en la calle, asaltando un banco”.¹³¹ O título em si já tem a capacidade de chocar, pois estabelece uma relação entre o trabalho do escritor e a atividade da prostituta. Sabato acredita que a obra de um autor não deve ser avaliada pela quantidade de livros escritos

¹²⁹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 55.

¹³⁰ DELLEPIANE, Angela. *Ernesto Sábato, el hombre y su obra*. New York: Las Américas Publishing Co., 1968.

¹³¹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 243.

e publicados, mas pelas qualidades que essa obra apresenta. Uma certeza que pode estar atrelada ao fato de ele ter publicado, até aquele momento, apenas dois romances, situação que ele, repetidas vezes, justificou dizendo que nunca se sentiu inclinado a publicar todas suas experiências literárias, pois “*si genios como Stendhal han dejado un par de libros, si un portento como Cervantes pasa a la historia del arte con una sola novela ¿por qué exigirle diez o veinte o cincuenta a escritores menos garantizados?*”¹³²

Em *El escritor y sus fantasmas* vai-se encontrar muitos dos temas que já foram abordados em seus outros livros, assim como a menção a escritores que ele considera verdadeiras referências por transmitirem, não apenas suas emoções, mas todo um universo dramático, mesclado com seus próprios valores pessoais. Desse modo, além dos frequentes elogios aos seus heróis literários (Dostoievski e Cervantes), ele aproveita para demonstrar que até mesmo autores aclamados pela crítica têm pés de barro. O ecletismo de Borges, por exemplo, estaria apoiado em um conhecimento destituído de rigor; Sartre, por ser feio, odeia o corpo e menospreza a mulher; Stendhal é um “*romántico con lenguaje de jurista o matemático*”¹³³, uma afirmação que vinda de Sabato não pode ser considerada um elogio.

Sabato também revisita seu tempo como físico, lembrando a crise que o levou a abandonar a ciência para se dedicar à literatura. Volta a explicar como a crescente abstração vem aumentando seu domínio sobre o universo a ponto de o homem gradualmente estar-se tornando uma pequena engrenagem em um grande e perverso mecanismo. Retoma o conceito de real reafirmando que a realidade não é apenas o que está fora do observador, mas também o que está dentro dele. Afirma que a visão do mundo não é objetiva já que cada indivíduo cria “*colores y musicas, groseros o delicados, complejos o simples*”¹³⁴ conforme sua sensibilidade, imaginação e talento. Como resultado, acredita que nenhum escritor pode escrever algo de valor se não fizer parte do mundo real, pois será nesse mundo que ele irá encontrar as emoções e os sentimentos capazes de dar vida aos personagens das ficções. O criador, para Sabato, é um homem que no conhecido encontra sempre aspectos desconhecidos.

Como uma das particularidades do ensaio é a presença ostensiva do autor, em *El escritor y sus fantasmas* há uma abundância de opiniões e juízos de valor sobre questões de caráter linguístico, entre as quais sua preocupação em enaltecer a língua espanhola, respeitando as peculiaridades que ela adquire na Argentina. Essa preocupação com a

¹³² SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 16.

¹³³ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 270.

¹³⁴ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 153.

linguagem acaba transparecendo na forma como ele vê a escrita de ficções. De acordo com ele, a grande literatura é aquela que se propõe a investigar a condição humana, uma investigação que deve ser feroz porque a ausência de ferocidade pode provocar dúvidas sobre o autêntico objetivo dessa investigação. O escritor é, então, uma mistura de psicólogo e pesquisador que utiliza as narrativas literárias para desvendar os mistérios que cercam o homem. Por isso sua insistência na ideia de que o romance precisar ser necessariamente metafísico, pois por trás dos problemas econômicos, sociais e políticos sempre vai-se encontrar “*la angustia, el deseo de poder, la perplejidad y el temor ante la muerte, el anhelo de absoluto y de eternidad, la rebeldía ante el absurdo de la existencia*”.¹³⁵

Muitas das ideias de Sabato sobre as qualidades metafísicas do romance têm sua origem na filosofia existencialista, em especial nos conceitos trazidos pelo filósofo dinamarquês Soren Aabye Kierkegaard (1813-1855). Kierkegaard acreditava na importância de se tomar consciência e de questionar as exigências absolutas feitas a qualquer pessoa que deseje viver uma existência verdadeiramente autêntica. Para ele, o indivíduo é o único responsável em dar significado a sua vida, vivendo de maneira íntegra, sincera e apaixonada, apesar da presença de inúmeros obstáculos vitais, as chamadas “distrações existenciais”, como o desespero, o absurdo, a alienação e o tédio.¹³⁶ Além disso, existencialistas como Kierkegaard rejeitavam a ideia de uma alma imutável desde o nascimento até a morte, dando ao indivíduo o papel de construtor de sua própria realidade.

Foi apropriando-se dessas ideias que Sabato construiu seu conceito de literatura e, por consequência, de romance, afirmando, por exemplo, que a alma – “*ambigua y angustiada, arrastrada a menudo por las conmociones del cuerpo y aspirando a la eternidad del espíritu puro, vacilando siempre entre lo relativo y lo absoluto*”¹³⁷ – é o verdadeiro domínio da ficção. Daí sua necessidade de descrever o que vai na mente de seus personagens, explorando seus temores, angústias e preocupações. Sabato não vê sentido em apenas descrever o que ocorre no mundo, como fizeram os escritores do *Nouveau Roman*, é preciso dissecar pensamentos e sentimentos, buscando uma espécie de transcendência que explore os limites da existência humana.

¹³⁵ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 264.

¹³⁶ KIERKEGAARD, Soren. *O desespero humano*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: UNESP, 2010.

¹³⁷ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 200.

Nessa busca pelo metafísico, pelo transcendente, Sabato não poderia deixar de incluir o tango¹³⁸, considerado por ele a máxima representação do homem argentino, apesar dos críticos considerá-lo “*poco intelectual*”, um subúrbio da literatura. Sendo, simultaneamente, introvertido e extrovertido ele também representa o encontro de duas solidões, “a do imigrante, amontoado nos subúrbios fabris de Buenos Aires, e a do gaúcho, corrido do pampa para a cidade pelo progresso”.¹³⁹ Essas solidões, constituintes da essência do homem argentino, seriam as responsáveis pelos sentimentos de inferioridade que, muitas vezes, o dominam e o levam a desvalorizar uma literatura com marca metafísica da qual o tango faz parte.

As ideias de Sabato sobre o tango além de terem uma alta dose de romantismo, pecam pela generalização, pois, colocam na mesma “gaveta” conceitos que, muitas vezes, destoam ou pertencem a outra realidade. Dessa maneira, o portenho que Sabato descreve seria o da sua época de estudante e o descontentamento, o humor, a nostalgia que ele associa ao homem argentino não teria esse caráter nacional.¹⁴⁰ Dito de outro modo, nem todo o argentino é melancólico, triste ou amargo, esses são traços de um tipo de argentino que Sabato teria conhecido em sua juventude ou, de alguma forma, idealizado.

Na sua ânsia de dar uma explicação metafísica ao tango, como forma de expressão artística, ele parece esquecer a situação de crise que a Argentina enfrentava durante os anos 30 (período no qual se centra ao analisar o tango), quando as denúncias de corrupção pululavam e a elite rural abusava do poder, excluindo as classes operárias dos benefícios que acumulavam. Assim, não é de estranhar o sentimento de solidão e de abandono que predomina nas letras do tango dessa época – conhecida como a “Década infame”, nome dado pelo historiador José Luis Torres – já que a população estava constituída por um grande número de imigrantes pobres, a maioria vivendo em condições similares àquelas que haviam deixado em seus países de origem, e de homens que, apesar de terem nascido na Argentina, desconheciam e até desprezavam coisas que eram próprias do país. Enquanto em *El escritor y sus fantasmas* Sabato argumenta em favor da necessidade de por fim ao espírito científico que domina a sociedade, com o homem comum rebelando-

¹³⁸ Em *Escritor y sus fantasmas*, Sabato já havia apresentado sua tese sobre o tango, mas em *Tango discusión y clave* ele reúne textos publicados anteriormente em revistas e jornais sobre esse tema, servindo como uma introdução a uma antologia organizada por T. Di Paula e Noemé Lagos. “*Hibridaje*”, “*Sexo*”, “*Descontento*”, “*Bandoneón*” e “*Metafísica*” são os títulos que Sabato dá a esses textos abordando temáticas que vão desde a criação artística, passam pela crítica e terminam naquilo que Sabato definiu como o “mal metafísico”.

¹³⁹ SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos Catania*. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015, p. 199.

¹⁴⁰ CORREA, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, p. 221 (Nota de rodapé).

se contra a sua transformação em mais um simples mecanismo, *Tango discusión y clave* aparece como um livro cujo propósito principal é defender o tango contra as críticas daqueles que o veem como uma manifestação cultural inferior, própria das classes operárias.

Sabato, por sua forma reiterativa de abordar um tema, acaba trazendo para o texto uma nova interpretação ou validando interpretações que já existem. O discurso sabatiano é um discurso apaixonado, estimulante, ligado diretamente à imagem do autor, uma personalidade controvertida capaz de despertar todo o tipo de sentimentos e emoções. O simples ato de virar a página pode fazer com que o leitor passe, rapidamente, da admiração ao desprezo, da concordância à completa rejeição. Essa forma combativa, quase visceral, de escrever manter-se-á durante toda a sua produção ensaística, mesmo quando o objetivo é analisar a obra e o pensamento de personalidades que, de alguma maneira, o influenciaram. Nesse sentido, seu discurso toma a forma de um mapa no qual poderemos identificar claramente seus afetos e desafetos, seus amores e desamores.

2.6 SOBRE AFETOS E DESAFETOS

Como o próprio Sabato inúmeras vezes reconheceu, ele sempre foi um homem de grandes paixões e terríveis obsessões. Isso vale tanto para temas como para pessoas. Como já mencionei anteriormente, muitos autores e obras são citados ao longo dos seus ensaios, algumas vezes de forma elogiosa e outras nem tanto. Geralmente são citações curtas, com poucos autores merecendo textos mais longos ou críticas mais extensas. Contudo, em dois de seus livros de ensaios determinadas personalidades mereceram não apenas capítulos inteiros, como compuseram o título dessas obras. Refiro-me a *Tres aproximaciones a literatura de nuestro tiempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet* (1968)¹⁴¹ e *Apologías y rechazos* (1979).

Em uma “Nota preliminar” Sabato¹⁴² explica suas motivações ao escrever *Tres aproximaciones*:

Estamos vivendo uma crise total do homem, não apenas a quebra das caducas estruturas sociais e econômicas, como também de suas instituições sociais e escalas de valores. A literatura de ficção revela essa catástrofe e ao mesmo tempo constitui, em suas mais eminentes manifestações, uma tentativa de resgatar o ser alienado pela monstruosa engrenagem de nosso tempo.

¹⁴¹ Apesar de estar utilizando o título no seu idioma original, as citações estão em português por não ter tido acesso à obra em espanhol.

¹⁴² SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet*. Tradução Janer Cristaldo. São Paulo: Ática, 1994, p. 5.

Nessa citação é possível perceber que Sabato continua colocando sobre os ombros da literatura (e da arte) o peso do resgate do homem diante de uma sociedade que o força a lutar entre a determinação do universo físico e a liberdade de consciência. Para discutir essa questão reúne três pontos de vista distintos – Sartre, Borges e Robbe-Grillet – que procura desconstruir com argumentos já utilizados em outros livros.

Sabato inicia condenando Sartre por, em 1964, ter renegado sua obra de ficção, chegando a dizer que *A náusea* (1938) não teria nenhum sentido quando “em alguma parte do mundo há uma criança morrendo de fome”.¹⁴³ Uma declaração que aborrece Sabato porque, para ele, o papel redentor da literatura é incontestável e suas possibilidades e funções estão acima da miséria e da injustiça social. Mesmo discordando de Sartre nessa questão, é inegável sua admiração por ele e por isso justifica os conflitos que percebe no escritor francês, utilizando o argumento da feiura – tese defendida em *El escritor y sus fantasmas* –, comparando-o, inclusive, a Sócrates. Assim, não tem reparos em “acusá-lo” de ser platônico e racionalista, características que Sabato associa ao pensamento científico. Sartre torna-se, então, o pretexto perfeito para expor suas ideias sobre arte, ciência e literatura.

Velhos argumentos são trazidos novamente à luz para serem reiterados, às vezes, com as mesmas palavras e expressões mordazes utilizadas em outros ensaios. A arte, em geral, e o romance, em especial, voltam a surgir como os únicos instrumentos capazes de elevar o ser humano desde sua simples condição zoológica, pois permite “o acesso aos cumes da realidade espiritual”.¹⁴⁴ Escrever romances torna-se a chave, ou a resposta, para a salvação do homem massacrado pela temível máquina dos “Tempos Modernos”. Por outro lado, a ciência continua sendo a grande vilã das análises de Sabato. A “Ciência Abstrata” (as maiúsculas são dele) só tem um propósito, a conquista do objeto. Nessa conquista o homem concreto (h) acaba ficando em segundo plano, com seus sentimentos e intuições sendo “guilhotinados” em nome de uma abstração chamada Humanidade. Essa situação agrava-se pela mecanização trazida pelos avanços da ciência; uma mecanização, própria do espírito científico, capaz de gerar diferentes formas de abuso, como a fome e a miséria. E, nesse contexto, ele situa Sartre, que, ao considerar o corpo repulsivo, acaba afastando-se das necessidades da matéria e aproximando-se do pensamento abstrato, atributo da ciência e da técnica.

¹⁴³ SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. Tradução Janer Cristaldo. São Paulo: Ática, 1994, p. 9.

¹⁴⁴ SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. Tradução Janer Cristaldo. São Paulo: Ática, 1994, p. 17.

No entanto, Sartre não é o único alvo das críticas de Sabato. Nesse exercício de desconstrução de mitos, Borges também está na sua mira. Entre alguns elogios e muitas críticas, Sabato aponta aspectos da escrita de Borges que o desagradam, tentando convencer o leitor que, quando se trata das ficções borgianas, está-se diante de máscaras e labirintos que desejam apenas camuflar e confundir. Identifica nos textos borgianos um tom metafísico, característico da melhor literatura, mas diz que lhe falta força e, de maneira condescendente, explica que essa falta não deve condená-lo, pois “ninguém pode ser culpado de não ser poderoso”.¹⁴⁵ Além disso, acusa Borges de sofista porque ele não se interessa em buscar a verdade, discutindo apenas pelo simples prazer mental da discussão. Estranhamente, mesmo valorizando as intuições oriundas dos sonhos, quando se trata da obra de Borges, Sabato não tem problemas em sentenciar que “tudo é rigorosamente válido e a rigor não vale nada”¹⁴⁶, pois em toda a sua obra o mundo é um sonho, o mito do eterno retorno existe e a imortalidade pode ser alcançada na memória dos outros.

Sabato ama e odeia, admira e repudia Borges em igual medida. Muitos consideraram (e alguns ainda consideram), as palavras de Sabato excessivas, mesmo reconhecendo sua capacidade de encadear argumentos de forma clara e coerente. O problema talvez esteja no fato de o seu discurso estar contaminado por sentimentos e emoções sobre os quais ele aparenta não ter controle e que podem ser o resultado do desentendimento entre os dois escritores ocorrido em 1956¹⁴⁷. Ao ser dominado por suas paixões, Sabato, muitas vezes, ultrapassa limites que impedem que ele veja com clareza, impelindo-o a julgar tendo como única referência valores que ele, e apenas ele, considera corretos. Ainda no campo da conjectura, talvez se possa pensar que sua necessidade de desmitificar (e até desqualificar) Borges estivesse relacionada às suas próprias inseguranças como escritor. As hipóteses, assim como as fofocas, são muitas, mas o que me parece claro é que, independente das palavras duras, Sabato tinha uma enorme admiração pelo escritor Borges, daí sua necessidade de resgatá-lo de si mesmo, dizendo tratar-se de um “poeta que certa vez cantou coisas humildes e fugazes, mas simplesmente

¹⁴⁵ SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. Tradução Janer Cristaldo. São Paulo: Ática, 1994, p. 40.

¹⁴⁶ SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. Tradução Janer Cristaldo. São Paulo: Ática, 1994, p. 45.

¹⁴⁷ Foi nesse ano que Sabato publicou um pequeno livro intitulado *El otro rostro del peronismo*, no qual afirmava que os “intelectuais argentinos eram os culpados de ter ignorado as injustiças sociais que levaram as massas a apoiar Perón”. (WILLIAMSON, 2011, p. 399). Sentindo-se atingido Borges escreveu uma “resposta ríspida em que acusava Sábato de querer congregar-se com Perón, ‘o múltiplo monstro’”. (WILLIAMSON, 2011, p. 399).

humanas: um crepúsculo de Buenos Aires, um pátio de infância, uma rua de subúrbio”.¹⁴⁸
Ou seja, ele quer que Borges transforme-se em Sabato.

A terceira personalidade que ocupa as páginas de *Tres aproximaciones* é outro francês, o escritor e cineasta Robbe-Grillet:

Onde se viu uma pessoa, ciumenta ou não, e sobretudo se é ciumenta, não raciocinar interminavelmente, não remoer suas suspeitas, não maturar sobre o que vê ou adivinha? Em nome de que objetividade se omite tudo isso? Que tipo de respeito do autor pelo Objeto é esse que começa por escamoteá-lo?¹⁴⁹

Para Sabato, esse tipo de escritura era produto de um mau escritor ou de um mistificador. Em *El escritor y sus fantasmas* já havia acusado Robbe-Grillet de “fúria antimetáforica”, pois, para o escritor francês “*todo lo que no sea un lenguaje literal y sustantivo es repudiable, pues tiene que ver con ese mundo de la psicología profunda que considera apócrifo y escarnece*”.¹⁵⁰ Essa é uma das razões para Sabato defender a metáfora, como a única forma de expressar o mundo subjetivo, uma vez que a existência “não tem lógica e não pode servir-se de símbolos que sejam inequívocos, criados para responder aos princípios da identidade e da contradição”.¹⁵¹

Sua raiva contra o objetivismo defendido pelo *Nouveau Roman* e personificado na figura de Robbe-Grillet também pode ser interpretada como uma raiva contra a ciência e seus pressupostos. Como o propósito desse movimento foi descarnar a narrativa de qualquer subjetividade, nas suas ficções estavam ausentes quaisquer elementos que levassem a análises psicológicas e os personagens eram apenas mais um objeto (como uma mesa ou cadeira) em cena. Os defensores desse movimento literário negavam uma linguagem que colocasse a literatura dentro dos jogos de linguagem da sociedade, isto é, era preciso que ela fosse neutra, dentro de um espaço de não interpretação. Obviamente, tal ponto de vista, era absurdo para Sabato, pois, além de ir contra o pensamento existencialista ao estilo sartreano ou camuseano, lembrava muito o trabalho que é feito dentro de um laboratório durante uma experiência. Dessa maneira, não é de estranhar que Sabato condenasse o *Nouveau Roman*, já que era uma manifestação literária com

¹⁴⁸ SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. Tradução Janer Cristaldo. São Paulo: Ática, 1994, p. 55.

¹⁴⁹ SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. Tradução Janer Cristaldo. São Paulo: Ática, 1994, p. 63.

¹⁵⁰ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 121.

¹⁵¹ SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. Tradução Janer Cristaldo. São Paulo: Ática, 1994, p. 66-67.

mentalidade cientificista e o romance preconizado por Robbe-Grillet, um verdadeiro disparate, resultado de uma “mentalidade em liquidação”.¹⁵²

Sartre, Borges e Robbe-Grillet estiveram na mira de Sabato em *Tres aproximaciones*, com os três escritores tornando-se a desculpa que ele precisava para reiterar suas concepções sobre o papel da literatura e da ciência. As críticas feitas aos três demonstram que nenhum deles estava à altura das expectativas de Sabato, o que me levou à seguinte questão: se nenhum desses três escritores encarnam os ideais defendidos por Sabato quem poderia, então, representá-los? A resposta a essa pergunta levaria 11 anos para ser dada e quando ocorreu foi na forma de um novo livro de ensaios, intitulado *Apologías y rechazos* (1979)¹⁵³.

Se em *Tres aproximaciones* Sabato esforçou-se em desconstruir mitos apontando falhas no pensamento e na produção literária de três escritores conhecidos, em *Apologías* ele toma o caminho inverso, escolhendo falar de dois homens que ele admirava desde a juventude: Leonardo da Vinci¹⁵⁴ (1452-1519) e Pedro Henríquez Ureña (1884-1946). Sobre Leonardo ele havia escrito, em *El escritor y sus fantasmas*, que se tratava de um engenheiro em busca do segredo da vida, desejando saber como funciona esse misterioso mecanismo. Já Ureña só seria mencionado a partir de *La cultura en la encrucijada nacional* (1976) onde manifesta sua admiração ao dizer que se tratava de um homem superior, um “viejo ejemplo de que no es imprescindible ser partidario fetichista de la ciencia para desear la superación de las grandes injusticias que hay en nuestra realidad social”.¹⁵⁵

Sabato via Leonardo da Vinci como um ser misterioso ou “un gran desconocido”. Para dar forma à sua tese utiliza informações sobre a vida do pintor, procurando apresentá-lo como um homem que se mostrava dividido entre o mundo da luz (da luminosa razão da ciência) e o mundo da escuridão (da obscura e inexplicável intuição poética). Diz que, desde os seus tempos de estudante de física, sentia-se atraído pela figura de Leonardo, considerando-o um grande enigma, pois, ele revelava o “desgarramiento

¹⁵² SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. Tradução Janer Cristaldo. São Paulo: Ática, 1994, p. 69.

¹⁵³ Na verdade, alguns dos textos que aparecem em *Apologías y rechazos* já haviam sido publicados em revistas e suplementos literários de Buenos Aires: os ensaios “Pedro Henríquez Ureña” e “Judíos y antisemitas” para a editora Losada e “El desconocido de Vinci” para o jornal *La Nación* (11/09/1977 cuarta sección páginas 1-2). (CASTIGLIONI, 1995, p. 50).

¹⁵⁴ A maneira adotada por Sabato para se referir a Leonardo é “de Vinci”, entretanto, optei pela forma utilizada por Walter Isaacson, pois, segundo ele, “de Vinci” refere-se à cidade de nascimento e “da Vinci” o nome da família. (ISSACSON, 2017).

¹⁵⁵ SÁBATO, Ernesto. *La cultura en la encrucijada nacional*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976, p. 140.

del hombre que pasa de las tinieblas a luz más deslumbrante, del mundo nocturnal de los sueños al de las ideas claras, de la metafísica a la física; y recíprocamente".¹⁵⁶

Esse livre trânsito entre diferentes saberes, perceptível no trabalho do artista italiano, Sabato entendia como uma luta entre o desejo de objetividade que caracteriza a ciência e a inevitável subjetividade da arte. Em Leonardo existe uma vontade de encontrar uma ordem no caos, a calma na inquietude e a paz na adversidade. Sabato, então, esforça-se em recriar um Leonardo atormentado, vivendo em dois mundos que não podem se comunicar. Ele caracteriza o pintor/engenheiro como alguém que carrega uma nostalgia que o impede de entender que todo o homem está condenado à finitude¹⁵⁷. Mesmo reconhecendo que Leonardo respeitava a ciência, insistia que, ao pintar seus anjos e madonas, se afastava “*sutil pero invenciblemente de esa rigidez matemática, como de aquellos pesados aparatos que, después de sus noches de morgue, destinaba a imitar corazones y voces*”.¹⁵⁸ Sua necessidade de adequar a figura de Leonardo à sua própria visão de mundo, uma visão que excluía qualquer relação entre a arte e a ciência, o fez, inclusive, contestar o escritor e poeta francês Paul Valéry (1871-1945).

Em 1895, Valéry publicou um conjunto de ensaios, intitulado *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, onde apresenta um Leonardo plenamente consciente de que ciência e arte são atividades complementares capazes de revelar um mundo fascinante e misterioso. Nesses ensaios, Valéry defende as relações que se pode estabelecer entre a arte e a ciência, pois as duas, além de trabalharem com elementos abstratos, utilizam métodos que lhes permitem determinar caminhos e fazer julgamentos do que é melhor ou pior para determinado projeto. Para exemplificar essa ideia, Valéry recorre a Leonardo explicando que ele não fazia observações imprecisas, não utilizava símbolos arbitrários e que a Monalisa, sua grande obra, nunca teria sido realizada sem ter sua sagacidade e intelecto como guia.¹⁵⁹ Apresenta o conceito de “inteligência leonardina”, ou seja, uma inteligência capaz de perceber, com todos os seus detalhes, a totalidade do que o rodeia, desde as sensações futuras de um homem diante de uma grande edificação, passando pelas vibrações causadas pelo vento, até a forma e as dimensões das estruturas das cúpulas e

¹⁵⁶ SABATO, Ernesto. *Apologías y rechazos*. 3º ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 16.

¹⁵⁷ Em 2017 uma nova biografia sobre Leonardo da Vinci foi publicada e a visão do biógrafo é bem diferente da visão de Sabato. Segundo Walter Isaacson, o autor da biografia, da Vinci “era um homem tanto das artes quanto da ciência e da engenharia”. (ISAACSON, 2017, s/p). Além disso, à medida que envelhecia, “dedicou-se às investigações científicas não apenas para que servissem à sua arte, mas motivado por um instinto de desvendar as maravilhas mais profundas da criação”. (ISAACSON, 2017, s/p). A ciência, para Leonardo, não era, portanto, um esforço desconectado da arte.

¹⁵⁸ SABATO, Ernesto. *Apologías y rechazos*. 3º ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 21.

¹⁵⁹ VALÉRY, Paul. *Introducción al método de Leonardo da Vinci*. Traducción Moira Bailey Junior. México: Verdehalago, 2006, s/p (Edição Kindle).

dos painéis de vidro.¹⁶⁰ Uma inteligência que ao abarcar tudo, não questiona se o que faz é ciência ou arte, já que ambas estão na base de seu pensamento.

Sabato não concorda com essa posição e afirma que, para Paul Valéry, Leonardo era apenas um engenheiro que abriu as comportas da tecnologia moderna, quando, na verdade, “*no sólo indagó las verdades de la física sino ese Absoluto que persiguió con la plenitud de sus facultades*”.¹⁶¹ Esse tom beligerante ele já utilizara em *Hombres y engranajes* e *Heterodoxia* quando, ao se referir aos ensaios do poeta francês, disse que bastaria examinar o ensaio “Leonardo y los filósofos para convencerse: toda su crítica a la metafísica es la de los positivistas y asume ante ella la típica actitud del ingeniero o del físico”.¹⁶² Com sarcasmo, “desculpa” Valéry alegando sua pouca idade (ele tinha 24 anos) e seu desconhecimento da figura de Leonardo: “*Cuando escribió su Introduction à la méthode de Léonard de Vince era un joven que no sabía nada del personaje. Lo confiesa el propio autor en su Note et Digression, escrita veinte cinco años después, aunque la aclaración no era necesaria*”.¹⁶³ Em *Apologías*, Sabato não é tão mordaz em suas críticas a Valéry, talvez por reconhecer que a virulência daquela época era, na verdade, o resultado da arrogância própria da juventude, arrogância que a passagem do tempo se encarregou de abrandar.

O tom condescendente utilizado para se referir a Valéry muda completamente quando passa a escrever sobre Pedro Henríquez Ureña. Agora estaremos diante de um discípulo que nutre por seu mestre um sentimento de enorme gratidão e respeito, pois sempre viu em Ureña seu principal incentivador quando mostrou interesse em escrever. Sabato reconhece em seu antigo professor uma universalidade que não era genérica, técnica ou científica, mas um universalismo próprio do “*artista, que obra con sentimientos de individuos precisos*”.¹⁶⁴ Todavia, não consegue negar, ou ocultar, que Ureña, tal como Leonardo da Vinci, era um homem que considerava a ciência e a arte como as duas faces de uma mesma moeda, uma moeda chamada conhecimento¹⁶⁵. Além disso, reconhece que Ureña era um ser platônico (como Sartre e Borges) e por conta de seu temperamento

¹⁶⁰ VALÉRY, Paul. *Introducción al método de Leonardo da Vinci*. Traducción Moira Bailey Junior. México: Verdehalago, 2006, s/p (Edição Kindle).

¹⁶¹ SABATO, Ernesto. *Apologías y rechazos*. 3º ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 23.

¹⁶² SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 91.

¹⁶³ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 103.

¹⁶⁴ SABATO, Ernesto. *La cultura en la encrucijada nacional*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976, p. 143.

¹⁶⁵ Ureña, segundo contou seu irmão Marx (na versão de Sabato), desde criança esteve dividido entre seguir a matemática ou a poesia, e a dúvida era tão grande que sua família chegou a acreditar que “*terminaría dedicándose a las ciencias exactas*”. (SABATO, 2007, p. 66).

buscou uma síntese entre a ciência e a arte, síntese que o levou a ver “*la matemática como maestra de la medida*”.¹⁶⁶

É perceptível que a sua tolerância a essa faceta da personalidade de Ureña (valorizar a matemática) não provoca em Sabato a mesma indignação que Valéry provocou. A razão para um comportamento tão distinto pode estar no fato de que enquanto considerava Valéry um aristocrata refugiado em uma torre de marfim, Ureña, era um “*peregrino de América*” preocupado com a unidade da “*Magna Patria; y la realización de la Justicia en su territorio, así, con mayúscula*”.¹⁶⁷ Para Sabato, os questionamentos de Ureña, além de serem corretos, revelavam um grande conhecimento que emanava de uma concepção clara de mundo. Uma concepção que não isolava a ciência, ou a matemática, da arte e que defendia o permanente diálogo entre os diferentes saberes. E Sabato, apesar de sua veemente rejeição à ciência, reconhecia esse esforço, reconhecimento que transparece na frase final do ensaio que apresenta o pensamento filosófico de seu antigo mestre: “*No era [Ureña] un eclético; era un romântico que quería el orden, un poeta que admiraba la ciencia*”.¹⁶⁸

2.7 O ÚLTIMO GRITO DE GUERRA

De qualquer tema pode nascer um ensaio. Afinal, o ensaísta conta não só com o seu dia-a-dia, mas com milhares de anos de história da humanidade. Porém, como o ensaio deve, de alguma forma, transcender ao superficial, é preciso que o ensaísta seja autêntico, pessoal, a ponto de conseguir misturar o autobiográfico com o ensaístico. Ele precisa lembrar que o seu leitor, além de estar atraído pelo tema, também tem interesse pela força da sua personalidade.¹⁶⁹ Além de expressar o que sente, o ensaísta também necessita expor o processo de aquisição desses sentimentos; por essa razão, geralmente está presente o “eu” do autor empírico, adquirindo o ensaio um tom, muitas vezes, confessional.

Esse tom confessional é evidente em dois livros de ensaios publicados quando Sabato já contava com mais de 80 anos: *Antes del fin* (1998) e *La resistencia* (2000). As duas obras têm estruturas semelhantes: textos longos, cada capítulo sendo antecedido por

¹⁶⁶ SABATO, Ernesto. *Apologías y rechazos*. 3º ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 65.

¹⁶⁷ SABATO, Ernesto. *La cultura en la encrucijada nacional*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976, p. 139.

¹⁶⁸ SABATO, Ernesto. *Apologías y rechazos*. 3º ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 73.

¹⁶⁹ GOMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. Salamanca: Edic. Universidad de Salamanca, 1981.

uma epígrafe, e a presença de um epílogo que procura sintetizar as ideias abordadas ao longo do livro. Em seus últimos livros Sabato abandonou o recurso dos aforismos, preferindo centrar-se em menos temas para assim poder analisá-los com mais profundidade. Entretanto, comparando os dois livros, se percebe que em *La resistencia* as informações biográficas constituem apenas um pano de fundo, e o que realmente se destaca são suas reflexões sobre a modernidade e os efeitos da globalização. Enquanto em *Antes del fin* ele rememora sua infância, adolescência e vida adulta, em *La resistencia* foca nas diversas facetas da sociedade moderna e na nostalgia que sente quando lembra do passado.

As memórias, para Sabato¹⁷⁰, não são feitas de um simples armazenamento de informações, mas da “*necesidad de cuidar y transmitir las primigenias verdades*”. Entre essas “*primigenias verdades*” estão as lembranças do pai severo, em muitas ocasiões violento, responsável, segundo ele, por essa “*nota de fondo de mi espíritu, tan propenso a la tristeza y a la melancolía*”.¹⁷¹ Um pai do qual recebeu uma educação rígida, capaz de deixar marcas permanentes em seu espírito, mas que, ao mesmo tempo, o ensinou a cumprir com seu dever, a ser responsável, rigoroso consigo e concluir qualquer tarefa que tenha começado. Sabato credita a essa educação rigorosa o fato de ter concluído o doutorado em física, pois, segundo ele, desde aquela época as dúvidas sobre se o seu futuro estava na ciência já começavam a atormentá-lo.

Nessa viagem pela memória ele também lembra do seu fascínio pela matemática e sua passagem pelo surrealismo. A matemática representando o universo platônico, alheio à miséria humana, mas com teoremas que se tornaram “*majestuosas catedrales, bellas estatuas en medio de las derruidas torres de mi adolescencia*”¹⁷²; e o surrealismo, apresentando-lhe um outro mundo, onde era possível questionar e experimentar um novo estilo de vida, livre do formalismo e da rigidez inerente ao seu trabalho como físico. Recorda as críticas recebidas quando decidiu abandonar a ciência, em especial as do físico Guido Beck (1903-1988), que em carta escreveu: “*En su caso, perdemos en usted un físico muy capaz en el cual tuvimos muchas esperanzas*”.¹⁷³

¹⁷⁰ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 18.

¹⁷¹ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 27.

¹⁷² SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 40.

¹⁷³ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 67.

Sabato confessa nunca ter conseguido responder à pergunta: por que aos 30 anos, quando a ciência lhe assegurava um futuro tranquilo e respeitável, abandonou tudo em troca de um território desconhecido e solitário? De acordo com ele¹⁷⁴, sua única certeza na época era saber que precisava – “*como un naufrago en medio de oscuras tempestades*” – partir em direção a um “*rumbo insospechado sin divisar siquiera la existencia de una isla remota*”. Tempestades que afetaram a sua vida e a de sua família (o filho Jorge Federico já era nascido), pois, ao afastar-se do cargo de professor na Universidade de La Plata, precisou encontrar um trabalho que lhe permitisse não só sobreviver, mas, principalmente, escrever. Para conseguir isso, teve de fazer traduções¹⁷⁵ e dar aulas particulares de física e matemática, atividades que, infelizmente, renderam sempre muito pouco.

As lembranças são, em muitos momentos, substituídas por suas preocupações com o futuro da humanidade. Sabato vê nos três “ismos” – racionalismo, materialismo e individualismo – a representação do monstro de três cabeças responsável pela sensação de insegurança e impotência que domina o homem moderno. Como ex-físico, não pode deixar de se alarmar com os efeitos de um acidente nuclear, como o que ocorreu em Chernobyl em 1986, ou com as experiências envolvendo a clonagem. A referência a esses dois acontecimentos só reforça suas ideias sobre os malefícios da ciência e da tecnologia. Para Sabato, elas seriam os meios pelos quais os positivistas criaram uma teia que, supostamente, iluminaria o caminho levando o homem ao Progresso (a maiúscula é dele). Sinaliza, então, para a necessidade, há tanto tempo defendida, de se colocar sob suspeita o pensamento racional; é preciso, segundo ele, dar primazia a um pensamento que valorize o mistério, ou seja, aquilo que não pode ser provado ou testado pela ciência e, conseqüentemente, pela razão.

Os homens perderam a noção do sagrado, do eterno e do sacrifício e, ao deixarem de acreditar que são filhos de Deus, tornaram-se, com mais facilidade, as simples peças de uma imensa engrenagem. Sabato preocupava-se tanto com o entorpecimento da alma e da sensibilidade porque, para ele, “o caos do mundo moderno não pode deixar de repercutir em nosso próprio interior, naquilo que nós somos, naquilo em que acreditamos”.¹⁷⁶ A crise pela qual passa a sociedade moderna, diz ele, não é uma crise

¹⁷⁴ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 84.

¹⁷⁵ Sabato traduziu para o espanhol, em 1943, o livro *El ABC de la relatividad*. Um texto de divulgação científica, escrito pelo matemático e filósofo Bertrand Russel (1882-1970), no qual, sem recorrer a matemática, procura explicar os conceitos básicos que estão no cerne da Teoria da Relatividade.

¹⁷⁶ ROCHA, Rodrigo Carlos da, FONSECA, Ailton Siqueira de Sousa. Condição humana e modernidade na obra de Ernesto Sabato. *Revistainter-legare*, UFRN, n. 6, 2010, p. 76.

associada ao sistema capitalista, mas, ao colapso de toda uma concepção de mundo, baseada na idolatria desse novo fetiche chamado ciência. Daí sua necessidade de pregar contra a tendência à massificação, contra esse desejo de divertir-se que, muitas vezes, é sinônimo de degradar-se. Sabato continua convicto de que apenas a arte é o caminho mais seguro para restaurar a alma dos fracassos e aflições, pois somente por meio dela os homens serão capazes de “*cumplir la utopia a la que fuimos destinados*”.¹⁷⁷

Em *Antes del fin* e *La resistencia*¹⁷⁸ Sabato não só viaja pelos seus quase 90 anos de vida, recuperando fatos de sua existência, como continua sua luta em favor do que ele considera essencial à vida. Nesses dois livros encontramos um Sabato que, apesar do seu conhecido pessimismo, acredita que é preciso resistir, mesmo que nos dias de hoje seja necessário repensar o significado da palavra, “resistir”. Essa resistência passa, segundo ele, pela certeza de que os homens “*encuentran en las mismas crisis la fuerza para su superación*” e que o ser humano “*sabe hacer de los obstáculos nuevos caminos porque a la vida le basta el espacio de una grieta para renacer*”.¹⁷⁹ Percebe-se nas duas obras um derradeiro “grito de guerra” lançado aos jovens para que vençam suas dúvidas e encontrem sentido nas suas existências. Sabato deseja ser uma espécie de catalisador, pois espera ser ouvido e, principalmente, quer que seu chamamento tenha uma resposta.

Como o ensaio é uma forma de pensar na qual o ensaísta fixa suas reflexões na forma de uma confissão íntima, o crescimento de sua personalidade torna-se também do interesse do leitor e, muitas vezes, um aspecto decisivo na interpretação de sua obra. Por essa razão, se conseguíssemos reunir os escritos de um ensaísta em ordem cronológica de sua data de publicação talvez pudéssemos ser capazes de compreender o crescimento que o escritor experimentou durante a sua vida. Com Sabato essa forma de análise é possível. Com o objetivo de melhor entender algumas das concepções expressas em seus ensaios, no capítulo **A NEGAÇÃO DA RACIONALIDADE** examinarei o seu conceito de conhecimento científico, as diferenças que estabelece entre a linguagem científica e a literária, a conexão entre o aumento da abstração e as perdas sofridas pelo homem concreto e suas ideias sobre o papel da mulher na ciência. A análise desses aspectos da cosmovisão sabatiana é imprescindível para proporcionar as ferramentas necessárias ao exame das ficções sabatianas, procurando nelas rastros de sua rejeição à ciência e estabelecendo relações com as ideias defendidas por diferentes teóricos não só da ciência, mas também da literatura.

¹⁷⁷ SABATO, Ernesto. *La resistencia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000, p. 79.

¹⁷⁸ Em 2004, Sabato publicaria seu último livro, *España en los diarios de mi vejez*.

¹⁷⁹ SABATO, Ernesto. *La resistencia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000, p. 90.

3 A NEGAÇÃO DA RACIONALIDADE

*Si el universo científico fuera el único verdadero, no sólo sería ilusorio un paisaje soñado sino un paisaje de la vigilia; o al menos lo que en ese paisaje nos emociona.*¹⁸⁰

No ano em que Sabato nasceu, 1911, a ciência, em especial a física, vinha se destacando como uma área do conhecimento, não só em franca expansão, mas com incrível influência. Neste ano, por exemplo, realizou-se a primeira Conferência de Solvay, em Bruxelas, na qual renomados cientistas reuniram-se para discutir sobre a nova teoria que estava sacudindo os alicerces da física clássica, a Teoria dos Quanta. Além disso, em 1911, o físico Ernest Rutherford (1871-1937) defendeu que os átomos – desde Einstein, aceitos como uma realidade –, tinham sua carga positiva concentrada no núcleo, com os elétrons, de carga negativa, girando em torno dele, dando ao mundo uma imagem mais clara do modelo atômico, muito semelhante ao sistema planetário. Modelo que pouco tempo depois começaria a ser questionado por outro físico, o dinamarquês Niels Bohr (1885-1962).

A física em 1911 não era a mesma física do início do século XIX; na verdade, ela vinha enfrentando uma crise que iniciara nos últimos cinco anos desse mesmo século. Uma crise associada a uma série de fenômenos, inesperados e surpreendentes, que estavam sendo descobertos. Como explica Marcelo Gleiser¹⁸¹, a descoberta do elétron e da radioatividade “virou a física do avesso” e a

confiança que existia em meados do século XIX, e até mesmo ao final do século, quando alguns cientistas afirmavam que a física estava quase concluída, desapareceu por completo. E em seu lugar surgiu uma enorme insegurança, um temor de que a descrição física da natureza obtida até então estivesse errada ou ao menos incompleta.

Essa contextualização é importante para que se possa entender que, no ano do nascimento de Sabato, a física passava por um momento de reinvenção, primeiramente no âmbito dos conceitos e depois na sua forma de ver o mundo. Era o fim das certezas e dos absolutos. O tempo, o espaço e até mesmo a questão de como o universo fora criado deixaram de ter um caráter rígido e estanque e começaram a ser interpretados a partir de todo um novo arcabouço teórico, no qual era preciso levar em conta as alterações provocadas pela matéria na geometria do espaço e no fluxo do tempo, assim como os eventos que ocorriam no interior do átomo. Era como se os físicos tivessem se tornado

¹⁸⁰ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 65.

¹⁸¹ GLEISER, Marcelo. *Mundos invisíveis: da alquimia à física de partículas*. Texto de apoio Frederico Neves. São Paulo: Globo, 2008, p. 174.

Alice, personagem criada pelo matemático Lewis Carroll, e se adentrado no País das Maravilhas, um lugar onde muitos se sentiram perdidos entre as diversas “esquisitices” que ali encontraram, sem discernir que caminho seguir e em que realidade confiar.

Sabato concluiu seu doutorado em 1937 e, portanto, não há como imaginar que ele não tenha estado ciente das discussões que estavam ocorrendo no interior da física. Debates que colocavam em evidência a fragilidade do modelo científico baseado em certezas e provas e onde a “mão” do cientista não alterava os resultados das experiências. Entretanto, quando tratava de temas relacionados à ciência, Sabato não só parece ignorar essas discussões, como demonstra estar preso aos pressupostos estabelecidos pelo Círculo de Viena, grupo formado por filósofos e cientistas que, entre os anos de 1922 e 1936, instituiu um sistema filosófico que ficou conhecido pelo nome de “positivismo lógico”.

A ideia central do positivismo lógico – também chamado de fisicalismo – era tornar a linguagem da física um paradigma para todas as ciências naturais e humanas. Como seria essa linguagem? Ela se reduziria a “sentenças protocolares, que descrevem dados da experiência imediata, e a sentenças lógicas que são analíticas”.¹⁸² As chamadas “ciências positivas” deveriam, então, privilegiar o método empirista e quantitativo, defender a experiência sensível como fonte principal de conhecimento e considerar as ciências empírico-formais como paradigmas de cientificidade e modelos para as demais ciências.¹⁸³ O positivismo dominou durante muito tempo diferentes campos do conhecimento, mesmo aqueles que, por suas especificidades, não se afinavam com os fundamentos teóricos desse sistema filosófico. As exigências dos positivistas acabaram criando um paradoxo, pois se percebeu que “as nossas mais respeitadas teorias científicas não são científicas por seus critérios, e reduzem-se a bobagens para os positivistas, que sustentam o ponto de vista de que proposições não-verificáveis são realmente bobagens”.¹⁸⁴ Na atualidade, este termo – “positivismo” – acabou assumindo uma conotação negativa, sinônimo de um modo de fazer pesquisa que desconsidera as percepções dos seres humanos e a capacidade de discernir o que são fatos observáveis em determinada situação já que variam de pessoa a pessoa, de cultura a cultura e de escola teórica a escola teórica.

Sabato desprezava o positivismo, dizendo que ele criou um tipo de físico que só confiava em coisas como o metro ou uma balança, indicando uma tendência que, segundo

¹⁸² JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 109.

¹⁸³ JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 217.

¹⁸⁴ CHALMERS, Alan. *A fabricação da ciência*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: UNESP, 1994, p. 29.

ele, se estendeu alcançando homens afastados da ciência, mas que a admiravam por sua precisão e coerência. Além disso, de acordo com ele, o domínio da mentalidade científica teria se tornado tão forte que caíra “*en los extremos más grotescos cuando se aplicó en las regiones alejadas de la materia bruta*”.¹⁸⁵ Na maioria de seus ensaios essas premissas aparecem com implacável frequência, sempre com acusações aos pais do positivismo, responsáveis pela seleção dos atributos do mundo material – a massa, o peso, a velocidade, a posição –, convencidos que “*la naturaleza está escrita en caracteres matemáticos*’. *Cuando lo que estaba escrito en caracteres matemáticos no era la naturaleza sino... la estructura matemática de la naturaleza*”.¹⁸⁶ Estabelece, inclusive, uma relação entre a economia e a ciência, afirmando tratarem-se das duas faces de uma mesma realidade, pois as duas estão desprovidas de qualidades concretas, feitas, na verdade, de entes matemáticos que representam o homem sem rosto, perdido na multidão. A ciência positivista era, para Sabato, um instrumento de dominação do universo, impondo-se com uma atitude arrogante que “*termina con la hegemonía teológica, libera a la filosofía y enfrenta a la ciencia con el libro sagrado*”.¹⁸⁷

Para fundamentar essas ideias ele retoma as teses que embasaram o Iluminismo, período no qual houve “uma revalorização da atividade intelectual independente que pretendia, literalmente, difundir a luz onde até então prevaleceram as trevas”.¹⁸⁸ O Iluminismo esteve ligado à difusão do conhecimento científico, defendendo que os homens deviam “observar a natureza por si mesmos, em vez de confiar cegamente nos pronunciamentos daqueles que representavam doutrinas há muito estabelecidas”.¹⁸⁹ Conforme Sabato¹⁹⁰, essa mentalidade, iniciada no século XVIII, atingiria seu ponto mais alto no século XIX, a partir do surgimento da máquina a vapor, da eletricidade e da teoria da evolução de Darwin, resultando que até mesmo “*un analfabeto que no podía entender las ecuaciones de Maxwell, de algún modo vivía ‘científicamente*’”. A passagem do Iluminismo, do século XVIII, para o positivismo, do século XIX, teria transformado a ciência em uma espécie de superstição, de tal modo que o homem comum quanto menos a compreendia, mais acreditava nela. Sabato considerava esses dois sistemas filosóficos

¹⁸⁵ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 60.

¹⁸⁶ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 63.

¹⁸⁷ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 28.

¹⁸⁸ RUSSEL, Bertrand. *História do pensamento ocidental: a aventura das idéias dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Tradução Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 332.

¹⁸⁹ RUSSEL, Bertrand. *História do pensamento ocidental: a aventura das idéias dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Tradução Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 332.

¹⁹⁰ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 148

– o Iluminismo e o Positivismo – como os responsáveis pela construção de uma “*torre del conocimiento*” que conforme crescia e mais poder reunia, mais terrível se tornava.

Apesar do seu desprezo, e até mesmo repúdio, pelos ideais iluministas e positivistas, quando analisamos as concepções de Sabato sobre a ciência é possível perceber a forte influência que o positivismo teve sobre ele. Essa aparente contradição, nada mais é do que uma das muitas idiossincrasias desse ex-físico. Acredito que para entender o “Sabato escritor” seja necessário também compreender o “Sabato físico” e a forma como sua visão da ciência esteve interligada com as bases do pensamento positivista. E mesmo que ele tenha dito, repetidas vezes, que sua real vocação era a literatura, o fato é que a física e a matemática estiveram muito presentes em sua vida a ponto de ele reconhecer, não só tudo o que aprendeu com elas – “o pensamento ordenado e claro, a repulsa ao bombástico e a desonestidade intelectual”¹⁹¹ –, mas o quanto esse conhecimento também pode ser útil a um escritor, já que a “severidade formal não somente não aniquila o espírito romântico, mas também paradoxalmente lhe confere uma força dupla”.¹⁹²

Portanto, neste capítulo analiso algumas das concepções de Sabato sobre a ciência que estão presentes em seus ensaios. Em um primeiro momento examino a forma como ele percebia a ciência, o cientista e o próprio conhecimento científico. Depois, analiso suas ideias sobre a linguagem científica quando comparada à linguagem literária. Em seguida, exploro a forma como Sabato percebia o crescimento da abstração científica e sua influência sobre o que ele chamava de “homem concreto”. E finalizo o capítulo apresentando o pensamento de Sabato sobre o lugar da mulher dentro da ciência.

3.1 A CONCEPÇÃO SABATIANA DE CIÊNCIA

Quando mapeei os ensaios de Sabato, uma de minhas preocupações era encontrar elementos que confirmassem um certo tipo de pensamento que me ajudasse a determinar qual seria o seu conceito de ciência. E desde o início algo ficou muito claro: a visão de Sabato sobre a ciência era bastante conservadora. Ele não aceitava bem o relativismo científico, apesar de ser um forte defensor do relativismo estético. As ideias anárquicas de um filósofo como Paul Feyerabend (1924-1994), que via a ciência como uma tradição

¹⁹¹ LORENZ, Günter. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973, p. 43.

¹⁹² LORENZ, Günter. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973, p. 38.

que pode ser simplificada por “determinados procedimentos de lavagem cerebral”¹⁹³, não só o deixariam assustado, como o lançariam em um longo discurso explicitando os atributos da “verdadeira ciência”.

E a questão é justamente essa: o que Sabato considerava ciência? Ou, que requisitos deveriam ser preenchidos para que um determinado conhecimento fosse considerado científico?

Uma das primeiras características ressaltadas por Sabato é que a ciência não tem qualquer tipo de preocupação com valores. Em *Uno y el universo* ele afirma: “*un geómetra que rechazara el teorema de Pitágoras por considerarlo perverso tendría más probabilidades de ser internado en un manicomio que de ser escuchado en un congreso de matemáticos*”¹⁹⁴, pois um teorema pode ser verdadeiro ou falso, “*pero no puede ser perverso, ni respetable, ni decente, ni bondadoso, ni colérico*”.¹⁹⁵

Sim, é verdade, um teorema não pode ser perverso, mas Sabato esquece de dizer que a ciência também é um sistema dinâmico composto não apenas de proposições, mas de propostas, sugestões e de ações guiadas por critérios, regras e normas. A ciência permite “analisar melhor os efeitos e a coerência de uma determinada abordagem”, a partir de “reduções metodológicas extremamente úteis”.¹⁹⁶ Além disso, a ciência não se esgota em seu conteúdo, pois a descrição, a teorização, a explicação e a predição científicas estão sujeitas a avaliações e a princípios, tornando-se uma ferramenta de construção coletiva utilizada de forma também coletiva. Contudo, Sabato tem razão ao dizer que a ciência não pode fornecer respostas a questões de ordem ética – “Queremos assumir tal decisão?”; “Queremos investir nesse tipo de tecnologia, mesmo sabendo suas implicações?”; “Queremos este tipo de sociedade?” –, mas, é correto igualmente afirmar que análises científicas sérias podem e devem colaborar para esclarecer as consequências dessas escolhas e nenhuma dessas escolhas é “*indiferente* pois, afinal, nós nos tornamos aquilo que fazemos da nossa história”.¹⁹⁷

A concepção de que a ciência não se preocupa com valores está relacionada com o fato de Sabato também acreditar na ausência de emoções, condição obrigatória para que

¹⁹³ FEYERABEND, Paul. *A ciência em uma sociedade livre*. Tradução Vera Joscelyne. São Paulo: UNESP, p. 51.

¹⁹⁴ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 28.

¹⁹⁵ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 30.

¹⁹⁶ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 300.

¹⁹⁷ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 302 (grifo do autor).

se mantenha a objetividade do trabalho científico. Para ele¹⁹⁸, a ciência, sendo matematizável, era “*ajena a todo lo que es más valioso para un ser humano: sus emociones, sus sentimientos de arte o de justicia, su angustia frente a la muerte*”. Essa característica implicaria o sacrifício do “eu” e, portanto, da subjetividade. Um sacrifício necessário, segundo Sabato¹⁹⁹, pois permite ao homem indagar sobre a ordem do universo, tal como ele é, “*de manera que sus leyes, una vez encontradas, iban a tener la implacable validez de los hechos, que no dependen de nuestra voluntad ni de nuestros deseos*”. Para conseguir isso, a ciência teve de retirar o homem do centro do universo, movimento iniciado com Copérnico e que, conforme Sabato, se estende até os dias de hoje.

Dessa forma, Sabato não vê sentido em alguém dizer, por exemplo, “tenho profunda fé no Princípio da Conservação de Energia” ou “meu amor pelas Leis de Newton é eterno”, já que se tratando de fenômenos naturais, amplamente observados e comprovados, eliminam qualquer tipo de sentimento que exigisse um “salto no escuro”. Eles estariam dentro daquele conjunto de relatos de observação que “descrevem situações observáveis capazes de sobreviver a testes que envolvem o uso especializado dos sentidos”²⁰⁰ e, na falta deles, na elaboração de experimentos controlados cujo objetivo é descrever determinado fenômeno dentro de limites previamente estabelecidos. Sabato, porém, reconhece que muitos cientistas fazem afirmações “emocionais” e estabelece como causa o fato de que “*construyen la ciencia como simples seres humanos, con sus sentimientos y pasiones, no como estrictos rigurosos hombres de ciencia*”.²⁰¹ Em suma, na ciência estão descartadas as emoções, mas os homens que a fazem estão sujeitos a sentimentos e a paixões.

Contradição? Pode ser, mas uma contradição recorrente, que aparece em *El escritor y sus fantasmas* (a citação anterior) e em *Hombres y engranajes* (12 anos antes). Em 1951, ele já havia manifestado o mesmo ponto de vista dizendo que na elaboração da ciência “*el hombre opera con esa intrincada mezcla de ideas puras, sentimientos y prejuicios que caracterizan su condición*”.²⁰² E mesmo que depois tente se retratar afirmando que, apesar dos sentimentos e os juízos de valor poderem intervir na concepção da ciência,

¹⁹⁸ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 30.

¹⁹⁹ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 91.

²⁰⁰ CHALMERS, Alan. *A fabricação da ciência*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: UNESP, 1994, p. 70.

²⁰¹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 64.

²⁰² SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 53.

eles “*nada tienen que hacer con la ciencia hecha*”²⁰³, o fato é que, se pensarmos bem, muitas das declarações dos cientistas “*se parecen tremendamente a las de los artistas o los deportistas: repiten hasta la saciedad la dificultad de expresar con palabras la práctica y la manera de adquirirla*”.²⁰⁴ Além disso, é importante ressaltar que toda a observação dita científica se situa em uma comunidade humana e essa “comunidade é por sua vez ligada a uma história e a um mundo que não se controla”, ou seja, “não se observa simplesmente o que se quer ver, *insere-se em algo maior, em uma história humana e em um mundo*”.²⁰⁵

Outro tema importante do pensamento sabatiano é acreditar que o aumento da abstração, uma das marcas do conhecimento científico moderno, é também um movimento no sentido de afastar o homem de seus problemas mais imediatos. De acordo com Sabato²⁰⁶, a ciência “*fue evolucionando rapidamente hacia la abstracción, aumentando en forma correlativa su oscuridad y ganando el prestigio que antes el vulgo concedía a la magia, a la teología y a la metafísica*”. Esse afastamento do concreto levaria a esse sentimento de não pertencimento que atormenta o homem moderno. Um sentimento que, se por um lado nos faz sentir cidadãos do mundo por outro, nos obriga a pagar o preço de que não estamos totalmente em casa em nenhuma parte desse mundo.

A fama da ciência, diz Sabato²⁰⁷, teria se propagado na razão inversa da sua compreensão, de tal forma que enquanto as descobertas de Newton ainda davam margem à criação de histórias populares (a queda da maçã, por exemplo), as ideias de Einstein estariam completamente fora do alcance do homem comum, tornando-o “*el hombre que probablemente es más respetado en nuestro tiempo, por ser el menos comprendido*”. Segundo Sabato²⁰⁸, nem mesmo as ciências experimentais escapariam desse destino já que ao trabalharem com base na razão levam “*a un esquema abstracto del universo y a la inevitable enajenación del hombre en favor del mundo objetivo*”.

Sabato, utilizando seu conhecimento do trabalho científico, explica que uma lei científica, ao tentar abranger o maior número de fenômenos, tem sempre como objetivo a generalização. Nesse processo, ela acaba tornando-se cada vez mais abstrata porque o

²⁰³ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 54 (grifo do autor).

²⁰⁴ BOURDIEU, Pierre. *El oficio del científico: ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 58.

²⁰⁵ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 53 (grifos do autor).

²⁰⁶ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 78.

²⁰⁷ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 78-79.

²⁰⁸ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª Edición. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 76-77.

concreto acaba se perdendo no particular. Esse é o motivo, segundo ele, do porquê a teoria de Einstein ser mais poderosa que a de Newton, pois ela abarca um território mais vasto e por isso mesmo mais abstrato. Sabato considera ingênua a posição dos homens de ciência que acreditam poderem estudar o particular abrindo mão do geral. Mas, apesar dessa aparente ingenuidade, ele reconhece que o desenvolvimento da ciência chegou a um ponto que o homem está “condenado” a especializar-se, “*si quiere llegar hasta el frente donde se lucha con lo desconocido*”.²⁰⁹

Não há como discordar de Sabato no que se refere à inevitabilidade do aumento da abstração na ciência. O físico Richard Feynman²¹⁰, em 1979, em entrevista à revista *Omni*, já havia declarado que esse é um processo irreversível, pois, além da matemática ser necessária para entender o que já foi feito, o comportamento dos “sistemas subnucleares é tão estranho, quando comparado àqueles que o cérebro desenvolveu para lidar com eles, que a análise *tem* de ser muito abstrata”. O que pode ser discutido é se essas novas ideias – próprias de uma determinada área da física (a física quântica ou atômica) – têm uma influência direta na vida do homem comum. Para muitos físicos, esse aumento da abstração é apenas consequência de uma nova forma de compreender a natureza; uma natureza bizarra que “forçou os físicos a inventarem um novo modo de descrever a realidade física”²¹¹, uma realidade na qual “todas as características de um objeto só existem em relação a outros objetos”.²¹² Para Sabato²¹³, no entanto, esse processo gerou dois graves erros, no que se refere ao ser humano: “o de imaginar que o homem era o átomo – o ‘indivíduo’ – da sociedade, e o de supor que a sua consciência era um composto que poderia ser analisado como um corpo químico”.

Por outro lado, apesar das inúmeras restrições aos fundamentos da ciência, Sabato tinha clareza dos limites do conhecimento científico. Em *Uno y el universo*, no ensaio “*Expansión del Universo*”, ele explica que há duas maneiras de se obter a solução de um problema: a primeira pelo “*método tradicional del examen sistemático de los datos obtenidos por la observación*” e a segunda pelo “*producto de un análisis*”

²⁰⁹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 110.

²¹⁰ FEYNMAN, Richard. O homem mais inteligente do mundo. In: FEYNMAN, Richard. *Os melhores textos de Richard P. Feynman*. Organização Jeffrey Robbins. Tradução Maria Beatriz de Medina. Editora Edgard Blücher, 2015, s/p (grifo do autor) (Edição Kindle).

²¹¹ GLEISER, Marcelo. *A ilha do conhecimento: os limites da ciência e a busca por sentido*. Rio de Janeiro: Record, 2014, s/p (Edição Kindle).

²¹² ROVELLI, Carlo. *A realidade não é o que parece: a estrutura elementar das coisas*. Tradução Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora Objetiva, 2017, s/p (Edição Kindle).

²¹³ SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. São Paulo: Ática, 1994, p. 58.

epistemológico”.²¹⁴ Conforme Sabato, foi o segundo procedimento que permitiu a Einstein provar a inviabilidade do movimento absoluto e a Heisenberg desenvolver o Princípio da Incerteza. O método seria, então, mais do que um projeto de pesquisa ou o estabelecimento experimental de uma base de dados ou ainda um “código de comportamento que dê a garantia de chegar a descobertas: adotem-no e ficarão satisfeitos, ou seu dinheiro de volta”.²¹⁵ Na verdade, o método científico seria “algo mais”: uma busca, não só da coerência, mas também da beleza, pois quando ela “se revela por um equilíbrio perfeito e uma pura economia dos meios, está sempre presente no quadro da ciência”.²¹⁶

E não é apenas nesse ensaio específico que Sabato manifesta suas concepções sobre o que considera conhecimento científico. Em outros textos de *Uno y el universo*, ele também escreve que o senso comum é o grande inimigo da ciência e da filosofia, pois é o “*rechazo de fantasmas desconocidos*”, apesar de ser a “*creencia en fantasmas familiares*”.²¹⁷ Os argumentos utilizados pelo senso comum são uma “*muestra de una enternecedora candidez*”²¹⁸, pois, na maior parte das vezes, confirmam nossas percepções imediatas – uma pedra cai mais rápido que uma folha de papel porque é mais pesada ou o vapor d’água sobe porque é mais leve – sem dar espaço à desconfiança e à dúvida. E Sabato sabe que “*los verdaderos hombres de ciencia son demasiado cautelosos para rechazar definitivamente nada*”²¹⁹, já que têm, como explica Feynman, de “conviver com a dúvida constante, pensar ‘talvez seja assim’ e agir de acordo, sabendo o tempo todo que é só ‘talvez’”.²²⁰

Em 1945, quando publicou *Uno y el universo*, Sabato recém havia abandonado seu trabalho como físico e, portanto, não deve surpreender que nesse livro suas ideias sobre a ciência, em especial a física, apareçam com mais clareza, livres de muitos dos juízos e preconceitos que iriam aflorar mais tarde. Assim, quando fala da física a chama “*la más*

²¹⁴ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 55.

²¹⁵ OMNÈS, Roland. *Filosofia da ciência contemporânea*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1996, p. 273.

²¹⁶ OMNÈS, Roland. *Filosofia da ciência contemporânea*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1996, p. 282.

²¹⁷ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 124.

²¹⁸ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 124.

²¹⁹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 125.

²²⁰ FEYNMAN, Richard. O homem mais inteligente do mundo. In: FEYNMAN, Richard. *Os melhores textos de Richard P. Feynman*. Organização Jeffrey Robbins. Tradução Maria Beatriz de Medina. Editora Edgard Blücher Ltda, 2015, s/p (Edição Kindle).

simple de las ciencias de la naturaleza”²²¹, aquela que chegou mais longe, marcada sempre por sucessivas unificações. Compara a física do passado com a “nova” física dizendo que enquanto a primeira cumpria sua missão fundamental de explicar e prever, a segunda trabalha com eventos estranhos que, com frequência, aparecem sem que ninguém esteja esperando por eles, obrigando os teóricos a inventarem complicadas hipóteses para justificá-los. Ademais, reconhece que os novos conceitos trazidos pela física – a relatividade e os quanta – obrigou os físicos teóricos a converterem-se em “*epistemólogos, del mismo modo que los matemáticos acabaron en la lógica*”.²²² Como resultado, a epistemologia tornou-se também um território da física o que não quer dizer que ela deva ser feita por filósofos, ao contrário, “*la física actual debe tener una proyección decisiva sobre la concepción del mundo, tal como en el pasado sucedió con Copérnico y Newton*”.²²³ Sabato tem consciência de que as “verdades” podem ser parciais ou totalmente erradas, de tal forma que, conforme novas informações são incorporadas à ciência, mais adentramos no território das “probabilidades”, deixando a zona das “certezas” para trás.

Sua avaliação da física, realizada em 1945, em pouco difere das avaliações que foram feitas anos mais tarde por outros cientistas. O físico brasileiro Marcelo Gleiser²²⁴ explica que a nova física sugeria uma realidade imaterial e que “uma compreensão mais profunda da Natureza demandava uma nova visão de mundo”. A mecânica quântica, para a física americana Lisa Randall²²⁵, seria, simultaneamente, uma “mudança de paradigma que se tornou aparente apenas na escala atômica” e uma revelação, de acordo com o físico italiano Carlo Rovelli²²⁶, de que “quanto mais se olha o mundo em detalhe, menos ele é constante”, sendo, na verdade, “um flutuar contínuo, um contínuo pulular microscópico de microeventos”. Ideias com as quais Sabato²²⁷ concordaria, pois, em 1945, teria dito algo semelhante:

²²¹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 111.

²²² SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 116.

²²³ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 116.

²²⁴ GLEISER, Marcelo. *A ilha do conhecimento: os limites da ciência e a busca por sentido*. Rio de Janeiro: Record, 2014, s/p (Edição Kindle).

²²⁵ RANDALL, Lisa. *Batendo à porta do céu. O bóson de Higgs e como a física moderna ilumina o universo*. Tradução Rafael Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, s/p (Edição Kindle).

²²⁶ ROVELLI, Carlo. *A realidade não é o que parece: a estrutura elementar das coisas*. Tradução Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora Objetiva, 2017, s/p (Edição Kindle).

²²⁷ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 118.

Cada día nos enteramos de que una nueva teoría, un nuevo modelo de universo acaba de ingresar en el vasto continente de nuestra ignorancia. Y entonces sentimos que el desconocimiento y el desconcierto nos invaden por todos los lados y que la ignorancia avanza hacia un inmenso y temible provenir.

Sua visão da ciência mudaria drasticamente apenas seis anos depois. A partir de *Hombres y engranajes* ele começaria sua “guerra” contra a ciência e o conhecimento científico. A conquista do universo objetivo resultaria no sacrifício total do “eu”, na humilhação dos valores verdadeiramente humanos e no triunfo da razão e da observação, cujas leis são independentes dos desejos humanos. A ciência e a máquina teriam se lançado na conquista do mundo, ao mesmo tempo que se afastavam na direção de um “*olimpio matemático, dejando solo y desamparado al hombre que les había dado vida*”.²²⁸ E como o conhecimento científico é em essência amoral, a ciência não nos daria garantia de nada, já que suas conquistas não guardam relação com preocupações de ordem ética. Todavia, em momentos pontuais, ele voltaria a reconhecer que nem tudo na ciência é nocivo e que o domínio da natureza “*dio un nuevo temple al hombre, y las fuerzas desencadenadas por su razón tuvieron cierto género de grandeza*”.²²⁹

Apesar do tom agressivo que passou a usar ao falar da ciência, Sabato era, como apontei antes, conservador no que se refere ao conhecimento científico. Não aceitava, por exemplo, que profissionais pertencentes a outras áreas dessem opiniões sobre temas que diziam respeito à física, pois, falavam daquilo que não entendiam. Ele debochava dos filósofos que, não querendo dar-se ao trabalho de pesquisar sobre os novos conceitos da física, preferiam “*hacer de espectadores y extraer, de vez en cuando, apresuradas conclusiones a partir de frases que no entienden*”.²³⁰ Era incisivo ao dizer que não se deve utilizar princípios e leis que descrevem determinados fenômenos naturais para justificar crenças como o livro arbítrio da matéria, as guerras ou a existência do mal entre os homens. Condenou José Ortega y Gasset (1883-1955) por ter reivindicado “*para sí la paternidad de las ideas einstenianas, creyendo cándida y apresuradamente que de algún modo Albert Einstein afirmaba la equivalencia de las perspectivas china y griega para juzgar un jarrón o la nariz de una mujer*”.²³¹ E via como uma ilusão a ideia de um leigo (um não-físico) ser capaz de explicar a Teoria da Relatividade em palavras simples, pois,

²²⁸ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 77.

²²⁹ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 133.

²³⁰ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 112.

²³¹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 120.

com certeza, “*lo que se ha entendido es otra cosa. Cuando es correcta no es entendida por ningún hombre corriente y es apócrifa cuando por fin está a su alcance*”.²³²

Nessa “cruzada” contra os “não iniciados”, ele teria provavelmente estado em sintonia com as posições adotadas pelos físicos Alan Sokal e Jean Bricmont²³³ que, no livro *Imposturas intelectuais* (1998), demonstraram como intelectuais famosos, entre eles Jacques-Marie Émile Lacan, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Jean Baudrillard e Gilles Deleuze,

abusaram repetidamente da terminologia e de conceitos científicos: tanto utilizando-se de ideias científicas totalmente fora de contexto, sem dar a menor justificativa – note-se que não somos contra a extrapolação de conceitos de um campo a outro, e sim contra extrapolações feitas sem fundamentação –, quanto atirando a esmo jargões científicos na cara de seus leitores não-cientistas, sem nenhum respeito pela sua relevância ou mesmo pelo seu sentido.

Sabato acreditava que a utilização indiscriminada de termos restritos à física, além de gerar mal-entendidos, constituiu-se em uma das “*más memorables calamidades filosóficas de este siglo*”, pois, deu origem a que “*todos los relativismos filosóficos resurgieron con brío, como si se les hubiera renovado el crédito en el Banco de la Epistemología*”.²³⁴ Relativismos que defendem, entre outros pontos, que a “moderna ciência não é mais que um ‘mito’, uma ‘narração’ ou uma ‘construção social’, entre muitas outras”.²³⁵ Relativismos que têm como uma de suas causas, segundo Sabato, a diferença entre a linguagem do dia-a-dia e a científica porque enquanto a primeira se formou a partir do cotidiano, a segunda, ao seguir o avanço da ciência, “*hacia lo infinitamente grande y hacia lo infinitamente pequeño ninguna de estas palabras resultó ya apta para designar los nuevos entes*”.²³⁶ Portanto, querer expressar a teoria de Einstein com o uso de palavras como “*‘tren’ y ‘jefe de estación’ es tan grotesco como el empeño en querer arreglar un aparato de radio con el solo uso de martillo y tenaza*”.²³⁷

Outro aspecto interessante do pensamento sabatiano é a forma como ele avaliava os homens de ciência de sua época. Com o dramatismo que lhe era peculiar, Sabato conta,

²³² SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 71 (grifo do autor).

²³³ SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. *Imposturas intelectuais: o abuso da Ciência pelos filósofos pós-modernos*. Tradução Max Altman. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 10.

²³⁴ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 120.

²³⁵ SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. *Imposturas intelectuais: o abuso da Ciência pelos filósofos pós-modernos*. Tradução Max Altman. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016, p. 10.

²³⁶ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 71.

²³⁷ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 71.

em *Hombres y engranajes*, que ao lembrar de seu trabalho no Laboratório Joliot-Curie sentia nojo de si mesmo porque, na época, sujeitou-se a suportar a estreiteza espiritual e a vaidade dos cientistas com os quais trabalhava. Em *Uno y el universo*, o perfil que ele traça do cientista, em especial do físico, não é tão negativo, chegando a escrever alguns ensaios sobre personalidades do mundo da ciência que admirava. Galileu é apresentado como um gênio e um herói, responsável pela fundação da dinâmica e pela aplicação sistemática do método científico. Do mesmo modo, quando escreve sobre Aristóteles diz que enquanto Shopenhauer e Bertrand Russel o viam como uma “*calamidad pública que duró veinte siglos*”, outros filósofos afirmavam que ele fora um grande gênio. Dois pontos de vista que Sabato não considera contraditórios já que “*solamente un gran genio puede constituir una gran calamidad*”.²³⁸

Assim, para o Sabato de 1945, a genialidade não isentava o homem do erro. Ao contrário. Um gênio ao mesmo tempo que é capaz de promover o conhecimento humano, também pode atrasar esse mesmo conhecimento durante vários séculos. Por esse motivo, um homem inteligente, diz Sabato, “*no se caracteriza porque no cometer errores sino que está dispuesto a rectificar los cometidos*”²³⁹, pois são, justamente, os defeitos, os vícios, as bobagens, as vulgaridades e as frases que eles nunca disseram que realçam a celebridade dos grandes homens. Exemplifica esse pensamento dizendo que Newton tornou-se famoso não só por sua contribuição ao estudo da mecânica celeste, mas também pelas histórias apócrifas que circulavam sobre ele; Einstein, por sua vez, ficou conhecido pelo seu cabelo desordenado e por ter dito a célebre frase “tudo é relativo”.

Sabato também admite que os cientistas são homens como quaisquer outros, trabalhando com toda uma “*colección de prejuicios y tendencias estéticas, místicas y morales que forman la naturaleza humana*”.²⁴⁰ Além disso, são indivíduos cautelosos quando se trata de rejeitar uma ideia porque, apesar de seus preconceitos e vaidades, eles sabem reconhecer quando estão diante de um fato incorruptível e é nesse “*duro momento en que un verdadero científico se manifiesta superior al resto de los mortales*”.²⁴¹ Esse pensamento, entretanto, não o impede de mais tarde, em *Hombres y engranajes*,

²³⁸ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 82.

²³⁹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 90.

²⁴⁰ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 29.

²⁴¹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 31.

Heterodoxia e El escritor y sus fantasmas, apontar as faltas e os “pecados” cometidos por esses mesmos homens.

Nos livros posteriores a *Uno y el universo*, Sabato passa a dizer que o homem de ciência ao conhecer as forças que governam o mundo considera-se um deus na terra quando, na verdade, “*es el diablo*”. O lema desses homens é “*todo puede hacerse*”, suas armas são “*el oro y la inteligencia*” e seu método “*es el cálculo*”.²⁴² Para ilustrar essas ideias cita René Descartes (1596-1650) e Auguste Comte (1798-1857) dizendo que se o primeiro desejava colocar a alma dentro de uma caixa, eliminando os sentimentos e as emoções por meio do pensamento puramente racional, o segundo alimentou a concepção errônea de que as guerras se tornariam “*raras con el avance de la ciencia y que la industria aseguraría la paz y la felicidad universales*”.²⁴³ Sabato acusa ambos de propagarem a ideia de que a ciência seria a panaceia para todos os males da humanidade.

Hoje sabemos que os dois sistemas filosóficos – cartesianismo e positivismo – têm falhas e limites, mas isso não nos impede de reconhecer suas contribuições na época em que surgiram. Descartes, em seu *Discurso sobre o método*, rejeitou o “costume e a autoridade como fontes satisfatórias para a fundamentação segura do conhecimento”, passando a defender que a sua natureza, “suas origens e seus limites deveriam ser entendidos em termos de nossa ‘luz natural da razão’”.²⁴⁴ Essa ideia acabou se mostrando falsa, já que ao tentar justificar determinadas proposições acabava sustentando a existência de uma única e absoluta verdade. Comte, por sua vez, ao criar o positivismo tinha como objetivo mostrar que a ciência autêntica é “‘verificada’ e mostra ser verdadeira ou provavelmente verdadeira em relação a ‘sentenças protocolares’ – fatos revelados a observadores cuidadosos por meio de seus sentidos”.²⁴⁵ O grande problema dessa concepção foi acreditar que existem verdades indiscutíveis e que elas serão reveladas a observadores imparciais. Em resumo, quando se trata de sistemas teóricos é preciso lembrar que eles “aparecem como interpretações que organizam a nossa percepção do mundo. São *criações do espírito humano, assim como as visões poéticas, artísticas, estéticas*, etc. Trata-se de construções humanas em que acaba se encontrando o espírito”.²⁴⁶

²⁴² SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 33 (grifo do autor).

²⁴³ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 65.

²⁴⁴ CHALMERS, Alan. *A fabricação da ciência*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: UNESP, 1994, p. 24.

²⁴⁵ CHALMERS, Alan. *A fabricação da ciência*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: UNESP, 1994, p. 28.

²⁴⁶ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 67 (grifos do autor).

Mesmo que nesta tese meu objetivo não seja tratar de questões de ordem filosófica, essa incursão na filosofia da ciência foi necessária para demonstrar que Sabato, nas décadas de 1950 e 1960, parecia ignorar que esses dois sistemas filosóficos estavam sendo fortemente questionados. Ele não menciona filósofos como Karl Popper (1902-1994), o maior rival do positivismo e defensor da ideia do “falsificacionismo” (1930), ou Imre Lakatos (1922-1974), que, ao alterar alguns pontos do sistema popperiano, propôs uma nova metodologia para os programas científicos na qual “as evidências conflitantes com as afirmações centrais de um programa tornam-se antes anomalias, e não falsificações”.²⁴⁷ Filósofos importantes que estavam tentando entender o processo de elaboração da ciência, apontando não só seus limites, mas também suas incertezas. Filósofos que se empenharam em discutir a fé absoluta que havia sido depositada na ciência sem desacreditá-la, percebendo que “no plano de fundo da prática científica, há sempre uma tendência a ultrapassar o lugar onde se está situado. A ciência não é puramente pragmática, mas parece obedecer a uma pulsão de superação diante da alteridade do mundo”.²⁴⁸

Sabato optou por insistir em caracterizar a ciência, e os homens que nela trabalham, a partir de conceitos cartesianos e/ou positivistas. Para ele, os físicos estão apenas preocupados em encaixar “*el tumultuoso movimiento de una catarata en una fórmula matemática*”, esperando poder um dia “*calcular un odio o deducir un crimen*”.²⁴⁹ O homem de ciência seria, então, aquele sujeito que se caracteriza por pesquisar estimulado pelo “*placer, por curiosidad, por ansias de grandeza, guiado por preconceptos éticos o estéticos, por empecinamiento o por ese vanidoso amor a sí mismo que muchas veces suele disfrazarse con la denominación de Amor a la Humanidad*”.²⁵⁰ E mesmo que em certos aspectos Sabato possa ter alguma razão, também é preciso lembrar que ele reconheceu que os cientistas e os filósofos, são homens de “*carne y hueso y no están desposeídos de los vicios de los demás mortales; tienen mayor dominio de la inteligencia y más espíritu crítico*”.²⁵¹ Homens que, entendendo as limitações do conhecimento, são cautelosos, sem serem autoritários quando são verdadeiros.

²⁴⁷ CHALMERS, Alan. *A fabricação da ciência*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: UNESP, 1994, p. 32.

²⁴⁸ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 261.

²⁴⁹ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 48.

²⁵⁰ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 64.

²⁵¹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 42.

3.2 LA DOBLE LENGUAJE

Na ânsia de marcar seu distanciamento da ciência, Sabato não poderia esquecer de apresentar suas ideias sobre as diferenças entre a linguagem científica e as demais linguagens. Esse tema não aparece com destaque em *Uno y el universo*, mas estará presente em seus ensaios posteriores. Em *Hombres y engranajes*, por exemplo, Sabato empenha-se em estabelecer a diferença entre a linguagem da ciência e da vida. Explica que enquanto a ciência preocupou-se em pesquisar coisas relacionadas com a existência terrena, sua linguagem era a mesma da vida, uma extensão “*fantástica y aventurera de lo humano*” com todos os seus atributos, além do “*prestigio de la fantasía, de la aventura en tierras lejanas*”.²⁵² O problema surge, de acordo com ele, quando se aventurando na exploração dos territórios não-euclidianos, que fazem parte das construções teóricas da Teoria da Relatividade, o homem deixou-se levar pelo poder da sua imaginação, “*con su ilimitada capacidad para trascender los límites de sus intuiciones cotidianas, con sus sentidos para la belleza pura del intelecto*”.²⁵³ Para Sabato, é nesse ponto que a linguagem científica deixa de falar do mundo real, adentrando-se no universo platônico da pura abstração e dando origem ao que ele chamou de “*doble lenguaje*”: a da ciência e a da vida.

O problema torna-se, no decorrer do tempo, ainda mais complexo, pois de certo modo a linguagem da vida inclui a linguagem científica, já que a ciência é feita por homens. Por isso ele considera uma verdadeira desgraça que os homens de ciência tenham de utilizar palavras “*concretas, vitales, cotidianas, para simbolizar sus objetos abstractos*”, pois, são palavras que “*vienen cargadas de afectos que nada tienen que hacer en el reino del pensamiento puro y que más bien perturban – y han perturbado – su desarrollo*”.²⁵⁴

Sabato – talvez sem saber, já que não o cita em nenhum de seus ensaios – expressa uma opinião muito semelhante à do filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) durante seu período como filósofo da ciência. Em livros como *O novo espírito científico* (1934) e *A formação do espírito científico* (1938), Bachelard defendia a tese de que a ciência e a poesia deviam ocupar mundos distintos, precisando ser mantidos separados

²⁵² SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 136.

²⁵³ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 136.

²⁵⁴ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 45.

para benefício da objetividade do conhecimento científico. Para ele, as qualidades do real científico eram funções de métodos racionais, da utilização de uma técnica coerente, resultado de uma meditação objetiva que está empenhada em uma objetivação progressiva. Nesse sentido, a meditação objetiva se diferencia da “subjetiva, ávida duma soma de conhecimentos claros e definitivos, por seu próprio progresso, pela necessidade de complemento que supõe sempre”.²⁵⁵ Esse potencial progresso exige, por sua vez, que o discurso científico fosse pouco a pouco se afastando do discurso do cotidiano até que uma ruptura ocorresse entre eles. Essa “ruptura epistemológica” eliminaria uma série de questões que não seriam mais consideradas pertinentes, delimitando o objeto e conferindo “objetividade” a uma disciplina científica. Por essa razão, o cientista, ao contrário de um poeta, diz Bachelard²⁵⁶, quando conclui seu trabalho o faz “com esta palavra de fé, repetida cada dia: ‘Amanhã, saberei’”.

Sabato, tal como Bachelard, acreditava que a linguagem da ciência e da vida estariam em polos opostos: enquanto é possível falar na evolução da primeira, é um absurdo pensar que a segunda possa evoluir. Logo, se é legítimo pensar em um progresso indefinido da linguagem utilizada na geometria ou na física, quando se trata da linguagem dos sentimentos (da vida) não há progresso ou pelo menos “*no progresa de ese modo sino que se refina y alcanza su máximo esplendor dentro de un núcleo cerrado y de valores propios*”.²⁵⁷ A linguagem da vida, por sua própria instabilidade, suscitaria, conforme Sabato, sempre as mesmas questões: que mudanças podem ser aceitas e quais não podem? Que regras irão julgar uma nova palavra ou uma variante sintática? Questões para as quais não existem respostas definitivas, já que a língua é um fenômeno complexo do qual todos – povo, academia, jornalismo, literatura –, participam, tornando-se o resultado de forças que atuam anárquica e simultaneamente.

A linguagem científica, por outro lado, é lógica porque suas proposições se referem ao mundo concreto e tem como único objetivo expressar e comunicar verdades. A ciência, segundo Sabato²⁵⁸, acabou vendo-se na necessidade de inventar uma linguagem própria, baseada em uma “*tranquila multitud de símbolos desposeídos de cualquier otro significado que el convenido por sus creadores*”. Símbolos e conceitos tão abstratos que

²⁵⁵ BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. Seleção de textos de José Américo Motta Pesanha. Traduções de Joaquim José Moura Ramos, Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Coleção “Os pensadores”), p. 176.

²⁵⁶ BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. Seleção de textos de José Américo Motta Pesanha. Traduções de Joaquim José Moura Ramos, Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Coleção “Os pensadores”), p. 176.

²⁵⁷ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 206.

²⁵⁸ SÁBATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 45.

dificultam o entendimento, pois contradizem o que a experiência imediata revela. Para ilustrar essa crescente dificuldade de compreensão, Sabato²⁵⁹ lembra como “*a todos nos costó en nuestro colegio secundario convencernos de que al mover una pesa a lo largo de una horizontal no se efectúa ningún trabajo*”. Não obstante, a linguagem científica, apesar de suas especificidades, faz parte do mundo e, conseqüentemente, não pode abrir mão do uso de palavras ou expressões que remetam a esse mundo. O problema, de acordo com Sabato²⁶⁰, é que tomando como ponto de partida esse vocabulário tão humano “*se llegó a un esotérico idioma formado por palabras como ‘entropía’ o ‘covariante’*”.

As ideias de Sabato sobre a linguagem científica, bem como suas outras concepções sobre a ciência, estão permeadas por verdades e alguns exageros. É verdade que na ciência é preciso ocorrer certos ajustes ou “traduções” de palavras utilizadas no cotidiano a fim de que se possa transmitir uma noção mais precisa sobre determinado fenômeno ou procedimento. Todavia, “os conceitos científicos mais precisos não teriam sentido algum se não se aproximassem, em determinado momento, de um conceito mais flexível ou de uma experiência do senso comum”.²⁶¹ É inevitável a existência de um vínculo, mesmo que ele possa variar, entre um conceito científico e um conceito do dia-a-dia.

O cientista não difere de um jardineiro ou de um artesão, pois os três procuram utilizar definições precisas quando querem, por exemplo, medir uma quantidade de grãos ou determinar a “dureza” de uma madeira. Assim, o trabalho científico mostra-se como um trabalho definido, local, mas “que sempre se refere a conceitos periféricos mais ou menos vagos. Esses conceitos pertencem seja à linguagem cotidiana, seja à linguagem especializada de outras disciplinas”.²⁶² O cientista não possui um saber fundamentalmente diferente dos outros, pois todos se referem a um recorte exato que é o “do seu ponto de vista e que todos conhecem; e todos desejam possuir uma relação com outros saberes, outras perspectivas”.²⁶³ Nesse sentido, “*ingresar en un laboratorio es algo muy parecido a ingresar en un taller de pintura, pues da lugar al aprendizaje de toda una serie de esquemas y de técnicas*”.²⁶⁴ Em contrapartida, não se pode negar que a “arte” praticada pelo cientista é diferente da praticada pelo artista, e por dois motivos: “*por un*

²⁵⁹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 205.

²⁶⁰ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 206.

²⁶¹ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 130-131.

²⁶² FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 134.

²⁶³ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 134.

²⁶⁴ BOURDIEU, Pierre. *El oficio del científico: ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 60.

lado, la importancia del saber formalizado que se domina en su estado práctico, gracias, especialmente, a la formación y a las formulaciones, y, por outro, el papel de los instrumentos que, como decía Bachelard, pertenecen al saber formalizado y coisificado".²⁶⁵ Como resultado, o laboratório não é apenas "o lugar onde o cientista trabalha, é a *instituição* que serve para traduzir os problemas do cotidiano em linguagem disciplinar, e depois desenvolvê-los".²⁶⁶

A linguagem da vida não tem os mesmos problemas ou limitações da linguagem científica. Como, para Sabato, essa linguagem é a dos sentimentos e das emoções, ela está intimamente associada às diferentes manifestações artísticas, entre elas, a literatura. Dessa forma, sua missão

não é comunicar as abstratas e indiscutíveis verdades da lógica ou da matemática, mas as verdades da existência, vinculadas à fé ou à ilusão, à esperança ou aos terrores, às angústias ou às convicções apaixonadas. Seu drama é inverso ao da ciência, pois deve expressar fatos únicos com palavras genéricas, com lugares-comuns que não têm nem sangue nem poder de convicção.²⁶⁷

A riqueza dessa linguagem, diz Sabato, não poderia ser medida pelo número de palavras, mas pelo seu poder. Fazendo uma analogia com o jogo de xadrez, ele explica que uma palavra não vale pela sua posição relativa, mas pela estrutura total da qual faz parte. Se um escritor medíocre – tal como um mau jogador de xadrez –, despreza certas palavras (peões), ignorando que elas, às vezes, defendem uma posição, o bom escritor deve ser capaz, com um pequeno vocabulário, não só de extrair mais sutilezas, como gerar novos significados. Dessa maneira, a lógica, na linguagem literária, estaria descartada porque, ao representar o homem concreto, não deseja comunicar "*un conocimiento o una verdad: más bien pretende expresar sentimientos y emociones, e intenta actuar sobre el ánimo de sus semejantes, incitándolos a la acción, a la simpatía o al odio*".²⁶⁸ Por isso Sabato nunca deixa de censurar os linguístas, pois, ao suspirarem pela lógica esquecem que ela pertence ao campo da ciência e, portanto, nada tem a ver com a linguagem da vida, que, na sua essência, é insinuante, absurda e contraditória. Ademais, a linguagem literária transcende as fronteiras do nacional, tornando-se em última instância uma

²⁶⁵ BOURDIEU, Pierre. *El oficio del científico: ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 60.

²⁶⁶ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 126 (grifo do autor).

²⁶⁷ SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet*. São Paulo: Ática, 1994, p. 67.

²⁶⁸ SÁBATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 45-46 (grifo do autor).

linguagem individual, na qual o escritor é forçado a suplantar sua subjetividade mediante as vozes que é capaz de criar. Todos os grandes escritores, argumenta Sabato, escrevem com simplicidade, levando, muitas vezes, o leitor a acreditar que se trata de um trabalho destituído de complexidade.

Pensando na escrita como um trabalho simultaneamente simples e complexo, podemos compreender por que Sabato, na maioria de seus ensaios, reserva um espaço para falar sobre a importância da metáfora na linguagem literária. De acordo com ele²⁶⁹, a metáfora é

útil precisamente porque representa algo distinto. Pero no totalmente distinto; lo que quiere decir que hay un núcleo común, hundido y oculto por los atributos exteriores; y tanto más alejada es la metáfora, menor es el número de atributos comunes y más profundo es, por lo tanto, el núcleo idéntico. De ahí ese poder de alcanzar esencias profundas que tiene la poesía.

Sabato considerava impossível falar, ou escrever, sem utilizar metáforas, e se muitas vezes parece que o fazemos, é porque, na verdade, elas se tornaram familiares, praticamente invisíveis, e “*nadie advierte que nos expresamos figuradamente cuando decimos que ‘los años corren’ o ‘el valle se inclina’*”.²⁷⁰ Examinando as metáforas mais comuns, percebe-se o quanto elas eram realmente audazes: “*basta tomar la sosegada expresión ‘los árboles arrojan sombra’ y transformarla en su equivalente lógico ‘los árboles no tiran con sombra’*”.²⁷¹

Sabato também questiona a ideia de que a metáfora atuaria por deslumbramento, argumentando que ela age por meio de um “*alumbramiento de los estratos más profundos de la realidad*”²⁷² e seu valor não seria apenas psicológico, mas existencial e ontológico. A linguagem metafórica também não poderia ser vista como um simples ornamento da língua, mas como uma maneira encontrada pelo homem para expressar suas verdades emocionais mais profundas. Sabato não a considerava uma linguagem de fantasia, mas a genuína linguagem da realidade, talvez a única forma capaz de superar o dilema entre uma linguagem rígida diante de um mundo “*infinitamente diverso y a la vez infinitamente*

²⁶⁹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 94-95 (grifo do autor).

²⁷⁰ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 123.

²⁷¹ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 123.

²⁷² SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 95.

idéntico a sí mismo”.²⁷³ Por essa razão, nas metáforas atuam duas forças opostas – “*una intelectual, de comprensión del universo y de comunicación; la otra psicológica, de expresión y dominio del interlocutor*”²⁷⁴ – que se renovam constantemente, o que explicaria porque, com a passagem do tempo, elas se desgastam e perdem o seu vigor expressivo e de convicção, mesmo que continuem sendo verdadeiras. Desse modo, expressar-se metaforicamente é “*expresar con estricta justeza un contenido que no puede ser expresado de otra manera. A menos que se prefiera llamar literario a lo falso y vacuo*”.²⁷⁵

Estranhamente, o referencial teórico utilizado por Sabato para justificar essas ideias é o filósofo italiano Gianbattista Vico (1668-1744), considerado um dos grandes pensadores do período iluminista, autor de *Scienza Nuova* (1725), obra na qual procurou demonstrar a possibilidade de um entendimento científico da história, criando um princípio universal de história para todos os povos em todos os tempos. A estranheza está no fato de Sabato escolher justamente um filósofo de um período (o Iluminismo) sobre o qual ele lançou diversas críticas, entre elas o de tornar a ciência uma espécie de “fetiche”, pois “*todo lo que era tinieblas, desde el miedo hasta la peste, iba a ser iluminado por la Ciencia*”.²⁷⁶ De qualquer modo, Vico, segundo Sabato²⁷⁷, teria afirmado que a metáfora “*lejos de ser un recurso ‘literario’, constituye el cuerpo principal de todas las lenguas (Cf. Scienza Nuova). De modo que no sólo el hombre habla en prosa sin saberlo sino que su prosa está principalmente constituida de metáforas*”.

A escolha de Vico, porém, não impede que se compare as ideias de Sabato sobre a metáfora com as de outro grande estudioso do tema, o francês Paul Ricoeur (1913-2005). Essa comparação nos permite perceber os pontos de contato na forma como o escritor e o filósofo percebiam a metáfora no âmbito da linguagem. Sabato, por exemplo, fala de metáforas familiares, Ricoeur²⁷⁸ as chama de “metáforas mortas”, ou seja, metáforas que ao serem acolhidas e aceitas por uma comunidade linguística, tendem a confundir-se com uma extensão da polissemia das palavras. Sabato considera a metáfora valiosa porque não representa de forma literal o objeto, afastando-se, inclusive, dele; Ricoeur²⁷⁹, por sua vez,

²⁷³ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 125-126.

²⁷⁴ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 127.

²⁷⁵ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 126.

²⁷⁶ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 63.

²⁷⁷ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 212

²⁷⁸ RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 75-76.

²⁷⁹ RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 79.

diz que a metáfora, para emergir, precisa abandonar a referência literal, permitindo que “a função heurística possa operar a sua redescritção da realidade”.

Os dois concordam que a metáfora não existe em si mesma, mas numa e por uma interpretação, sendo necessário que se produza uma tensão entre as duas. A interpretação metafórica pressupõe “uma interpretação literal que se autodestrói numa contradição significativa”²⁸⁰, tornando-se um erro calculado “que associa coisas que não se ajustam e, mediante uma nova relação de sentido até então despercebida, entre os termos que prévios sistemas de classificação ignoravam ou não admitiam”.²⁸¹ Para Sabato²⁸², quanto mais “*lejana es la metáfora, tanto más profundo y oculto es el núcleo común, de donde el poder que tiene el lenguaje metafórico de alcanzar grandes profundidades*”.

Sabato, ao contrário do que se poderia pensar, aceita a presença da metáfora na ciência e, inclusive, admite a existência de “algún elemento de objetividad”²⁸³ na sua construção. De acordo com ele, essa objetividade não seria lógica, mas, o resultado da própria ilogicidade do universo. Sua criação seria também obra da imaginação, “*pero esa imaginación no es arbitraria sino que debe mostrarse apta para aprehender una realidad objetiva*”²⁸⁴, sendo capaz de transcender o sujeito e converter-se em signo de comunicação. Essa admissão da presença da metáfora na ciência vai, de certo modo, ao encontro do pensamento de Ricoeur já que, para ele²⁸⁵, a linguagem científica e a poética têm em comum o fato de ambas alcançarem a “realidade mediante um desvio, que serve para negar a nossa visão ordinária e a linguagem que habitualmente empregamos para a descrever. Procedendo assim, a linguagem poética e científica visam [*sic*] uma realidade mais real do que as aparências”.

Ricoeur, tomando como ponto de partida as ideias de outro filósofo, Max Black (1909-1988), sugere um parentesco entre os modelos utilizados pela ciência e a metáfora. A principal premissa é que “a metáfora é para a linguagem poética o que o modelo é para a linguagem científica quanto à relação com o real”.²⁸⁶ Conforme Ricoeur²⁸⁷, o modelo

²⁸⁰ RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 62.

²⁸¹ RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 63.

²⁸² SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 125.

²⁸³ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 124 (grifo do autor).

²⁸⁴ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 125.

²⁸⁵ RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 79.

²⁸⁶ RICOEUR, Paulo. *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 366.

²⁸⁷ RICOEUR, Paulo. *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 366.

serve como um instrumento de redescritção, que objetiva, “por meio da ficção, destruir uma interpretação inadequada e traçar um caminho para uma interpretação mais adequada”. A metáfora, por sua vez, está a serviço da função poética como uma “estratégia de discurso pela qual a linguagem se despoja de sua função de descrição direta para aceder ao nível mítico no qual sua função de descoberta é liberada”.²⁸⁸

Na linguagem científica (modelos), assim como na linguagem literária (poesia, narrativa e drama), há uma suspensão da função referencial, permitindo “a construção de um objecto imaginário mais acessível à descrição como um domínio mais complexo da realidade, cujas propriedades correspondem às propriedades do objecto”.²⁸⁹ Essa ideia transparece, por exemplo, na metáfora criada por Einstein para descrever o universo – “estamos imersos num gigantesco molusco flexível” –, referindo-se ao fato de que um dos componentes “materiais” do mundo, “é uma entidade real, que ondula, se dobra, se curva, se distorce”.²⁹⁰ Sabato vê isso acontecendo na forma como os gregos, na antiguidade, analisaram o problema da “*permanencia de la sustancia primordial por debajo del continuo mudar de los acontecimientos*”²⁹¹ – mudança que está bem representada na ideia de que “*el fuego de Heráclito es la metáfora del Universo entero*” – e nos “*principios de la causalidad y, sobre todo, en los de conservación de la masa y de la energía*”²⁹² – princípios que exigem a criação de um modelo teórico imaginário que muda no processo “a nossa linguagem acerca do objecto investigado”.²⁹³

A metáfora, na visão de Sabato, deixa, então, de ser um simples impulso existencial, psicológico, fantástico, para assumir um valor ultrassubjetivo, que permite uma nova ressignificação da realidade. Ricoeur, ao estabelecer uma relação de parentesco entre os modelos científicos e a metáfora, argumenta que “a imaginação científica consiste em ver novas conexões por intermédio dessa coisa ‘descrita’” e que rejeitar o modelo fora da lógica “da descoberta ou mesmo reduzi-lo a um expediente provisório, que substitua, na falta de um melhor, a dedução direta, é reduzir a própria lógica da descoberta a um procedimento dedutivo”.²⁹⁴ Sabato e Ricoeur não veem a metáfora como um simples

²⁸⁸ RICOEUR, Paulo. *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 376.

²⁸⁹ RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 78.

²⁹⁰ ROVELLI, Carlo. *A realidade não é o que parece: a estrutura elementar das coisas*. Tradução Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora Objetiva, 2017, s/p (Edição Kindle).

²⁹¹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 95.

²⁹² SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 95.

²⁹³ RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 79.

²⁹⁴ RICOEUR, Paulo. *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 369.

ornamento do discurso, ela tem “mais do que um valor emotivo porque oferece uma nova informação”²⁹⁵ e ela sempre nos diz algo novo sobre a realidade. Para o escritor argentino e o filósofo francês, a metáfora funciona como uma espécie de ponto de interseção entre a linguagem científica e a literária, pois as duas, quando falamos, não nos falamos de como as coisas são literalmente, mas ao que elas se assemelham.

3.3 A ABSTRAÇÃO E O HOMEM CONCRETO

Aos 87 anos, quando publica *Antes del fin*, Sabato rememora sua entrada na adolescência como um período de dolorosas angústias, mas também de grandes descobrimentos. A matemática teria sido, segundo ele, uma dessas grandes descobertas, um universo que se apresentava como perfeito e límpido, alheio aos horrores da condição humana, no qual os teoremas eram “*como majestuosas catedrales, bellas estatuas en medio de las derruidas torres de mi adolescencia*”.²⁹⁶

A matemática sempre representaria, para Sabato²⁹⁷, esse universo platônico, “*eterno, invulnerable a los poderes destructivos del tiempo, un helado y rígido Museo de formas petrificadas que nuestro universo físico, en un proceso sin fin y sin eficacia, intenta copiar*”. Um mundo baseado na razão, no pensamento puro, cujo único propósito seria a busca da “verdadeira” realidade. O autor compara a pirâmide matemática às pirâmides faraônicas, dizendo que, enquanto a primeira, ao ser um modelo, “permanece invulnerável aos poderes destruidores do tempo”²⁹⁸, as segundas, apesar de terem sido construídas com pedras e o sangue de escravos se deterioram quando expostas aos ventos e às areias do deserto.

O estudo da matemática foi, para Sabato, uma espécie de bote salva-vidas, salvando-o, inclusive, do suicídio: “Estive à beira do suicídio. Até que pensei de novo, com nostalgia e fervor, na matemática. Não tinha dinheiro e, arriscando-me, roubei um livro de análise matemática de Emile Borel, na livraria Gilbert”.²⁹⁹ Diz ele que sempre se considerou impuro, contraditório e por causa disso buscou na matemática uma ordem perfeita. Somente mais tarde, compreendeu que esse universo, apesar de perfeito, não era

²⁹⁵ RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 64.

²⁹⁶ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 40.

²⁹⁷ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 180

²⁹⁸ SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. São Paulo: Ática, 1994, p. 19.

²⁹⁹ SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos Catania*. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015, p. 35-36.

humano e, portanto, não o interessava, porque, para ele, apenas o homem de carne e osso era objeto de sua atenção. Sabato entendia e, o mais importante, aceitava a característica abstrata dos entes matemáticos, considerando-os pelo que são, símbolos, constructos mentais, representando uma determinada realidade que não é necessariamente a mesma do homem comum. Nesse sentido, a natureza da matemática não tem

particularmente como objeto o estudo dos números nem das figuras geométricas, nem, aliás, de nenhum outro domínio, que, afinal de contas, nunca passará de uma aplicação dessa ciência, e não a sua essência. Essa essência é o estudo das relações que existem entre os conceitos, independentemente da natureza específica desses últimos. Trata-se, em suma, do puro estudo da forma.³⁰⁰

Portanto, a crítica de Sabato à crescente abstração não está relacionada diretamente com a matemática, mas a como as ciências naturais (em especial, a física) passaram a utilizá-la para atingir seus objetivos. A apropriação da linguagem matemática pela ciência, oficialmente iniciada com Galileu, resultou em um processo que Sabato considerou contraditório, pois representa “*la doble cara de una misma verdad: la ciencia no es poderosa a pesar de su abstracción sino justamente por ella*”.³⁰¹ Esse aumento da abstração afastou a ciência dos problemas, das preocupações do homem comum, tornando-a cada dia mais poderosa e misteriosa. É como se a ciência, durante a sua evolução, tivesse pouco a pouco apagado as suas origens, esquecendo “as questões do cotidiano que fizeram surgir a física, a medicina, a informática, para pretender que só existe a ciência universal”.³⁰²

A ciência, então, acabou isolando-se em uma torre, onde acumulou conhecimento e, conseqüentemente, poder. Nesse processo, diz Sabato³⁰³, cada vez mais “*insignificante va siendo ese hombrecito de la calle, más incierta su soledad, más oscuro su destino en la gran civilización tecnológica*”. Sua intolerância a um caminho, que se tornou irreversível na ciência, o levou a chamar de “adoradores” aqueles que participavam dele. Com a veemência que lhe era característica, dizia para esses “adoradores” permanecerem ajoelhados enquanto “*llegan sus ángeles de exterminio, en la forma de los aviones atómicos*”, chamando de “*divinidad laica*” a abstração que, apesar de anunciar seu “*Amor a la Humanidad*”, na verdade, “*viene unido al odio más desenfrenado por el hombre con*

³⁰⁰ OMNÈS, Roland. *Filosofia da ciência contemporânea*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1996, p. 107.

³⁰¹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 25 (grifo do autor).

³⁰² FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 166.

³⁰³ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 67.

minúscula”.³⁰⁴ O resultado foi que se começou a acreditar que “tudo depende de raciocínios que podem ser os mesmos em qualquer lugar e se supõe que o discurso científico obedece a uma racionalidade independente de qualquer época”.³⁰⁵ Uma racionalidade que Sabato sempre condenou.

Para ele, tudo se resumia a uma disputa entre os que defendiam o domínio da razão e os que advogavam em favor do conhecimento emocional. Um confronto que, em essência, é uma luta entre o universo físico e o homem ou entre a matéria e o ser humano. O racionalismo apresenta-se, conseqüentemente, como um “*adorador de lo abstracto*”, pois ao separar a razão da emoção, passa a apoiar a ideia de que só por meio da primeira é possível conhecer o mundo. Uma divisão que tornou os espaços de experimentação, os laboratórios, uma “invenção genial por meio do qual os cientistas controlam o ambiente para que as experiências se realizem segundo as condições previstas pelo paradigma: desse modo, os resultados serão sempre intransponíveis”.³⁰⁶ Sabato, no entanto, apesar de seus preconceitos, reconhece que não existe no homem uma pura irracionalidade e nem uma pura racionalidade, mas uma mistura de ambas. Gérard Fourez³⁰⁷, em sintonia com o pensamento sabatiano, explica que se mudamos de opinião é porque em determinado momento “consideramos – de maneira razoável, mas não por pura razão – que uma tal interpretação apresenta inconvenientes *demais*, ou que uma outra é atraente *demais*. A cada vez, a palavra ‘*demais*’ indica um sentimento” ou um desejo que nada tem a ver com uma razão absoluta.

A origem da expressão “racionalismo” remonta a ideia de René Descartes de que o principal fundamento do projeto científico é o raciocínio dedutivo, ou seja, que o “pensamento precede por natureza a existência, e uma reflexão conduzida por esse pensamento e sobre ele oferece o método pelo qual toda a compreensão pode ser alcançada. A razão, mais do que a própria natureza, é o seu dado primeiro”.³⁰⁸ Sabato rejeitava completamente essa ideia. Para ele³⁰⁹, o racionalismo “*pretendió escindir las diferentes ‘partes’ del alma: la razón, la emoción y la voluntad; y una vez cometida la*

³⁰⁴ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 94

³⁰⁵ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 166.

³⁰⁶ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 166.

³⁰⁷ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 79.

³⁰⁸ OMNÈS, Roland. *Filosofia da ciência contemporânea*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1996, p. 89-90.

³⁰⁹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 91 (grifo do autor).

brutal división pretendió que el conocimiento sólo podía obtenerse por medio de la razón pura". O crescente processo de racionalização estava ligado diretamente ao aumento da abstração e, por consequência, à desagregação do homem até se chegar a uma sociedade tecnólata, na qual predominava o fetichismo científico. Uma civilização que, conforme Sabato³¹⁰, quando avançou fez com que triângulos e pentágonos fossem "*prevaleciendo sobre la carne, hasta llegar el instante en que se creyó posible proclamar que el arte es geometría*".

Vê-se que a concepção de Sabato sobre o racionalismo está presa ao aspecto bem conhecido do pensamento cartesiano que consistia em "decompor uma questão em outras mais fáceis, até que se chegue a um grau de simplicidade suficiente para que a resposta se torne uma evidência".³¹¹ Um método que se de um lado é útil no dia-a-dia, enquanto guia de pensamento, se revela quase sempre falho diante das grandes questões que a realidade nos impõe, questões que se recusam a se "deixar dissolver até o nível da evidência, e a simplicidade de sua resposta, quando há simplicidade, sempre é mais um novo ponto de partida do que um ponto de chegada".³¹² Logo, não é de estranhar que Sabato seja taxativo ao dizer que acreditar que "*la razón crea la materia artística es tan absurdo como imaginar que el minero produce el mineral con sus martillos y zarandas*".³¹³

Entretanto, esse racionalismo que exclui o humano, tão veementemente rejeitado por Sabato, há algum tempo vem sendo rebatido (ou falseado) pela comunidade científica, principalmente, a partir do momento que se começou a estudar a forma como os cientistas escolhem abordar uma questão. Sim, existem linhas de pesquisas que por parecerem promissoras tomam tempo e energia daqueles que se dedicam a elas, mas também é muito comum, por motivos variados (econômicos, técnicos, políticos), que essas pesquisas sejam abandonadas e substituídas por outras que podem alcançar melhores resultados. Portanto, é ingênua a ideia segundo a qual "os cientistas se propõem uma lei ou modelo, pois realizam experiências que os levam a aceitar ou rejeitar o modelo".³¹⁴ Na verdade, os cientistas perseguem uma ideia enquanto for proveitosa e não têm problemas em

³¹⁰ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 112-113.

³¹¹ OMNÈS, Roland. *Filosofia da ciência contemporânea*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1996, p. 90.

³¹² OMNÈS, Roland. *Filosofia da ciência contemporânea*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1996, p. 90.

³¹³ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 135.

³¹⁴ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 77.

abandoná-la quando ela deixa de ser interessante. A questão é que esse “interessante” não pode ser reduzido a uma pura racionalidade científica no sentido estrito ou ideológico do termo, porque é por meio de um juízo prático que se abandona uma linha de pesquisa, uma decisão que não pode ser atribuída a uma simples dedução, conforme o modelo cartesiano.

O procedimento científico se parece muito “com outras decisões da existência do que com a imagem etérea, puramente ligada ao mundo das ideias, que se tem normalmente”.³¹⁵ Os vários estudos epistemológicos e sociológicos que procuram compreender como funciona o campo científico apontam para a ideia de que é preciso evitar pensar que a prática concreta dos cientistas segue exatamente o que eles dizem que ela faz, significando “que só compreendemos, verdadeiramente, o que diz ou faz um agente engajado num campo (um economista, um escritor, um artista, etc.) se estamos em condições de nos referirmos à posição que ele ocupa nesse campo”.³¹⁶ Um pensamento do qual em 1945, quando publicou *Uno y el universo*, Sabato estava muito consciente: “*Porque los que piensan que los hombres de ciencia investigan sin prejuicios estético-metafísicos tienen una idea bastante singular de lo que es la investigación científica*”.³¹⁷

Sabato, contudo, entendia que o racionalismo foi um dos responsáveis pelo aumento da abstração, conduzindo ao “casamento infeliz” entre a ciência e a técnica. Um “casamento” que poderia ter dado certo se a máquina tivesse se mantido sob o domínio de seu criador, pois, nesse caso, representaria “*un triunfo del hombre, una expresión de su capacidad para trascender sus fronteras biológicas*”.³¹⁸ Conforme Sabato³¹⁹, enquanto a máquina estava a serviço do homem era possível

revisar sus entrañas, montar y desmontar sus piezas, conocer sus secretos y participar de sus angustias y fallas, mientras podemos ayudarla a vivir, a trabajar de nuevo como un fiel criado de la casa, a ahorrarle calentamientos y fricciones, mientras podemos evitar sus sufrimientos de monstruo desvalido por sí mismo, mientras nos sentimos padre y madre de ella, hermano de sangre y hueso, hermano mayor, más comprensivo y más capaz, mientras todo eso sucede, la máquina no es jamás nuestro enemigo sino nuestra prolongación

³¹⁵ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 79.

³¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. Texto revisado pelo autor com colaboração de Patrick Champagne e Etienne Landais. Tradução Denise Barbara Catani. São Paulo: UNESP, 2004, p. 23-24.

³¹⁷ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 33.

³¹⁸ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 133-134.

³¹⁹ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 135-136 (grifos meus).

querida y a veces admirada, como son admiradas las hazañas de nuestros hijos o hermanos menores.

Uma descrição no mínimo estranha quando percebemos que Sabato está se referindo a uma máquina. Descrição que me fez lembrar do conto *O homem bicentário* (1976), do escritor Isaac Asimov (1920-1992). No conto de Asimov o protagonista é um robô (Andrew) que, com o decorrer do tempo, evolui deixando de ser uma simples máquina para se tornar um indivíduo consciente capaz de sentir emoções (amor, tristeza, angústia, medo, raiva e até vaidade) e desejando desesperadamente ser reconhecido como um ser humano. Uma “máquina” muito semelhante à descrita por Sabato, com a diferença de que enquanto Asimov libera seu robô para se tornar humano – “Não existe o direito de negar a liberdade a qualquer objeto que tenha uma mente suficientemente avançada para apreender esse conceito e desejar tal condição”³²⁰ –, o escritor argentino acredita que a máquina só tem sentido se estiver a serviço dos homens.

É interessante notar que apesar de suas ideias em relação à técnica, Sabato representa a máquina como se fosse um ser vivo, em uma espécie de antropomorfismo, no qual ela “sente” “*angustias y fallas*” e para qual podemos ser “*padre y madre de ella, hermano de sangre y hueso, hermano mayor*”. Uma escolha de palavras um tanto bizarra quando consideramos que o autor está se referindo a um instrumento, segundo ele, de opressão e dominação, destituída de alma e emoções, um “*monstruo anónimo*”, “*ajeno al alma humana*”.³²¹ A máquina torna-se, então, uma metáfora para o que pode ocorrer com o homem caso ele se deixe dominar pela razão e pela abstração presentes no pensamento científico. Segundo Sabato, era imperativo recuperar o sentido humano da técnica e da ciência, estabelecendo limites que impedissem o surgimento de um culto em torno da tecnologia. Em contrapartida, ele também admite que seria estúpido simplesmente abrir mão das vantagens que os avanços tecnológicos nos proporcionam, porque eles também são produto do trabalho e do espírito humano. Estupidez que também está presente no desejo de, simplesmente, abandonar a razão apenas porque “*nuestros ingenuos predecesores la hayan elevado a la categoría de mito*”.³²²

Com essas posições, algumas vezes contraditórias, Sabato, como muitos homens de sua época, demonstra estar dividido quando se trata de avaliar os avanços da ciência e da tecnologia. Se, por um lado, ele as vê como uma conquista das forças da natureza – “*la*

³²⁰ ASIMOV, Isaac. O homem bicentário. In: *Nós, robôs*. Tradução Áurea Weinsenberg. São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1982, p. 514.

³²¹ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 137.

³²² SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 138.

conquista de los continentes desconocidos, del mar y del aire, tuvo a menudo la grandeza de las epopeyas” –, por outro, elas representam uma ameaça à existência do próprio homem: “*grandes y temibles fuerzas se fueron engendrando por debajo de esta arrogante civilización, oscuras fuerzas que no pertenecen a la esencia del capitalismo, sino a la del maquinismo*”.³²³

Sabato sempre temeu a possibilidade de a ciência e de a máquina tornarem-se deuses aos quais os homens deveriam prestar, não só homenagens, mas absoluta obediência, resultando no surgimento de uma mentalidade abstrata e racionalista. Para ele, a ordem instaurada pela ciência, combinada com o progresso da técnica, revelou que “*lejos de ofrecernos una base segura, nos convertía en esclavos de una implacable maquinaria*”, pois, “*cuando creímos haber conquistado el mundo, descubrimos que estábamos a punto de ser aplastados por él*”.³²⁴ Os temores de Sabato nada mais são do que um reflexo das discussões que surgiram no âmbito da ciência quando a primeira bomba atômica explodiu, no dia 6 de agosto de 1945, no Japão, na cidade de Hiroshima. Debates que estão longe de se esgotar, mesmo que já tenham se passado mais de 70 anos, e que chegam, muitas vezes, ao extremo de sugerir o retorno a uma sociedade agrária avessa a todo e qualquer artefato tecnológico. Uma posição radical em um mundo no qual a ciência e a técnica parecem estar completamente ligadas, em um “casamento” há muito tempo consumado, como demonstra o vínculo existente entre as universidades e as indústrias.

Sabato não era partidário de uma atitude tão drástica, principalmente, porque reconhecia as vantagens trazidas pelo progresso da ciência e das novas tecnologias. Suas posições estiveram centradas na necessidade de o homem não se tornar apenas mais uma peça nessa Grande Engrenagem, uma peça obscura, impotente e descartável. A batalha de Sabato contra a abstração trazida pelo crescimento do conhecimento científico esteve sempre focada na ideia de que a ciência deveria servir ao homem (h) e não o contrário. Quando ciência e máquina, por conta desse aumento da abstração, foram se afastando para o que ele chamava de “olímpo matemático”, o homem foi sendo gradualmente esquecido e substituído por “*triángulos y acero, logaritmos y electricidad, sinusoides y energía atómica*”.³²⁵ A ciência que Sabato teme e reprova é a ciência desumanizada, que desprezou

³²³ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 88.

³²⁴ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 179.

³²⁵ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 68.

*el hombre concreto, el de carne y hueso, que no vive en un universo matemático sino en un rincón del mundo con sus atributos, su cielo, sus vientos, sus canciones, sus costumbres; el rincón en que ha nacido, amado y sufrido, en que se han amasado sus ilusiones y destinos.*³²⁶

O problema é que, em algum momento, Sabato preferiu ignorar que as teorias científicas, bem como os raciocínios científicos, estão ligados de maneira inexorável à história humana e são “desmitificados na medida em que surgem para muitos como originados de uma lógica sobre-humana, provenientes do mundo ‘puro’ dos raciocínios e das ideias”.³²⁷ É a descoberta do caráter humano da ciência que conduz a um “questionamento de seu papel, sua história e do seu valor na história humana; escamoteiam-se essas questões, evidentemente, se se acredita que a ciência provém dos ‘deuses’”.³²⁸

Quando Sabato opta por não mencionar, por exemplo, a contribuição de Karl Popper para o entendimento dos processos que ocorrem dentro da ciência, preferindo citar Descartes ou Leibniz, deixa de fora um critério essencial da prática científica, “os cientistas avançam em suas pesquisas procurando determinar limites dos modelos utilizados; tentam mostrar como os modelos são ‘falsos’, a fim de poder então substituí-los”.³²⁹ Com Popper e todos os outros filósofos da ciência que vieram depois dele encerrou-se a era da ciência como depositária de verdades absolutas e inquestionáveis. Assim, dizer que “*ahora comienzo a creer que la máquina tiene males inherentes a su misma naturaleza*”³³⁰ é não compreender que falar da ciência, como das técnicas, é insistir sobre o fato de que ela só faz sentido no contexto humano e que o aumento do conhecimento (e da abstração) representa também o aumento da percepção de nossa ignorância.

3.4 A CIÊNCIA NÃO FOI FEITA PARA MULHERES?

Em *España en los diarios de mi vejez* (2004), último livro publicado por Sabato, ele faz uma homenagem a sua mãe, definindo-a como uma de “*aquellas mujeres de antes*,

³²⁶ SABATO, Ernesto. *Apologías y rechazos*. 3º Edición. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 118.

³²⁷ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 87.

³²⁸ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 88.

³²⁹ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 71.

³³⁰ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 88.

de las que ya no las hay”.³³¹ O que ele quis dizer com isso? Talvez que sua mãe fazia parte daquele grupo de mulheres delicadas, silenciosas, belas, românticas, inatingíveis, frágeis e modestas que, para ele, já não existiam mais. Uma definição que lembra matéria publicada por uma revista, de grande circulação, em 2016, quando na capa estampou a foto da esposa do presidente brasileiro acompanhada da frase, “Bela, recatada e do lar”³³², um título que, na época, ganhou a reprovação da maioria das mulheres brasileiras. Sabato quando escreveu essas palavras em 2004 reconheceu que sua opinião poderia aborrecer as mulheres por que veriam “*en lo que digo una actitud machista, queriendo decir algo que las perjudica, desvalorizando su capacidad y las oportunidades a las que tienen derecho. No sé, quizá tengan razón, pero creo que no, lo digo con amor hacia ellas*”.³³³

O trecho da citação que me interessa está na primeira parte da última frase (a grafada), ou seja, no reconhecimento de que talvez ele estivesse errado. Uma admissão (mesmo parcial) que 50 anos antes, quando escreveu *Heterodoxia* (1953), estava fora de cogitação. Nessa obra, Sabato expôs o que se poderia chamar de sua “teoria sobre os sexos”, preocupando-se não só em estabelecer as diferenças entre homens e mulheres, mas advogando contra as teorias feministas. Na sua apresentação para edição em português, publicada em 1993, Janer Cristaldo³³⁴ escreve que “Sábato investiga as raízes da conspiração”, ou seja, o novo “dogma” no qual “tornar-se homem ou mulher era questão de opção cultural, não de constituição física ou psicológica”. Cristaldo, quem sabe, tentando justificar-se diante do público leitor feminino, chega a dizer que Sabato é um “daqueles homens conservadores à antiga, que ainda gosta de mulheres, **preferentemente** das lindas, femininas e inteligentes”. Uma afirmativa também muito semelhante àquela feita pela revista em 2016.

Qual seria o interesse em abordar um tema que ficou praticamente restrito a um único livro, pouco aparecendo em suas outras obras ensaísticas?

Uma resposta possível é o fato de nas suas ficções aparecerem mulheres em posições centrais (Maria Iribarne e Alejandra Olmos, em especial). Mulheres fortes, independentes e complexas que parecem estar na contramão das características femininas destacadas por Sabato. Outra resposta é o desejo pessoal de tentar entender por que o autor insiste em dizer que as mulheres não conseguem compreender as leis científicas,

³³¹ SABATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 56.

³³² Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 08 maio 2018.

³³³ SABATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 56 (grifo meu).

³³⁴ SÁBATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Tradução Janer Cristaldo. São Paulo: Papirus, 1993, p. 8.

não têm interesse pela abstração e, portanto, não têm aptidão para serem filósofas ou matemáticas. Se por um lado, sei que estou tratando com um homem de seu tempo, ou seja, um homem criado em uma sociedade patriarcal, caracterizada “pela situação na qual os homens assumem as tarefas exteriores, ao passo que as mulheres permanecem confinadas aos papéis internos subalternos da logística (manutenção da casa)”³³⁵, por outro, não posso ignorar que se trata de um cientista, que trabalhou em um laboratório de pesquisas, internacionalmente conhecido, cuja diretora era uma mulher, a química e Prêmio Nobel, Irène Joliot-Curie. E se essas respostas não são suficientes, posso sempre argumentar que ser mulher desperta em mim a necessidade de discutir o papel atribuído às mulheres nas diferentes áreas do conhecimento, tentando entender as motivações por trás de afirmativas aparentemente sexistas.

Sabato constrói seus argumentos a partir de antinomias: o homem é lógico, a mulher não é; o homem é insensato, a mulher é sensata; o homem é dado a fantasias, a mulher é realista e conservadora. Essas oposições, apresentadas nos seus ensaios, colocam em evidência a ideia de que na mulher há um saber inato para o altruísmo, provocado por sua capacidade de sacrificar-se pelos filhos e pelos homens que estão ao seu cuidado. Os homens, ao contrário, por não terem esse sentido de sacrifício desenvolvido “*se matan por ideas, y eso es casi un acto de locura*”.³³⁶ Uma loucura da qual as mulheres são supostamente imunes porque se preocupam apenas por coisas concretas ou, no máximo, “*por ideas que de alguna manera se vinculen a cosas concretas*”.³³⁷ Desse modo, o desejo de conhecimento da mulher dirige-se sempre “*a las cosas mismas y no a las remotas causas a que obedecen; no la interesa contar las pulsaciones de un corazón que sufre, sino el saber por qué sufre*”.³³⁸ É tomando como ponto de partida essa diferença de interesses, que Sabato procura demonstrar o suposto desprezo da mulher pelo pensamento abstrato, pela filosofia, pela matemática e pelas ciências de um modo geral.

Sabato é taxativo ao dizer que, para as mulheres, as ideias puras não existem ou não têm sentido e se elas as toleram ou admiram é devido a sua “*maternal ternura por los seres (los hombres) que quiere y que es capaz de admirar hasta en sus actos de*

³³⁵ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 246.

³³⁶ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 92.

³³⁷ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 92.

³³⁸ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 12.

demencia”.³³⁹ Essa natureza maternal, traço predominante na psicologia feminina, é o que determinaria as características de seu mundo (concreto, pequeno e pessoal). Um mundo onde não há espaço para a matemática ou a física, pois, ele estaria configurado para o mundo masculino, um mundo de poder e abstração. Enquanto a mulher fecha-se em casa, o homem lança-se em busca de aventuras, de conquistas de outras realidades físicas e espirituais e como resultado ele transcende constantemente, ao mesmo tempo que a mulher se limita às experiências possíveis dentro da sua realidade. Esse seria, então, o motivo, segundo Sabato³⁴⁰, pelo qual a “*la mujer no ha producido nunca filosofía, porque, ¿qué más descabellado que un sistema filosófico?*”. De acordo com Sabato, apesar de terem existido mulheres importantes nas letras e nas artes, não houve “*ni una sola en filosofía*”. Uma afirmativa claramente discutível quando se pensa no número significativo de mulheres, suas contemporâneas, que fizeram contribuições importantes para a filosofia: Simone Weill (1909-1943), Simone de Beauvoir (1908-1986), Hannah Arendt (1906-1975), Maria Zambrano (1904-1991), Ayn Rand (1905-1982), entre outras.

Ele insiste em dizer que esse é um “*notable fenómeno*” que pode ser observado em diferentes civilizações, argumentando que existem “*testimonios valiosos que prueban no la incapacidad de la mujer para la abstracción sino su indiferencia y hasta su repugnancia*”.³⁴¹ E quais seriam esses testemunhos? Obviamente, nenhum dos citados anteriormente.

Sabato busca, então, mulheres que, de alguma forma, compactuam ou reforçam suas ideias. E ele as encontra. Para explicar as diferenças biológicas entre o homem e a mulher e para criticar o feminismo, ele cita a italiana Gina Lombroso (1872-1944); para demonstrar o quanto as mulheres são dominadas pelas suas emoções, sendo irracionais e ilógicas, ele aponta a matemática russa Sofia Kowalevskaya (1850-1891). Uma pesquisa sobre essas duas mulheres nos permite perceber não só o porquê dessas escolhas, mas também algumas das contradições que as acompanham.

Gina Lombroso foi autora de obras polêmicas como *Reflexões sobre a vida. A alma da mulher. Livro I: A trágica posição da mulher* (1917), *Reflexões sobre a vida. A alma da mulher. Livro II: Consequências do altruísmo* (1918) e *Eu sou, prós e contras. Reflexões sobre a votação para as mulheres* (1919). Nesses livros ela expõe suas ideias

³³⁹ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 56.

³⁴⁰ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 14 (grifo meu).

³⁴¹ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 11.

sobre a condição da mulher e faz fortes críticas ao feminismo. A princípio acreditei que Sabato a havia escolhido, justamente, por defender uma posição submissa da mulher diante do homem. Em seguida percebi tratar-se de um pensamento simplista, pois Gina Lombroso não foi, de forma alguma, um modelo de submissão, mas uma mulher complexa, inteligente e o mais surpreendente, uma defensora (a seu modo) dos direitos femininos. A pesquisadora italiana Marina Calloni, da Universidade de Milão, a partir de seus estudos sobre Lombroso, explica que ela era uma mulher em constante conflito entre seu trabalho científico e sua defesa do papel tradicional das mulheres. Segundo Calloni, a fidelidade aos ideais do pai, o antropólogo e psiquiatra Cesare Lombroso (1835-1909) – defensor de uma reinterpretação dos ditames positivistas em relação aos sexos –, foi a causa de muitas das contradições de Gina como mulher, cientista e ativista.³⁴²

Lombroso queria reiterar a perspectiva positivista de seu pai sobre as diferenças básicas entre os sexos, admitindo um processo evolutivo das espécies que previa mudanças não apenas biológicas e ambientais, mas também sociais e culturais. Ao mesmo tempo, ela apoiava a necessidade de preservar o espaço doméstico da influência masculina, único lugar no qual a mulher tinha algum tipo de poder e liberdade. E são dessas ideias que Sabato se apropria para fundamentar suas concepções a respeito da mulher e do movimento feminista. Seus ensaios “*Hombre y mujer*” e “*La abstracción y la masculinidad*”, trazem longas citações de Lombroso, deixando de fora duas importantes informações sobre a autora: (1) ela era partidária dos ideais positivistas, doutrina que Sabato não cansa de combater, mas que prefere ignorar ao utilizá-la como exemplo, e (2) sendo formada em Letras e Medicina era autora de vários livros, dedicando-se a diversas atividades científicas nas áreas da psiquiatria e da antropologia, áreas nas quais é necessário o raciocínio lógico e “interesse” pela abstração. Mencioná-la fora do contexto no qual viveu, ignorando as diferentes forças que atuaram sobre ela, foi um risco que Sabato assumiu, sabendo, talvez, que poucos iriam contestá-lo, pois poucos conheciam (e hoje ainda é assim) a verdadeira natureza do trabalho desenvolvido pela italiana Gina Lombroso.

A questão da indiferença demonstrada pela mulher ao pensamento abstrato não se limita apenas ao campo da filosofia, atingindo também o campo das ciências naturais e da matemática. E nesse quesito, de acordo com Sabato, as mulheres também estão em enorme desvantagem. Quando se refere, por exemplo, àquela que foi a única mulher a ganhar dois Prêmios Nobel em duas diferentes disciplinas (química e física), ele assume

³⁴² CALLONI, Maria. *Gina Lombroso: medicina, scienza e “anime di donne”*. Disponível em: <http://unioneffemminile.it/gina-lombroso-medicina-scienza-e-anime-di-donne/>. Acesso em: 08 maio 2018.

uma postura condescendente, declarando: “*Un especialista es Madame Curie, que aísla pacientemente un nuevo elemento químico; un hombre de síntesis es Einstein, que reúne en una gran teoría miles de pequeños hechos aportados por especialistas. Es la distancia que hay entre un investigador común y un genio*”.³⁴³ Sem desejar ser reducionista, mas tentando acompanhar o raciocínio do autor, é como se ele dissesse que a genialidade, pelo menos no universo científico, só existe entre os homens. Sabato convenientemente esquece, ou omite, as muitas mulheres que contribuíram para o desenvolvimento das ciências e da matemática: Gertrude Elion (1918 - 1999), Mária Telks (1900-1995), Grace Hopper (1906–1992), Maria Mayer (1906-1972), Cecilia Payne-Gaposchkin (1900 - 1979) e sua própria “chefe”, nos tempos de Paris, Irène Joliot-Curie (1897-1956).

Como fez quando tratou da filosofia, ele volta a mencionar seus “*testimonios valiosos*”, agora na figura da matemática russa Sofia Kowalevskaya. Conforme Sabato, Sofia foi empurrada para o trabalho científico porque estava “*enamorada del matemático Weierstrass*”, ou seja, o que a levou a trabalhar em uma área tão abstrata como a matemática foi “*el amor, cosa muy natural en una mujer, y no por amor a la ciencia misma, cosa muy de hombre*”.³⁴⁴ O problema é que, da mesma maneira como aconteceu com Gina Lombroso, Sabato decide omitir informações importantes sobre a vida de Sofia.

A primeira delas é que seu desejo de estudar matemática começou ainda criança (11 anos), quando cobria as paredes de seu quarto com folhas de rascunho onde estavam anotados os cálculos diferenciais e integrais do matemático russo Mikhail Ostrogradski (1801-1862). Sabato também omite que impedida de estudar na sua terra natal sujeitou-se a um casamento de conveniência para poder ir para a Alemanha cursar a universidade e que em 1874 defendeu sua tese de doutorado pela Universidade de Göttingen, sob a orientação do matemático Karl Weierstrass (seu suposto amante). Quando retorna à Rússia, Sofia, não conseguindo nenhum posto como professora de matemática, se vê obrigada a escrever críticas de teatro e artigos de ciência para um jornal em São Petesburgo³⁴⁵, mas após um período difícil, “conseguiu através de Weierstrass, uma posição de professora de matemática superior na Universidade de Estocolmo, onde lecionou de 1884 até sua morte em 1891”.³⁴⁶ E, por fim, Sabato esquece de dizer que as

³⁴³ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 110-111.

³⁴⁴ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 13.

³⁴⁵ *La mujer que empapeló su habitacion con teoremas*. Disponível em: <http://www.madrimasd.org/blogs/matematicas/2016/08/17/142255>. Acesso em: 08 maio 2018.

³⁴⁶ FERNANDES, Maria da Conceição Vieira. *A inserção e vivência da mulher na docência de matemática: uma questão de gênero*. João Pessoa, 2006 (Dissertação de mestrado – UFPB), p. 45.

contribuições matemáticas de Sofia, centradas na teoria das equações diferenciais espaciais, permitiram-lhe demonstrar o que hoje é conhecido como Teorema de Cauchy-Kowalevskaya. Essas informações colocam sob suspeita suas assertivas sobre as mulheres não terem interesse em explorar o pensamento puro, ou o mundo das abstrações, porque “*no necesita más que lo que tiene dentro: lleva el mundo y la humanidad entera en su propio seno*”.³⁴⁷ Uma afirmação que pode até ter um certo conteúdo poético, mas que não corresponde à realidade.

Em 1953, Sabato estava decidido em defender essa posição, alegando que não foram as causas históricas as responsáveis pela ausência da mulher na história das criações, pois, “*al fin de cuentas nadie prohibió nunca a la mujer la especulación filosófica, ni la música, ni el dibujo*”.³⁴⁸ De acordo com ele, são as condições biológicas e metafísicas que afastam as mulheres da criação e das descobertas. Dessa forma, restam a elas dedicarem-se as atividades que estão conectadas à sua essência profunda, ao seu corpo, à sua subjetividade como a “*danza, la interpretación teatral, la interpretación musical, la novela de pasiones (sobre todo autobiográficas), las memorias, los diarios; todo aquello que tiende a la imitación, la representación y la conservación*”.³⁴⁹

Analisando essas afirmações posso seguir por dois caminhos: demonstrar os equívocos de sua interpretação, apenas citando nomes de mulheres que se dedicaram à filosofia, à ciência e à matemática (o que já fiz) ou tratar de entender que estou diante de um homem acostumado (e educado) a ver a mulher apenas como mãe e dona de casa. Particularmente, apesar do desconforto que as palavras de Sabato, muitas vezes, me despertaram, opto por tentar compreendê-lo no contexto no qual viveu, pensando não apenas na forma como foi criado por seus pais, mas, principalmente, na época em que suas obras foram escritas, em especial *Heterodoxia*, livro no qual aparecem, de forma mais contundente, suas ideias sobre a desigualdade dos sexos.

A partir dessa perspectiva é importante lembrar que seus primeiros livros de ensaios foram publicados entre os anos de 1945 e 1953, um período no qual as mulheres, de um modo geral, eram consideradas as “rainhas do lar” e, portanto, das quais se exigia o cumprimento das tarefas domésticas e que proporcionassem ao homem (o provedor) conforto e tranquilidade. Um período no qual conviviam duas éticas diferentes: (1) os

³⁴⁷ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 92.

³⁴⁸ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 92.

³⁴⁹ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 92.

homens procurando “raciocinar de maneira dedutiva, partindo de princípios gerais, quaisquer que sejam as consequências – como fazem em geral pessoas em situação de domínio”³⁵⁰; e (2) as mulheres, compondo o grupo dos dominados, sendo mais atentas ao vivido, ao sofrimento, às contradições da existência. Por isso o exemplo de Gina Lombroso é “perfeito” já que ela, sendo uma defensora da preservação do espaço doméstico, livre da interferência masculina, fundamenta as ideias de Sabato sobre o lugar da mulher na sociedade. E se ele omite a personalidade complexa e as diversas atividades intelectuais (a maioria delas realizadas fora do lar) nas quais Lombroso esteve envolvida, atendo-se apenas ao que ela escreveu, ele apenas está utilizando um recurso comum entre os ensaístas, o de sugerir e incitar o leitor a refletir sobre suas posições, quer concorde ou discorde delas, gerando um diálogo próprio do gênero ensaístico.

Podemos aplicar o mesmo raciocínio para as citações que envolvem a matemática russa Sofia Kowalevskaya. As posições do autor argentino atualmente seriam consideradas no mínimo polêmicas, mas, na época que as escreveu eram consideradas adequadas, tendo em vista sua formação e o ambiente no qual estava inserido. Além disso, é importante ressaltar que para Sabato essas declarações não tinham um conteúdo negativo. O fato de as mulheres preocuparem-se com assuntos “concretos” e não estarem interessadas em abstrações é uma forma de elogio, pois, para ele, foi o aumento da abstração a causa do afastamento do homem do que considerava realmente importante. Conforme Sabato³⁵¹, os homens, ao contrário das mulheres, ao perseguirem as ideias puras e abstratas, acabaram se distanciando da vida, aproximando-se “*al frígido universo de los objetos eternos*”.

A partir desse ponto de vista, torna-se possível compreender as ideias de Sabato sobre o espaço que a mulher devia ocupar. Julgá-lo tendo como referência o que consideramos correto no século XXI é ignorar as forças que moldaram um homem que viveu a maior parte de sua vida não só com a ética inculcada por um pai severo e uma mãe possessiva e controladora, mas o contexto que marcou a época no qual seus primeiros livros foram publicados. Um cenário caracterizado pela ascensão do peronismo, cujos valores em relação às mulheres eram, no mínimo, contraditórios. Uma contradição que aparece na figura emblemática de Eva Perón (1919-1952) que se, por um lado, reivindicava que o “lugar das mulheres era no lar, junto a seus filhos e marido”, por outro, “solicitava apoio político para difundir o peronismo, enviando-as pelo interior da

³⁵⁰ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 246.

³⁵¹ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 11.

Argentina e afastando-as de suas famílias”.³⁵² Sabato está escrevendo e publicando seus primeiros livros exatamente nesse período, e Eva Péron se parece muito a Gina Lombroso, mulheres que, apesar de suas fortes atuações na política e nas questões sociais (e científicas), refletiam a imagem da mulher-esposa, da mãe por excelência, submetida à autoridade do homem. Mulheres que, de algum modo, eram um espelho de sua própria mãe, uma mulher, segundo ele, excepcional, austera, estoica, reservada, porém, com uma infinita capacidade de amor.

Quando um ensaísta dá a sua opinião sobre determinado tema, ele está reativando e instalando sobre novas bases um novo diálogo que, na verdade, será parte de um diálogo ainda maior que já havia começado. Segundo Weinberg³⁵³, esse processo ocorre porque o ensaio “*lleva la firma que avala a la vez la buena fe, la responsabilidad de quien escribe y la responsividad por su discurso, ya que éste se piensa como respuesta implícita en la cadena infinita de un posible diálogo del cual ese texto en particular constituye un eslabón*”. Nesse sentido, tendo analisado algumas das ideias relacionadas com a ciência presentes nos ensaios sabatianos, o próximo passo é examinar suas ficções. No entanto, antes de chegar a elas, no capítulo seguinte – **DO ENSAIO À FICÇÃO** –, ainda tomando como referência seus textos ensaísticos, vou me deter, em um primeiro momento, na identificação do cânone literário sabatiano, para em seguida apresentar, com maior profundidade, suas teorias, não só sobre o romance, mas sobre a literatura em geral.

³⁵² VÁZQUEZ, María Laura Osta. *Uma síntese da história das mulheres na Argentina*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2009000300022. Acesso: 17 maio 2018.

³⁵³ WEINBERG, Liliana. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, 2007, p. 30.

4 DO ENSAIO À FICÇÃO

[...] *mi cultura es tan irregular, colmada de enormes agujeros, como constituida por restos de bellísimos templos de los que quedan pedazos entre la basura y las plantas salvajes. Los libros que leí, las teorías que frecuenté, se debieron a mis propios tropiezos con la realidad.*³⁵⁴

4.1 DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Em *Antes del fin* Sabato reconheceu-se um leitor apaixonado, dedicando muitas horas do seu dia à leitura, em uma busca que chamou de “febril”. Contudo, admitiu nunca ter sido um “*lector de obras completas*”, com suas leituras não seguindo qualquer tipo de sistematização ou organização. Sabato também disse que sempre se comportou diante das grandes obras como se estivesse entrando em um texto sagrado, “*como si en cada oportunidad se me revelaran los hitos de un viaje iniciático*”.³⁵⁵ E o resultado dessa “viagem”, ou dessa busca, foi que muitas dessas leituras o acompanharam ao longo da vida, transformando-o, “*gracias a esas verdades que sólo el gran arte puede atesorar*”.³⁵⁶

Essas declarações do Sabato-leitor são facilmente constatadas quando percorremos sua obra ensaística. De *Uno y el universo* (1945) até *La resistencia* (2000) vamos encontrar inúmeras citações (diretas e indiretas) de diferentes autores oriundos de diversas áreas do conhecimento (literatura, filosofia, linguística, história e ciência). É possível perceber uma falta de precisão – normal nos textos ensaísticos – nessas citações (nome do autor, nome da obra, ano de publicação, página), já que elas assumem, nos seus textos, importância pela ideia que tentam transmitir e não pelo “quem” ou “de onde” elas se originaram. O objetivo de Sabato ao trazer essas outras “vozes” é fundamentar seus próprios pontos de vista ou sua visão de mundo.

Alguns dos nomes citados são recorrentes, outros aparecem de forma pontual em um ou dois livros para depois desaparecerem, podendo mais tarde reaparecer. Esse movimento demonstra que o cânone de Sabato não era fixo, rígido, mas um espaço onde obras e autores entravam e saíam conforme as circunstâncias e as motivações experimentadas pelo autor. Como explica Silviano Santiago, as leituras de Sabato são como as leituras de qualquer escritor latino-americano, ou seja, não podem ser consideradas inocentes, pois também representam o “trabalho do escritor – a escolha

³⁵⁴ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 17.

³⁵⁵ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 42.

³⁵⁶ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 42.

consciente diante de cada bifurcação e não uma aceitação tranquila do acaso da invenção”.³⁵⁷

Na entrevista dada a Günter Lorenz, Sabato enunciou os filósofos que tiveram influência sobre ele: “os filósofos alemães, começando por Nietzsche e Dilthey, continuando com os filósofos existencialistas, Heidegger, por exemplo, até os filósofos personalistas, todos exerceram grande influência também em mim”.³⁵⁸ Sobre Kierkegaard diria que ele “*había colocado sus bombas en los cimientos de la catedral Hegeliana*”³⁵⁹, demonstrando sua adesão ao pensamento anti-racionalista do primeiro em oposição ao ideal racionalista advogado pelo segundo. Além dos filósofos citados, Sabato também leu textos de sociólogos e historiadores – Lewis Mumford (1895-1990), Denis de Rougemont (1906-1985), Henri Pirenne (1862-1935), Alfred von Martin (1882-1979), Martin Buber (1878-1965) – que, segundo ele, foram verdadeiros “*profetas en el desierto*”, pois, “*anunciaron la tragedia que se avecinaba*”.³⁶⁰

Como é possível perceber o cânone filosófico de Sabato é extenso, mas, como esta não é uma tese cujo foco seja a filosofia, não há espaço (e nem tempo) para abordar, com a devida profundidade, as ideias dos filósofos que chamaram a atenção do escritor argentino. Desse modo, decidi que o meu foco deveria centrar-se em identificar o conjunto de autores e obras literárias que “fizeram a cabeça” de Sabato durante o período no qual ele escreveu os ensaios que fazem parte do *corpus* desta tese. Mas, como aconteceu com os filósofos, deparei-me com um número significativo de escritores e obras, forçando-me a estabelecer um critério de seleção. Após um levantamento, realizado durante a leitura dos ensaios, escolhi trabalhar com os autores que demonstraram ter um papel significativo na forma como Sabato percebe a literatura e a ciência, levando em consideração a frequência com que aparecem ou os temas que abordam. O resultado dessa triagem apontou os seguintes nomes: Fiódor Dostoievski, Paul Valéry, Edgar Allan Poe, Jean-Paul Sartre e Jorge Luis Borges.

Com o exame do cânone literário sabatiano pode-se verificar os pontos de convergência e divergência entre o pensamento desses autores e as ideias de Sabato sobre literatura, escrita de romances e ciência. Além disso, essa análise permite que se trace um

³⁵⁷ SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013, s/p (Edição Kindle).

³⁵⁸ LORENZ, Günter. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973, p. 33.

³⁵⁹ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 94.

³⁶⁰ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 94.

perfil do ideário literário do autor argentino, um ideário que pode se refletir na forma como ele construiu suas narrativas ficcionais.

4.1.1 Dostoievski, o mito

Enquanto em *Uno y el universo* (1945) Fiódor Dostoievski (1821-1881) é citado uma única vez, em *El escritor y sus fantasmas* (1963), Sabato o cita **43** vezes, uma progressão que desperta interesse, pois nos leva a perguntar: o que teria acontecido nesse intervalo de 18 anos? Uma resposta possível é que nesse período Sabato adentrou definitivamente no universo da literatura. Isso não significa que antes de 1963 ele não tenha lido o autor russo, mas pode-se conjecturar que seu início na carreira de escritor o levou a ler, com renovado interesse e profundidade, um dos autores mais importantes do cânone ocidental. Do mesmo modo, é possível também pensar que Sabato, ao citar Dostoievski com tanta frequência, procurava colocar-se ao lado de um escritor considerado um verdadeiro mito no campo literário.

O próprio Sabato reconheceu que houve uma época que considerou *Crime e Castigo* um simples romance policial, depois uma extraordinária novela psicológica, para, finalmente, perceber que se tratava de “*la mayor novela que se haya escrito sobre el eterno problema de la culpa y la redención*”.³⁶¹ A partir desse momento, Dostoievski assumiu para Sabato o *status* de “herói”, de um autor extraordinário que exige, segundo Leyla Perrone-Moisés, “uma leitura (uma degustação) mais atenta, oferece maiores surpresas na apresentação de personagens e ações, provoca reflexões mais profundas sobre as grandes questões com as quais qualquer ser humano é confrontado em sua vida”.³⁶²

Sabato também acreditava que os grandes artistas eram o resultado de tudo (e todos) que o precederam, capazes de realizar uma síntese que caracterizaria uma obra de arte representativa. Para ele, William Faulkner, por exemplo, não era concebível sem se pensar em Honoré de Balzac, Fiódor Dostoievski, Marcel Proust, Thomas Wolfe, Aldous Huxley e James Joyce. Autores que, segundo ele, não estavam preocupados com o número de livros que publicavam, mas com a necessidade de explorar a condição humana e exorcizar seus demônios interiores. Apresentar-se como leitor e admirador do escritor russo era identificar-se como “herdeiro” do que de melhor a literatura já produziu. Um

³⁶¹ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 41.

³⁶² PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, s/p (Edição Kindle).

“herdeiro” que não queria fazer parte apenas de uma massa de leitores que recebem passivamente um legado, mas um escritor que desejava assumir a tarefa de fazê-lo prosperar, compondo aquele grupo que “gasta” a herança “moderadamente, seguindo os ensinamentos de seus pais e avós”³⁶³ e falando dela com amor e respeito.

Com Dostoievski, diz Sabato, fomos nos acostumando com a contradição e a impureza que caracterizam a condição humana. Com ele aprendemos que *“detrás de las más nobles apariencias pueden ocultarse las más villanas pasiones, que el héroe y el cobarde son a menudo la misma persona, como asimismo el santo y el pecador”*.³⁶⁴ Dostoievski equipara-se em “altura” a outro grande “herói” de Sabato, o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855), pois, segundo ele, os dois teriam escapado do desespero quando passaram finalmente a acreditar em Deus. No imaginário de Sabato, Dostoievski assume mais ares de filósofo do que de escritor de ficções. Um filósofo capaz de intuir que algo trágico estava se gestando em meio ao otimismo, propiciado pelo avanço da ciência do final do século XIX. Nesse sentido, a percepção de Sabato se assemelha à de Mikhail Bakhtin (1895-1975) que, ao escrever sobre Dostoievski, dizia tratar-se *“não de um autor e artista, que escrevia romances e novelas, mas de toda uma série de discursos filosóficos de vários autores e pensadores”*.³⁶⁵ Discursos que Sabato procura trazer à tona quando constrói o seu próprio discurso.

Ao falar do compromisso do artista, Sabato argumentava que viver era estar no mundo, em um mundo determinado, em uma certa condição histórica, em uma circunstância da qual, muitas vezes, não podemos fugir. Para justificar essa posição ele cita Dostoievski dizendo que o escritor russo acreditava que *“no sólo el arte debe ser siempre fiel a la realidad sino que no puede ser infiel a la realidad contemporánea: de otra suerte no sería arte verdadero”*.³⁶⁶ Essa fidelidade aparece na obra do autor russo na forma como ele cria seus personagens. Dostoievski, comenta Sabato³⁶⁷, *“crea un personaje que se inspira en un ser real como Napoleón, pero a su vez Raskolnikov produce en la realidad una multitud de pequeños Raskolnikov”*. Os personagens, mesmo que tenham sido criados a partir de algum modelo presente no mundo, têm vida própria e

³⁶³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, s/p (Edição Kindle).

³⁶⁴ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 117.

³⁶⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981, p. 1 (grifos do autor).

³⁶⁶ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 45.

³⁶⁷ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 133.

“a cada herói o mundo se apresenta num aspecto particular segundo o qual constrói-se a sua representação”.³⁶⁸

O resultado desse processo é que o escritor, diante dos personagens, percebe-se como um espectador impotente, pois, “*puede ver, puede hasta prever el acto, pero no lo puede evitar*”³⁶⁹, um verdadeiro paradoxo, já que os personagens são um prolongamento do próprio escritor. O herói de Dostoievski “sabe tudo e tudo vê desde o começo”, daí serem “tão comuns as declarações dos heróis (ou do narrador que fala dos heróis) depois da catástrofe, que mostram que eles já sabiam de tudo antecipadamente e o haviam previsto”.³⁷⁰ Por essa razão, Sabato³⁷¹ diz que é ingenuidade de alguns leitores acreditarem que Dostoievski é um personagem de Dostoievski:

Claro que buena parte de él alienta en Iván, en Dimitri, en Aliosha, en Smerdiakov; pero es muy difícil que Aliosha pudiera escribir Los Karamazov. No hay que suponer, tampoco, que las ideas de Dimitri Karamazov son estrictamente las ideas integrales de Dostoievsky: son, en todo caso, algunas de las ideas que en el delirio o el sueño, en la semivigilia o en el éxtasis o en la epilepsia se han ido organizando en la mente de su creador, mezcladas a otras ideas contrarias, teñidas de sentimientos de culpa o de rencor, unidas a deseos de suicidio o asesinato.

Junto com Miguel de Cervantes³⁷², Dostoievski torna-se um dos grandes modelos literários de Sabato; um autor capaz, inclusive, de justificar a presença dos mesmos temas ao longo de uma obra. De acordo com Sabato, os grandes romancistas são pouco “fecundos”, no sentido de criar grandes quantidades de histórias diferentes. Na verdade, quanto mais profundo é um escritor, mais ele insiste em trabalhar sobre um único tema: “*ese gran egocéntrico no dice sino una sola cosa: cada vez más encarnizadamente, en cada obra sucesiva con mayor violencia y desgarramiento*”.³⁷³ Esse movimento estava presente em Dostoievski e se torna mais evidente na medida em que a novela deixa de ser apenas uma descrição de fatos externos ou de costumes e se torna uma indagação do “eu”. Essa seria a razão pela qual os “verdadeiros” romancistas são autores de poucas obras,

³⁶⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981, p. 18.

³⁶⁹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 201 (grifo do autor).

³⁷⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981, p. 210.

³⁷¹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 201.

³⁷² Cervantes não se encontra nessa seleção porque sua menção é feita apenas de passagem, não havendo grandes teorizações sobre a escrita ou o pensamento do autor. No entanto, Sabato não só diz ter lido *Dom Quixote*, como considera Cervantes o grande representante da literatura em língua espanhola.

³⁷³ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 183.

pois não se trata de uma competição para descobrir quem escreve mais, mas de uma necessidade de explorar em profundidade os dramas da existência humana.

A obra de Dostoievski também serve para fundamentar muitas das suas ideias, as literárias, bem como aquelas que têm relação com suas próprias experiências pessoais. No ensaio “*Dostoievsky juzgado por contemporáneos*”, presente em *El escritor y sus fantasmas*, Sabato³⁷⁴ lembra como o autor russo foi criticado por escritores de sua época: “*Lo persiguen, hablan mal de él, inventan epigramas, critican su cara, su orgullo. Duele leer las infamias que se dijeron y se hicieron*”. Sabato vê, então, em Dostoievski uma espécie de “irmão na adversidade” já que ele também sofreu severos ataques: “*desde uno y otro lado por mis actitudes políticas y hasta por la literatura que escribo. Y de este modo soy considerado como comunista por los reaccionarios y reaccionario por los comunistas*”.³⁷⁵

A admiração de Sabato por Dostoievski talvez fosse porque ele intuía no autor russo as mesmas contradições e peculiaridades que percebia em si mesmo. Dostoievski, diz Bakhtin, polemiza constantemente, e “polemiza com certa hostilidade orgânica, com a teoria do meio independentemente da forma em que esta se manifeste [...]; ele quase nunca apela para a história como tal e trata qualquer problema social e político no plano da atualidade”.³⁷⁶ Um processo semelhante pode ser observado nos textos ensaísticos (e ficcionais) de Sabato, de tal forma que, ao citar Dostoievski, é como se ele passasse a fazer parte de uma “família”, membro de uma comunidade literária plenamente reconhecida e aceita, na qual o valor da obra está diretamente associado as emoções que é capaz de despertar. Emoções que, no caso de Sabato, não devem ser ignoradas, pois, como ele mesmo comenta, o escritor consciente é, obrigatoriamente, um ser integral que “atua com a plenitude de suas faculdades emotivas e intelectuais, testemunhando, assim, a realidade humana, de tal modo que também é inseparavelmente emotiva e intelectual”.³⁷⁷ Dostoievski é, para Sabato, o escritor por excelência e, na medida do possível, um modelo a ser seguido, pois nele podem-se encontrar as características que dignificam a literatura, sendo a mais importante a capacidade de extrair de suas histórias e personagens a essência da natureza humana.

³⁷⁴ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 233-234

³⁷⁵ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 43.

³⁷⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981, p. 23.

³⁷⁷ LORENZ, Günter. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973, p. 64.

4.1.2 Valéry, o geômetra

Paul Valéry (1871-1945) é também um autor muito citado por Sabato³⁷⁸, mas não da mesma forma que Dostoievski. Enquanto o segundo é o grande “herói”, o mito, o primeiro assume, muitas vezes, aparência de vilão. Se Dostoievski preocupava-se em desnudar a alma humana expondo suas paixões, defeitos e conflitos interiores, Valéry, ao contrário, queria trazer ordem ao caos, matematizar o homem, tentando enquadrá-lo em uma equação matemática. Por esse motivo, o escritor argentino criticava reiteradamente a fascinação de Valéry pelo pensamento matemático e o seu desprezo pela filosofia. Segundo Sabato, a matemática representaria, para o poeta francês, a exatidão, enquanto a filosofia reuniria tudo o que é vago e incerto. O amor de Valéry pela matemática estaria na razão inversa de seu desdém pela filosofia porque, para ele, seus problemas eram pseudoproblemas e seus conflitos intermináveis centravam-se em discutir apenas sobre conceitos imprecisos. Ademais, para Sabato³⁷⁹, o amor de Valéry pela matemática era um amor não correspondido que “*se prolongó tenazmente a lo largo de su vida, en forma casi obsesiva y neurótica, hasta el punto de contaminar su lenguaje*”.

O “neurótico” e “obsessivo” Valéry apresentava-se como uma antítese do “iluminado” Pascal, pois, enquanto, o primeiro condenava a metafísica, exaltava a técnica e demonstrava seu amor à matemática e à abstração, o segundo tinha aversão ao conhecimento prático e enaltecia a metafísica e o homem. Assim, no contraste entre Valéry-Pascal,

*está encarnado para mí el conflicto entre la esencia y la existencia, entre la abstracción y el hombre, entre la física y la metafísica. ¡Qué fácil de comprender para quien haya realmente vivido el universo matemático en ese hastío y ese desprecio de Pascal por un mundo deshumanizado de meras sombras, cuando se está frente al problema del destino del hombre!*³⁸⁰

Apesar dos pontos de exclamação, como já aconteceu em outras situações³⁸¹, Sabato omite ou dá pouca importância a algumas informações biográficas do matemático, físico, filósofo e teólogo Blaise Pascal (1623-1662). Ele “esquece”, por exemplo, de dizer

³⁷⁸ No caso de Valéry, as citações estão dispersas nos ensaios, não havendo uma grande concentração delas em uma única obra. No entanto, se somarmos as menções feitas a Valéry apenas nos seus quatro primeiros livros (*Uno y el universo*, *Hombres y engranajes*, *Heterodoxia* e *El escritor y sus fantasmas*) atinge-se a marca de 40 citações.

³⁷⁹ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 91.

³⁸⁰ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 91 (grifos meus).

³⁸¹ Ver no capítulo 3 sua análise sobre o desinteresse das mulheres pela filosofia e a matemática.

que antes de se voltar para a teologia e a filosofia, Pascal foi um grande matemático e um talentoso engenheiro, contribuindo decisivamente para a criação de dois novos ramos da matemática: a geometria projetiva e a teoria das probabilidades. Além disso, Pascal também desenvolveu estudos na área da mecânica dos fluidos, esclarecendo conceitos como pressão e vácuo. E como se essas contribuições não bastassem foi o inventor de uma das primeiras calculadoras mecânicas, a “Pascaline”. É verdade que Pascal, durante o seu período místico (1654-1657), abandonou a ciência e dedicou-se a estudos teológicos e filosóficos, mas, ele retornaria escrevendo um trabalho sobre o cicloide³⁸² e a utilização no cálculo do volume dos sólidos, desafiando os matemáticos de sua época a solucionarem problemas que ele já havia resolvido.³⁸³ Desse modo, ao contrário do que diz Sabato, Pascal nunca deixou de se interessar pela matemática ou pelo estudo dos fenômenos naturais e até mesmo durante sua fase esotérica ele continuou pesquisando e formulando teorias sobre os mais diversos temas matemáticos e científicos.

Quanto a Valéry, no entanto, Sabato não estava totalmente equivocado. O poeta francês tinha verdadeiro fascínio pelas formas geométricas e pela exatidão:

*El mundo está irregularmente sembrado de disposiciones regulares. Los cristales lo son, las flores, las hojas, muchos ornamentos de estrías, de manchas sobre la piel, las alas, los caparazones de los animales; las huellas del viento en la arena y en agua. Algunas veces, esos efectos dependen de algún tipo de perspectiva o agrupamiento inconstantes. El alejamiento los produce o los altera. El tiempo decide mostrarlos o ocultarlos.*³⁸⁴

Calvino chamava Valéry de o “poeta do rigor impassível da mente”, um escritor que dava provas da máxima exatidão ao colocar seu personagem (*Monsieur Teste*) diante da dor, “fazendo-o combater o sofrimento físico por meio de exercícios de abstração geométrica”.³⁸⁵ Esse respeito de Valéry pela exatidão era incompreensível para Sabato e o seu deslumbramento pelas formas geométricas tornou-se motivo para críticas e comentários sarcásticos:

La majestad y la elegancia de la prosa parecen obrar como un canto de sirena en los lectores de Valéry. Quizá se pueda decir, en descargo de este poeta, que no es una sirena consciente de la falacia de su canto:

³⁸² “Diz-se de ou curva descrita por um ponto de uma circunferência que rola sem deslizar sobre uma reta” (HOUAISS, Antônio, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2009 (CD-ROM).

³⁸³ Disponível: <http://www.institutopascal.org.br/visao/institucional/blaise-pascal.php>. Acesso em: 04 jun 2018.

³⁸⁴ VALÉRY, Paul. *Introducción al método de Leonardo da Vinci*. Traducción Moira Bailey Junior. México: Verdehalago, 2006 s/p, (Edição Kindle).

³⁸⁵ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 82.

*da siempre la impresión de que él también está convencido de lo que afirma.*³⁸⁶

Lembro que a matemática estava associada, no ideário sabatiano, ao pensamento puro, ao mundo das ideias platônicas. Um mundo que Sabato menosprezava porque, segundo ele, estava distante dos problemas vividos pelo homem comum, o homem com h minúsculo. Por esse motivo, na sua visão, enquanto Valéry sonhava com a geometria grega e sua arquitetura luminosa, o mundo “*estaba crujiendo en sus cimientos y de pronto de él no quedarán sino ruinas*”.³⁸⁷ Além de tudo, acredito que lhe causava uma certa irritação um “não-matemático” demonstrar tanto interesse e respeito por uma disciplina na qual era um leigo. Uma irritação que se estendia ao fato de Valéry, de acordo com Sabato, desprezar a filosofia.

Em Valéry, diz Sabato³⁸⁸, se estabelecia uma espécie de paradoxo, pois ao criticar a filosofia por ser nebulosa, o poeta também estaria filosofando: “*este repudio e, en efecto, bastante paradójal, ya que Valéry se pasa la mayor parte de su tiempo haciendo filosofía*”. Um paradoxo para o qual chama a atenção repetidas vezes. Em *Uno y el universo*, ele comenta que para Valéry a filosofia construiria seus argumentos com metáforas; posição que Sabato contesta perguntando: “*¿Habrà que agregar que, en ese caso, él mismo es un filósofo?*”.³⁸⁹ Já em *Heterodoxia* recorda que os poemas de Valéry estão cheios de afirmações metafísicas e seus ensaios e linguagem são marcadamente filosóficos; ponto de vista que ele volta a questionar, indagando: “*¿Qué extraño complejo lleva a este amateur de la filosofía a ejercer esa constante maledicencia sobre el propio objeto de sus meditaciones? Misterio*”.³⁹⁰ O sarcasmo presente nos dois comentários é bastante explícito, deixando claro o quanto as posições assumidas por Valéry incomodavam o autor argentino.

Sabato acredita ter encontrado uma explicação quando afirma que a crítica feita por Valéry à metafísica, bem como sua admiração pela matemática e a ciência, tinha origem nos ideais positivistas. Para ele, Valéry era um espírito seduzido pelo rigor, a clareza e a eficácia das ciências físico-matemáticas. Um espírito contraditório porque “*a menudo su*

³⁸⁶ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 103.

³⁸⁷ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 94.

³⁸⁸ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 101.

³⁸⁹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 140.

³⁹⁰ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 104.

prosa y hasta su poesía está contaminada de metafísica, como cuando se refiere a ‘no sé qué formas objetivas’, aludiendo, por lo visto, a un universo sospechosamente platónico”.³⁹¹ Sabato não compreende (nem aceita) a escrita de Valéry. De acordo com ele, a estrutura espiritual do poeta francês fica ainda mais evidente quando escreve seus três ensaios sobre Leonardo da Vinci, contidos no livro *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Nesses ensaios, vamos encontrar referências a grandes matemáticos (Lagrange, D’Alambert, Laplace), físicos (Newton, Faraday, Maxwell) e vários comentários, não só enaltecendo a ciência, como buscando formas de equipará-la a outras áreas de conhecimento:

*Algunos trabajos de las ciencias, por ejemplo, y especialmente los de las matemáticas, presentan tal limpieza en su armazón que se podría decir que no son obras de nadie. Tienen algo de inhumano. Esta disposición no ha sido ineficaz. Ha hecho suponer una distancia tan grande entre ciertos estudios, como las ciencias y las artes, que sus espíritus originarios se han visto separados en la opinión tanto como parecían estarlo los resultados de sus trabajos. [...] Es necesario, por lo tanto, desconfiar un poco de los libros y exposiciones demasiado puros. Lo establecido abusa de nosotros, y aquello que está hecho para ser visto, cambia de apariencia y se ennoblece.*³⁹²

Entretanto, é justamente essa característica “*inhumana*” que leva Sabato a dizer que nos textos que compõem o livro de Valéry estão presentes a mesma condenação à metafísica, a mesma exaltação à eficiência e à precisão técnica, de tal modo que a “*la geometría y la balística no están tan lejos de la poética de Valéry como podría suponerse*”.³⁹³ Ele, inclusive, alerta para não confundir a aristocracia de um artista com sua estrutura mental, pois, apesar de Valéry, assim como Leonardo, ser um aristocrata, sociologicamente “*era un burguês*”.³⁹⁴

Os posicionamentos de Sabato, em relação ao poeta francês, não devem surpreender. Novamente, preciso lembrar que estamos diante de um homem que considerava o pensamento matemático e os avanços científicos as causas da maioria dos problemas da humanidade. Nesse sentido, sua crítica a Valéry é coerente com sua visão de mundo, um mundo que, dominado pela técnica, pela ciência e pelo pensamento abstrato e racionalista, está sendo conduzido a sua destruição. Somente a partir desse olhar

³⁹¹ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 105-106.

³⁹² VALÉRY, Paul. *Introducción al método de Leonardo da Vinci*. Traducción Moira Bailey Junior. México: Verdehalago, 2006, s/p (Edição Kindle).

³⁹³ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 91.

³⁹⁴ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 91.

é que podemos compreender porque Valéry, ao contrário de Dostoievski, tornou-se para Sabato a representação de tudo o que ele mais desprezava, um verdadeiro enigma que ele não conseguiu desvendar.

4.1.3 Poe e o gênero policial

“*Literatura para divertir-se*”³⁹⁵: era assim que Sabato definia o gênero policial. O número de vezes que Sabato menciona Edgar Allan Poe (1809-1849) está diretamente relacionado ao número de vezes que ele critica esse gênero³⁹⁶. O que nos leva a perguntar: qual a origem do desprezo de Sabato para com esse tipo de literatura?

O escritor estadunidense ao criar o detetive Auguste Dupin – presente nos contos “Os crimes da rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Roget (1842) e “A carta roubada” (1845) –, teria também criado um personagem que “agia de acordo com métodos rigorosamente determinados e técnica própria”.³⁹⁷ Um detetive no qual podia-se encontrar certos traços característicos que o definiam: “caráter analítico, racional, a capacidade de encontrar a resolução de um enigma pela lógica a partir de um método de investigação”³⁹⁸; traços que também podem ser encontrados em um físico ou em um matemático. Além disso, o detetive interpreta “*algo que ha sucedido, de lo que han quedado ciertos signos, y puede realizar esa función porque está afuera de cualquier institución. El detective no pertenece al mundo del delito ni al mundo de la ley; no es un policía pero tampoco es un criminal*”.³⁹⁹ O detetive elabora seu pensamento tomando como ponto de partida esse estado de neutralidade e objetividade que se espera de um cientista que segue meticulosamente o método científico.

Edgar Allan Poe, ao nascer na primeira metade do século XIX, foi testemunha de muitos avanços da ciência e, conseqüentemente, da técnica. Um período no qual as primeiras máquinas térmicas já estavam em funcionamento, provocando a transição dos métodos de produção artesanais para a produção com máquinas, com o decorrente crescimento do consumo da energia a vapor gerada pelo carvão, substituindo a madeira e outros biocombustíveis. Por conta desses avanços, durante seus 40 anos de vida, Poe foi

³⁹⁵ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 162.

³⁹⁶ Aqui o critério de seleção não se prende ao número de referências ao autor, porém ao tema ao qual ele está ligado, o romance policial. Um gênero de grande aceitação na Argentina, mas que Sabato considerava inferior.

³⁹⁷ MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 15.

³⁹⁸ MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 15.

³⁹⁹ PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2004, s/p (Edição Kindle).

testemunha do surgimento dos barcos e das locomotivas a vapor e da iluminação a gás, inovações que nos ajudam a entender a razão do seu fascínio pelas chamadas ciências físico-matemáticas. Fascínio que transparece, por exemplo, nesse trecho de “Os crimes da rua Morgue”:

As faculdades do espírito, denominadas “analíticas”, são, em si mesmas, bem pouco suscetíveis de análise. Apreciamo-las somente em seus efeitos. O que delas sabemos, entre outras coisas, é que são sempre, para quem as possui em grau extraordinário, fonte do mais intenso prazer. [...] Acha prazer até mesmo nas circunstâncias mais triviais, desde que ponha em jogo seu talento.⁴⁰⁰

Portanto, não é de estranhar que Sabato defina Poe como um “*aficionado a las ciencias físico-matemáticas*”⁴⁰¹ e, como consequência, um defensor do espírito científico. Como ocorreu com Valéry, Sabato acusa Poe de ter trazido para a literatura a visão objetiva e racionalista da ciência, inventando uma narrativa na qual “o detetive não corre pelos telhados mas constrói cadeias de silogismos; e na qual seu criminoso poderia (e talvez devesse) ser designado por um símbolo algébrico”.⁴⁰² Mesmo não retirando do gênero policial o *status* de ficção, ele o vê como um espaço no qual os personagens deixam de ser humanos para se tornarem fantoches que executam uma trama perfeita, perdendo suas características contraditórias e irracionais.

A forma como Poe elabora suas histórias segue, segundo Sabato, um roteiro que se aproxima do método científico: (1) elaboração de uma hipótese, com o objetivo de tornar coerente um conjunto de informações; (2) busca de dados empíricos que confirmem a hipótese formulada; (3) explicação dessa hipótese a partir das informações obtidas – “*como un astrofísico explica el estallido de una estrella considerando las presiones, temperaturas y masas*”.⁴⁰³ Esse processo, diz Sabato, é estritamente racional e asséptico, como corresponde a um temperamento platônico, símbolo, para ele, da mais alta abstração. O detetive criado por Poe, ao se parecer com um físico ou um matemático, deixa de agir no mundo concreto e passa simplesmente a pensar a partir de um conjunto de deduções.

A crítica a Poe torna-se, então, a crítica aos romances policiais, um gênero que, segundo Sabato, “*nadie lo toma en serio: ni el literato que lo fabrica – por algo se pone*

⁴⁰⁰ POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaio*. Tradução e organização Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981, p. 50.

⁴⁰¹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 100.

⁴⁰² SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. São Paulo: Ática, 1994, p. 46.

⁴⁰³ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 100.

seudónimo – ni el editor que lo industrializa, ni el lector que lo consume”.⁴⁰⁴ Um gênero que surgiu de uma dupla necessidade – racionalizar e assombrar – obrigando a uma constante renovação de “receitas”. Os autores, de acordo com Sabato, resistem em aceitar o caráter subalterno desse tipo de literatura e “*nos señalan la riqueza psicológica de tal novela o la excelente descripción de poniente en tal otra*”.⁴⁰⁵ Uma riqueza e uma descrição que estão longe de serem verdadeiros, pois enquanto o foco de um romance comum está centrado em conceitos como a verdade ou o drama do homem, no romance policial tudo é um jogo, um passatempo, um artifício e a “*investigación del enigma no tiene ni más ni menos jerarquía que un problema de ajedrez o una ingeniosa charada*”.⁴⁰⁶

A avaliação de Sabato sobre a presença da “*investigación del enigma*” não está equivocada. No romance policial não basta que a figura do detetive seja o tema da narrativa, é preciso que ele seja o núcleo do enredo, um atacante que “tem um fazer (uma investigação) a ser realizado. Sua existência precisa ter um sentido na trama policial”.⁴⁰⁷ A lógica desse gênero é buscar “os seus assuntos e figuras na escala excepcional do crime e das emoções fortes. Nem o criminoso, nem o policial, devem ser criaturas banais ou mesquinhas”.⁴⁰⁸ Além da estranheza do crime, da identidade secreta do criminoso e da expectativa de resolução do enigma, “a narrativa policial deve despertar no leitor a paixão do medo, sem que seja necessário apelar para o horror, para a violência, para a brutalidade”.⁴⁰⁹ Essa forma de esquematização, típica da narrativa policial, irrita Sabato e tudo que diz respeito a ela o incomoda.

Até mesmo quando a história se torna mais realista, Sabato a censura, pois, segundo ele, ela não atinge plenamente o seu maior objetivo, a forma científica e racional desejada por Poe. No final, a narrativa policial acaba se tornando uma mistura de “*razonamientos y tumefacciones que acercan más el género a la física que a la matemática pura, más a las ciencias reales que a las ciencias ideales*”.⁴¹⁰ Razões que o levam a considerar esse tipo de romance como um gênero menor, uma literatura ruim, uma narrativa imperfeita. Nela “*todos y cada uno de los elementos que aparecen deben tener una rigurosa y*

⁴⁰⁴ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 49 (grifo do autor).

⁴⁰⁵ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 49.

⁴⁰⁶ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 100.

⁴⁰⁷ MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 15.

⁴⁰⁸ LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. São Paulo: Ministério da Educação e Saúde: Serviço de Documentação, 1947 (Os Cadernos de Cultura), p. 14.

⁴⁰⁹ MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 16.

⁴¹⁰ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 103.

determinista relación con el crimen que se investiga: desde la forma de una carpeta hasta una magnífico poniente".⁴¹¹ Um projeto utópico, pois deixa de lado as incertezas que povoam a vida do homem, quer seja o homem real ou o personagem de ficção. Para ilustrar sua opinião sobre o gênero, Sabato cita como exemplo Isidro Parodi, personagem criado por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, que resolve crimes como se fossem charadas, transformando-se em uma cópia de um matemático⁴¹² que "*enclausurado en su gabinete, mediante razonamiento puro, descubre un nuevo planeta*".⁴¹³ As críticas de Sabato a Poe vêm carregadas dos mesmos preconceitos dirigidos a Valéry, já que os dois escritores valorizavam o pensamento matemático e o espírito científico de sua época e em ambos a ciência e seus métodos de trabalho eram, antes de tudo, uma fonte de inspiração.

Em um ensaio chamado *Eureka*, publicado pela primeira vez em 1848, Poe deixou evidente a sua admiração pela ciência no subtítulo – "Ensaio sobre o universo material e espiritual" – e na dedicatória – "*Con profundo respeto dedico esta obra a Alexander von Humbolt*".⁴¹⁴ Um texto no qual o autor se propõe a falar "*del Universo físico, metafísica [sic] y matemático; material y espiritual; de su esencia, origen, creación; de sua condición presente y de su destino*".⁴¹⁵ Esse ensaio, por seu conteúdo, teria chamado a atenção de Valéry que, segundo Calvino, interrogou-se "sobre a cosmogonia, gênero literário mais que especulação científica", realizando uma "brilhante refutação da ideia do universo, que é igualmente uma reafirmação da força mítica que toda imagem do universo traz em si".⁴¹⁶

Os preconceitos de Sabato impedem que ele veja o gênero criado por Edgar Allan Poe como algo mais do que uma "*literatura para divertirse*". Para ele, todo o problema se centra no fato de julgar o romance policial racionalista, representante de um modelo fundado no pensamento científico. Sabato desconsidera o espírito da época no qual os contos de Poe foram escritos e irrita-se com o crescimento do interesse dos leitores por esse gênero literário. Qualquer conexão entre a ciência e a literatura ele considera uma

⁴¹¹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 101 (grifo do autor).

⁴¹² Sabato ao dar o exemplo cita especificamente um famoso matemático do século XIX, Urbain Jean Joseph Le Verrier (1811-1877), especializado em Mecânica Celeste.

⁴¹³ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 102 (grifo do autor).

⁴¹⁴ Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von Humboldt, o barão de Humboldt (1769-1859), mais conhecido como Alexander von Humboldt, foi geógrafo, naturalista e explorador nascido na Prússia, atual Alemanha.

⁴¹⁵ POE, Edgar Allan. *Eureka: ensayo sobre el universo material y espiritual*. Florida: El Cid Editor, 2016, s/p (Edição Kindle).

⁴¹⁶ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 84.

heresia e qualquer movimento nesse sentido deveria ser imediatamente contestado e, se possível, expurgado. Poe, ao contrário de Sabato, ao falar do universo, do átomo, da gravitação e da eletricidade, o faz com reverência e mesmo que muitas das suas ideias estejam relacionadas com o pensamento cientificista, ele jamais descartou a importância da criatividade, vindo na sua repressão “*un mal que ni siquiera compensaria la absoluta certeza de la marcha del caracol*”.⁴¹⁷

4.1.4 Sartre, entre a essência e a existência

No livro *Entre o sangue e as letras*, publicado originalmente em 1988, Sabato diria a Carlos Catania que reverenciava Jean Paul Sartre (1905-1980) porque se tratava de uma das “testemunhas mais representativas de nosso tempo, não só por sua lucidez como também pela sua coragem”.⁴¹⁸ Um homem que mesmo quando foi atacado por todos os lados sempre representou aquilo que um escritor deve ser, “uma testemunha insubornável”.⁴¹⁹ A admiração de Sabato por Sartre – tal como ocorreu com Dostoievski – foi sendo construída em seus ensaios no decorrer dos anos. Apesar de em *El escritor y sus fantasmas*, Sartre ser citado 22 vezes e em *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo* merecer um extenso ensaio com o seu nome – “Sartre contra Sartre ou a missão transcendente do romance” –, em *Uno y el universo* o escritor francês não é mencionado e em *Hombres y engranajes* aparece em apenas três momentos, todos no ensaio “*¿Y entonces qué?*”.

A justificativa para esse aumento de interesse pode ser a mesma aplicada a Dostoievski, isto é, Sartre, do mesmo modo que o escritor russo, tornou-se, para Sabato, um modelo, um humanista, com a capacidade de ouvir “*al hombre conturbado por la gran crisis de nuestro tiempo*”.⁴²⁰ Todavia, à diferença de Dostoievski, um escritor sem defeitos, Sartre apresenta-se com um perfil mais humano, menos perfeito. Um homem cheio de contradições e idiossincrasias que Sabato não terá problemas em apontar, nem que para isso precise estabelecer relações, muitas vezes, “inusitadas”.

⁴¹⁷ POE, Edgar Allan. *Eureka: ensayo sobre el universo material y espiritual*. Florida: El Cid Editor, 2016, s/p (Edição Kindle).

⁴¹⁸ SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos Catania*. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015, p. 163.

⁴¹⁹ SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos Catania*. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015, p. 163.

⁴²⁰ SABATO, Ernesto. *La cultura en la encrucijada nacional*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976, p. 127.

Quando, no final da década de 30, Sabato começou a questionar-se sobre se deveria ou não continuar na ciência, Sartre tornou-se uma espécie de “farol na escuridão”. Dessa época, ele sempre lembraria a influência que *A náusea* (1938) exerceu sobre ele: “*la existencia, como al personaje de La náusea, se me aparecía como un insensato, gigantesco y gelatinoso laberinto; e como él, sentí la ansiedad de un orden puro, de una estructura de acero pulido, nítida y fuerte*”.⁴²¹ O livro foi publicado quando Sabato trabalhava em Paris, no Laboratório Joliot-Curie, e, segundo ele, suportava a estreiteza espiritual e a vaidade dos cientistas que ali pesquisavam enquanto a guerra se aproximava. Sabato, então, acabaria identificando-se com o protagonista do livro, Antoine Roquentin, um personagem introspectivo, com medo das mudanças que estão por vir e as quais não consegue compreender. Semelhante ao que acontecia com ele, Roquentin percebia a mudança, mas sem saber localizá-la ou medir a sua intensidade perguntava-se: “Mas onde? É uma mudança abstrata que não se fixa em nada. Fui eu que mudei? Se não fui eu, então foi esse quarto, essa cidade, essa natureza; é preciso decidir. Acho que fui eu que mudei”.⁴²²

A náusea, primeiro romance de Sartre, foi um marco dentro da literatura existencialista, aparecendo nele todos os princípios do existencialismo que seriam mais tarde postulados em *O ser e o nada* (1943), principal obra filosófica do autor. Entretanto, Sabato dizia não acreditar no existencialismo de Sartre, afirmando que enquanto o escritor francês era conscientemente um existencialista, “*psicoanalíticamente*” era um platônico.⁴²³ Essa divisão geraria um paradoxo que, de acordo com ele, explicaria muitas das incongruências percebidas em Sartre.

Quando Sabato analisa os pressupostos teóricos do existencialismo de Sartre, ele afirma existir um conflito entre o que escritor francês prega e o que, realmente, pensa. Assim, se de um lado o existencialismo sartreano coloca o homem no centro das decisões conectando-o com o mundo real, o mundo das coisas concretas, de outro, há um Sartre que rejeita tudo que tem relação com o corpo, ou seja, com a matéria. Conforme Sabato, em *A náusea* será possível encontrar a chave para um melhor entendimento do pensamento sartreano, pois, nele aparece sua aversão ao corpo e sua inclinação pela matemática e, como consequência, pela lógica. Essa dicotomia provocará um

⁴²¹ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 12-13.

⁴²² SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. (Coleção Grandes Romances), p. 18.

⁴²³ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 66-67.

desdobramento conceitual que leva Sartre, mesmo que inconscientemente, a uma filosofia racionalista e platônica.

Definir Sartre como platônico significa dizer que, apesar de seu compromisso com o homem – “O homem nada mais é do que aquilo que ele faz a si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo”⁴²⁴ –, ele está, na verdade, conectado ao mundo das ideias, do abstrato, um pensamento que, segundo Sabato, exclui o homem. Por essa razão, na obra do escritor francês seria possível perceber a presença de duas grandes obsessões: “la suciedad y la mirada; y ambas no son sino la consecuencia de una única obsesión, poderosa y central: el cuerpo”.⁴²⁵ O corpo, para Sartre, torna-se uma representação da imundice, da putrefação, da náusea e do vômito. A visão (ou o olhar), por outro lado, sendo o sentido menos corporal, é mais “intelectual” e limpo, pois atuando a distância, com a luz sendo o seu instrumento, não precisa tocar a realidade. Em suma: a visão, ao contrário dos outros sentidos humanos, é a que mais próxima está, no mundo material, do espírito puro; valorizar a visão, em detrimento dos outros sentidos humanos, é aproximar-se da concepção platônica e, por consequência, afastar-se do homem concreto. E é nesse ponto que residem as contradições que Sabato vislumbra em Sartre, pois, como pode um existencialista distanciar-se do homem?

A partir do poder quase sobrenatural que Sartre dava ao olhar dos outros era possível derivar, não só sua obra de ficção, como também o seu pensamento. Por causa disso, conforme Sabato, o aforismo que sintetizava a obra sartreana era: “Tenho vergonha, portanto existo”.⁴²⁶ Essa ideia provaria ser Sartre um homem obcecado por seu corpo e angustiado por sentimentos de inferioridade, razão pela qual um personagem sartreano jamais é visto nú. Essas questões Sabato as ilustra utilizando, como referência, além de *A náusea*, outra obra famosa de Sartre, *O muro* (1939):

*En El muro, Eróstrato ansia ver a los hombres desde arriba, pues los hombres «no saben combatir ese gran enemigo de lo humano que es la perspectiva a plomo». En el mismo volumen, Lulú quiere ser invisible, observar a su amiga y oírle gemir sin que ella pueda verla. Luciano gusta imaginar, asimismo, que es invisible, y uno de sus todopoderosos placeres favoritos es el de espiar por el agujero de una cerradura, para ver sin ser visto.*⁴²⁷

⁴²⁴ SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. A imaginação: Questão de método. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Júnior. 3. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 6.

⁴²⁵ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 195 (grifos meus).

⁴²⁶ SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet*. São Paulo: Ática, 1994, p. 10.

⁴²⁷ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 195.

Os personagens se escondem dos outros e até de si mesmos, na tentativa de também esconder as necessidades de seus corpos. Isso fica confirmado, segundo Sabato, na obra *O ser e o nada*, pois, em suas páginas “aparece significativamente reiterado o tema da invisibilidade e do sobrevôo”.⁴²⁸ Como forma de argumentação, Sabato exemplifica essas ideias traçando um paralelo entre Sartre e o filósofo grego Sócrates. Para ele, os dois tinham problemas com o corpo porque sendo feios “*odian el cuerpo, detestan a la mujer, sienten repugnancia por lo blando y viscoso, por lo contingente y sensorial. Los dos ansían un mundo platónico*”.⁴²⁹ Ambos acreditavam que a encarnação da alma representava a queda no pecado original e o corpo, ao tornar-se unido ao mundo das coisas, encaixava na cadeia de causas e consequências do universo material. Ademais, ainda de acordo com Sabato, o filósofo grego, assim como o francês, argumentava que todo conhecimento podia ser alcançado pela razão e que o corpo, com suas paixões, apenas cega e perturba impedindo que o homem alcance a “verdade”. Por isso Sócrates volta-se para as formas abstratas, pois, elas sendo puras estão desprovidas dos atributos característicos da matéria (ou da carne), o que explicaria porque “*el racionalismo surgió entre los griegos precisamente por ser un pueblo dominado por las pasiones y los vicios*”.⁴³⁰

É possível perceber nas análises de Sabato uma associação de ideias bastante original. Sartre, como Sócrates, era um homem feio e essa feiura o tornava um obcecado pelo corpo. É essa obsessão que o faz procurar nas ideias abstratas a depuração para a sujeira que ele associa às funções corporais. Desse modo, seu pensamento filosófico estaria carregado de conceitos platônicos e racionalistas que entrariam em contradição com suas ideias existencialistas. O angustiado e introvertido Roquentin, personagem de *A náusea*, é a representação dessa dualidade entre a essência (o imaterial) e a existência (a matéria). Enquanto Sartre, o existencialista, defende que tudo depende do homem, daquilo que ele escolhe ser e dos atos que ele pratica – afinal, a primeira consequência do existencialismo é tornar todo o homem responsável por sua existência –, o Sartre de Sabato está mergulhado na inquietude, pois não aceita o corpo, vendo-o como algo sujo que precisa de alguma forma de purificação.

Na leitura dos ensaios de Sabato sobre Sartre percebe-se que essa ambiguidade não afeta a sua admiração pelo escritor e filósofo francês. O escritor argentino, ao teorizar

⁴²⁸ SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet*. São Paulo: Ática, 1994, p. 11.

⁴²⁹ SÁBATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 66.

⁴³⁰ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 194.

sobre o pensamento sartreano, está fazendo o que se espera de um ensaísta, isto é, refletir sobre um tema que lhe interessa, fazendo uma nova interpretação e permitindo que o leitor chegue as suas próprias conclusões. Não obstante, apesar das críticas, Sartre jamais deixou de ser, para Sabato, o homem honrado e corajoso que nunca vacilou quando atacado, mostrando sua independência de raciocínio, constituindo-se em um exemplo a ser seguido, “um mártir”.⁴³¹

4.1.5 Borges, “*un Gran Poeta*”

Beatriz Sarlo⁴³² considera que se Balzac, Baudelaire, Dickens ou Jane Austen “*parecen inseparables de algo que se denomina ‘literatura francesa’ o ‘literatura inglesa’, Borges en cambio navega en la corriente universalista de la ‘literatura occidental’*”. As razões, segundo ela, que justificam essa afirmativa são muitas, mas acredita que a principal seja o fato de a imagem de Borges ser a “*más potente que la de la literatura argentina, por lo menos desde una perspectiva europea*”, ou seja, “*desde Europa Borges puede ser leído sin una remisión a la región periférica donde escribió toda su obra*” e, como resultado a “*reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de nacionalidad*”.⁴³³

Tendo essas declarações como ponto partida posso dizer que, no que se refere a Sabato, Borges é o autor que ele mais cita. Desde *Uno y el universo* até *España en los diarios de mi vejez* vamos encontrar inúmeras menções e até um livro – *Tango discusión y clave* – dedicado a ele. Apenas em *El escritor y sus fantasmas* Borges é mencionado **57** vezes, ultrapassando a marca do seu “herói” Dostoievski (**43**). Borges torna-se, para Sabato, a representação, quase mitológica, de um escritor “*arbitrario, genial, tierno, relojero, débil, grande, triunfante, arriesgado, temeroso, fracasado, magnífico, infeliz, limitado, infantil e inmortal*”.⁴³⁴ E mesmo que alguns dos adjetivos não sejam elogiosos e do relacionamento dos dois ter sido, no mínimo, tumultuado, fica a certeza de que Sabato admirava Borges.

⁴³¹ SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet*. São Paulo: Ática, 1994, p. 10.

⁴³² SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI, 2007, p. 2.

⁴³³ SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI, 2007, p. 2.

⁴³⁴ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 24.

Em *Antes del fin* Sabato⁴³⁵ diz que entre os dois existiu um vínculo que lhes permitia conversar “*sobre Platón y Heráclito de Efeso, siempre con el pretexto de vicisitudes porteñas*”, mas que, em 1956, divergências políticas acabariam por separá-los⁴³⁶. Essa ruptura, que em Borges aparentemente, não causou grande comoção, em Sabato sempre foi motivo de tristeza: “*¡cuánta pena que esto sucediera! – pero así como, según Aristóteles, las cosas si diferencian en lo que se parecen, en ocasiones los seres humanos llegan a separarse por lo mismo que aman*”.⁴³⁷ Portanto, não surpreende que Borges tenha sido uma presença quase constante nos ensaios sabatianos, muitas vezes dando a impressão de tratar-se do esforço de um filho tentando chamar a atenção de um pai orgulhoso e severo.

Apesar de reconhecer em Borges a marca de um “*Gran Poeta*”, a mistura original de “*Asia Menor y Palermo, de Chesterton y Carriego, de Kafka y Martín Fierro*”⁴³⁸, Sabato impacientava-se com o que ele chamava de seus “*juegos verbales*”. Para ele, esses jogos representavam o medo e o fascínio que Borges, supostamente, sentia em relação ao mundo real. Para fugir da realidade, Borges decidiu criar um mundo inventado no qual, além de aderir à tese platônica, procurava compensar qualidades que lhe faltavam:

*El mundo platónico es su hermoso refugio: es invulnerable, y él se siente desamparado; es limpio y mental, y él detesta la sucia realidad; es ajeno a los sentimientos, y él rehúye la efusión sentimental; es incorruptible y eterno, y a él lo aflige la fugacidad del tiempo. Por temor, por asco, por pudicia y por melancolía se hace platónico.*⁴³⁹

Por essa razão, Sabato acreditava na existência de um “Borges oculto”, um Borges que “*tiene pasiones y mezquindades como todos nosotros, lo vemos o lo adivinamos detrás de sus abstracciones: contradictorio y culpable*”.⁴⁴⁰ Esse Borges estaría encoberto por “outro Borges” despreocupado com a verdade, discutindo pelo simples prazer mental da discussão, fazendo do pensamento abstrato o seu domínio e procurando na filosofia o que de mais singular, divertido e maravilhoso – “*paradojas lógicas, el regressus in infinitum, el solipsismo*”⁴⁴¹ – possa existir para compor os temas que iriam fazer parte de seus contos.

⁴³⁵ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 75.

⁴³⁶ Ver nota de rodapé 147.

⁴³⁷ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 75.

⁴³⁸ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 24.

⁴³⁹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 253.

⁴⁴⁰ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 253.

⁴⁴¹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 249.

Sabato também ressalta o ecletismo presente na obra de Borges. De acordo com ele, esse ecletismo estava apoiado em um conhecimento pouco rigoroso que levava Borges a confundir, conforme suas necessidades literárias, “o determinismo com o finalismo, o infinito com o indefinido, o subjetivismo com o idealismo, o plano lógico com o plano ontológico”.⁴⁴² Um diversificado repertório do qual fazem parte as inúmeras conjecturas metafísicas que aparecem em muitos de seus textos. Daí sua constante preocupação com o tempo, a nostalgia pelo infinito, a tristeza diante da velhice e da morte, e o culto à coragem e à amizade. Temas que, segundo Sabato, pertenceriam a uma literatura bizantina que se constiui, simultaneamente, na grandeza e na fragilidade de uma grande literatura.

Vê-se que Sabato nunca deixa de reconhecer a qualidade da literatura produzida por Borges, mas, de forma às vezes pouco sutil, também chama a atenção para o seu elitismo. Assim, vai dizer que, nos seus versos, Borges demonstra um anseio romântico pela vida simples do campo quando, na verdade, ele nunca saiu de Buenos Aires ou como era capaz de criar contos fantásticos nos quais os personagens são camponeses quando nem mesmo sabe andar a cavalo. Sabato observa em Borges a personificação do que ele chamava de “literatura pura”, ou seja, uma literatura voltada para as elites (especialmente a portenha), mais preocupada com questões estilísticas do que se fazer compreensível para o homem comum. O resultado é que Borges acaba confundindo o leitor, “*uno cree estar leyendo un relato policial y de pronto se encuentra con Dios o con el falso Basílides*”.⁴⁴³ E mesmo que isso atraia a admiração de alguns, comenta Sabato⁴⁴⁴, não se deve esquecer que “*una de las peores desdichas de un creador es que lo admiren por sus defectos*”.

Borges também “perde pontos” com Sabato quando demonstra interesse e respeito pelo pensamento científico. O rigor, a coerência e a lógica, atributos apreciados por Borges e que ele procura colocar em prática na construção de seus contos, são contestados por Sabato alegando tratar-se de um “intelectualismo” que o conduz inevitavelmente a um determinismo absoluto e a um pensamento racional. Conforme Sabato, essa coerência tão do agrado de Borges só é possível nos romances de aventuras, nos folhetins e nos romances policiais “*de tipo científico*”. Nesses casos, e somente neles, é que pode imperar o rigor e a lógica, pois eles se estabelecem “*mediante un sistema de convenciones simples y cartesianas, como en una geometría o una dinámica; pero ese rigor implica la*

⁴⁴² SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet*. São Paulo: Ática, 1994, p. 43.

⁴⁴³ SÁBATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 20.

⁴⁴⁴ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 42.

supresión de los atributos verdaderamente humanos”.⁴⁴⁵ De modo que a realidade de Borges era quase sempre nebulosa e seu patrono Leibniz, apesar de ser contrário ao racionalismo, acabava considerando o universo uma fantasia, uma ficção.

Todas essas questões, dispersas por diferentes ensaios, ganham maior ênfase quando Sabato analisa um dos contos mais conhecidos de Borges, “*La muerte y la brújula*”.

Esse conto foi publicado originalmente na revista *Sur* em maio de 1942 e dois anos depois seria incluído no livro *Ficciones* (1944). Trata-se de um conto policial, ao melhor estilo dos contos de Edgar Allan Poe, no qual dois detetives – Treviranus e Erik Lönnrot – disputam a primazia de resolver uma série de assassinatos que estão ocorrendo em uma cidade que, apesar de não ser nomeada, muito provavelmente é Buenos Aires. Como a maioria dos contos de Borges, “*La muerte y la brújula*” está repleto não só de alusões a outros textos literários como de um conjunto de enigmas que o leitor (e os detetives) deve ir gradualmente solucionando. Esses enigmas são, na maior parte, problemas cabalísticos, paradoxos do movimento e questões que envolvem o conceito de simetria. Jacques Fux explica que Borges “cria uma variação do paradoxo de Zenão e estipula de modo calculado e preciso todos os passos que o detetive deve seguir para descobrir o lugar e a hora do próximo assassinato”.⁴⁴⁶ Para Beatriz Sarlo⁴⁴⁷, os paradoxos tornam-se formas de ficção que Borges utiliza “*junto a otras figuras de pensamiento que le permiten demostrar las posibilidades infinitas de las combinaciones que no mantienen ningún reclamo respecto de la realidad empírica*”. Em “*La muerte y la brújula*”, como em outros contos, nasce em Borges “uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura como extração da raiz quadrada de si mesma: uma ‘literatura potencial’”.⁴⁴⁸

Sabato analisa esse conto em três dos setes livros de ensaios que compõem o *corpus* desta tese: *Uno y el universo*, *El escritor y sus fantasmas* e *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*. Como é comum na sua obra ensaística algumas opiniões se repetem como, por exemplo, dizer que em *La muerte y la brújula*, “*no se cometen asesinatos: se demuestra un teorema*”⁴⁴⁹ ou que Borges, nesse conto, desenvolve “um

⁴⁴⁵ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 110.

⁴⁴⁶ FUX, Jacques. *Literatura e matemática*: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 168.

⁴⁴⁷ SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI, 2007, p. 102.

⁴⁴⁸ CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 248.

⁴⁴⁹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 78.

puro problema de lógica e geometria”.⁴⁵⁰ A necessidade de analisar esse texto em especial, repetindo, muitas vezes, determinados argumentos demonstra o quanto Sabato sentia-se afetado por Borges utilizar recursos oriundos da filosofia e, principalmente, da matemática para criar seus textos ficcionais. Em razão disso, ele diz que “*La muerte y la brújula*” representa um caso extremo de geometrização, “*el legítimo descendiente de la novela científica inaugurada por Poe*”.⁴⁵¹ Um gênero, como já mencionei, pelo qual Sabato não tinha muito respeito.

De acordo com Sabato⁴⁵², nesse conto os personagens estão sujeitos a leis rigorosas, como as da matemática, não existindo espaço para o milagre ou para o sublime, transformando-se a narrativa em um universo racional, no qual o assassino “*ama la simetría, el rigor geométrico, el número, el silogismo; de manera que piensa y ejecuta un plan matemático*”. Um universo construído dessa forma deixa de fora o imponderável, ou seja, os elementos irracionais e demoníacos que constituem parte da natureza humana, restando apenas aquelas emoções produzidas pelas teorias científicas ou as ilações filosóficas.

Em *El escritor y sus fantasmas*, Sabato⁴⁵³ define “*La muerte y la brújula*” como sendo o paradigma borgiano, oferecendo ao leitor duas possibilidades de leitura: “*o es el relato de algo rigurosamente causal (Lönrot puede prever el crimen, pero no puede impedirlo); o es la descripción de un objeto ideal, como un triángulo o un hipogrifo*”. Em qualquer um dos casos, estaríamos diante de um modelo determinista do universo, onde nada de novo realmente ocorre e tudo está definido. Trata-se, na visão de Sabato, de uma literatura atemporal, racionalista, onde todo o tipo de conjectura é possível: “*não seremos nós também um livro que Alguém lê? E não será a nossa vida o tempo da leitura?*”.⁴⁵⁴

Sabato acreditava que Borges, após suas jornadas filosóficas, teológicas e científicas, acabava retornando ao mundo real e não a essa “*ciudad X cualquiera en que un simbólico Red Scharlach comete sus crímenes geométricos, sino esta Buenos Aires real y concreta, sucia y turbulenta, aborrecible y querida en que Borges y yo vivimos y sufrimos*”.⁴⁵⁵ Nos ensaios, ele insiste na ideia de que por baixo do Borges racionalista,

⁴⁵⁰ SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. São Paulo: Ática, 1994, p. 47.

⁴⁵¹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 76.

⁴⁵² SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 77-78.

⁴⁵³ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 252.

⁴⁵⁴ SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. São Paulo: Ática, 1994, p. 48.

⁴⁵⁵ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 257.

admirador do pensamento abstrato, existe um Borges sentimental, que sofre em razão de suas fragilidades físicas, um homem que “*como muchos artistas (como muchos adolescentes) buscó el orden en el tumulto, la calma en la quietud, la paz en la desdicha, de la mano de Platón intenta también acceder al universo incorruptible*”.⁴⁵⁶

Por outro lado, Calvino⁴⁵⁷, quando escreve sobre Borges, enumera as razões de sua predileção pelo escritor argentino: (1) “cada texto seu contém um modelo do universo ou de um atributo do universo”, (2) “são sempre textos contidos em poucas páginas, com exemplar economia de expressão”, e, (3) “seus contos adotam frequentemente a forma exterior de algum gênero da literatura popular, formas consagradas por um longo uso, que as transforma quase em estruturas míticas”. Acredito que Sabato não se oporia à segunda qualidade enunciada por Calvino, mas, em relação à primeira e à terceira, ele, talvez, tivesse algo a declarar.

As especulações filosóficas e matemáticas de Borges (mundos paralelos, paradoxos, conceitos cabalísticos) traziam a marca do pensamento platônico, das ideias abstratas, distantes da dura realidade do homem comum, um mundo que Sabato reiteradamente fazia questão de rejeitar. Ao copiar o modelo do conto policial de Poe, Borges mergulhava em uma narrativa na qual a geometria, o rigor e a lógica eram os sinais mais evidentes, um tipo de literatura que deveria começar com as palavras rituais do universo matemático: “*Considere-se uma cidade x qualquer*”.⁴⁵⁸ As predileções de Calvino estão longe de serem as mesmas de Sabato. Apesar disso, Sabato considerava Borges um escritor com uma prosa brilhante e singular, um mago e um modelo que “*todos los que vinimos después — inevitablemente — hemos tomado algo de su tesoro*”.⁴⁵⁹

No início deste subcapítulo escrevi que o cânone literário, assim como o filosófico, de Sabato era considerável, razão pela qual fui obrigada a realizar uma seleção dos autores e obras mais representativos. Todavia, é importante ressaltar que, em seus ensaios, Sabato demonstra conhecer e apreciar outros escritores de diferentes épocas e estilos. Portanto, ao analisar o cânone literário de Sabato também estamos analisando a sua visão de mundo e, por consequência, suas ideias sobre literatura e ciência. Do mesmo modo, quando examinamos seus textos ensaísticos encontramos suas reflexões teóricas sobre o

⁴⁵⁶ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 255 (grifo meu).

⁴⁵⁷ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 135.

⁴⁵⁸ SÁBATO, Ernesto. *Tres aproximaciones à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet*. São Paulo: Ática, 1994, p. 47.

⁴⁵⁹ SÁBATO, Ernesto. Palabras para el homenaje a Jorge Luis Borges en la Bibliothèque Nationale de París. In: *Lo mejor de Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011, p. 288.

romance, desde como ele via a criação artística, passando pela construção de personagens até suas opiniões sobre o papel do escritor. A análise de suas ideias sobre a escrita de romances permite que se trace um painel dos elementos que ele considerava mais significativos para a construção de uma narrativa literária. Serão essas reflexões que irei apresentar a seguir, com o objetivo de estabelecer pontos de referência que poderão auxiliar na análise de seus romances.

4.2 A TEORIA DO ROMANCE DE ERNESTO SABATO

Refletir sobre a literatura e, em especial, sobre o romance, não foi uma prerrogativa de Sabato. Na verdade, como esclarece Leyla Perrone-Moisés, diversas teorias sobre o romance já foram pensadas por outros escritores, não só em ensaios escritos especificamente com esse objetivo, mas em suas próprias obras de ficção.⁴⁶⁰ Foi assim com Claude Simon (1913-2005), Carlos Fuentes (1928-2012), Milan Kundera, Mario Vargas Llosa, Orhan Pamuk, Ricardo Piglia (1941-2017), David Lodge, Susan Sontag (1933-2004) e tantos outros escritores e escritoras que se debruçaram sobre os mais diversos temas, desde suas concepções sobre o que seria o romance até a forma como ele pode ser construído. Portanto, as reflexões de Sabato inserem-se nessa tradição de registrar a maneira como nascem e se escrevem romances, a partir de sua própria experiência pessoal, que não precisa ser igual, nem mesmo parecida, a de outros romancistas.

As ideias de Sabato sobre a escrita de romances podem ser encontradas em seus ensaios, mas elas não surgiram de forma imediata. Em *Uno y el universo* são poucas as referências a esse tema e a razão parece óbvia: nesse livro ainda está muito presente o cientista, o físico, de tal forma que suas reflexões estão voltadas no sentido de avaliar sua caminhada dentro da ciência, bem como despedir-se daquilo que chamou de “altas torres”, referindo-se a esse mundo que estava deixando para trás. Em *Hombres y engranajes* e *Heterodoxia* já vamos encontrar um maior número de menções não só à literatura, mas também à criação artística de um modo geral. Não obstante, será em *El escritor y sus fantasmas* que Sabato apresentará de forma mais clara e consistente suas concepções sobre a arte, a literatura, o romance e o papel do escritor. Poder-se-ia dizer que nesse livro ele “finca a sua bandeira” sobre esse território chamado literatura e

⁴⁶⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, s/p (Edição Kindle).

reivindica seu espaço como autor de obras de ficção, pois na época já havia publicado dois romances: *El túnel* (1948) e *Sobre héroes y tumbas* (1961).

Em seus ensaios é possível encontrar um farto material para análise, tornando-se uma via de acesso ao seu pensamento no que se refere à arte, à literatura e, conseqüentemente, ao romance. Então, a seguir, abordo, em um primeiro momento, suas ideias sobre a criação artística, para, depois, debruçar-me sobre a sua “teoria do romance”, com o propósito de esboçar um amplo panorama que me auxiliará no exame de suas obras literárias.

4.2.1 As raízes metafísicas da obra de arte

Quando Sabato escreve sobre a criação artística, o faz de uma forma bastante idealizada atribuindo a ela qualidades mágicas: “*La creación es mágica y fundamentalmente irracional; así que no debe asombrar la influencia que tienen sobre ella ciertos hechos y hasta ciertos objetos que se convierten casi en fetiches*”.⁴⁶¹ Para ele, a arte nasce de uma necessidade humana de expressar e comunicar um desejo de eternidade; uma necessidade que tem sua origem na urgência de perpetuar um amor, uma ilusão ou uma lembrança⁴⁶².

Sabato, repetidas vezes, compara a arte ao sonho, estabelecendo diferenças e semelhanças. Nos dois é possível perceber um movimento de introversão, um mergulho no “eu”, mas, enquanto no sonho o homem permanece inativo, na criação artística ocorre uma “*presión hacia fuera, que es libertador*”.⁴⁶³ Nessa espécie de “erupção criativa” diferentes forças são liberadas: inconscientes, subconscientes e também aquelas relacionadas diretamente ao ato criador. A arte torna-se uma forma de expressão do que há de mais obscuro e profundo na alma humana, uma maneira de ver o mundo a partir de uma sensibilidade intensa e curiosa. Uma comunicação que só pode existir entre os homens, tornando-se um instrumento de resgate da unidade perdida já que elimina essa enorme brecha que separa os seres humanos. A obra de arte ao apresentar-se como um espaço intermediário entre o sonho e a realidade, entre o inconsciente e o consciente, entre a sensibilidade e a inteligência, transforma-se em uma tentativa de criar algo novo dentro

⁴⁶¹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 28-29.

⁴⁶² Essa visão mágica da criação artística tem muito a ver com a própria formação de Sabato, uma formação que, segundo Julia Constela, começa na infância: “*Desde niño escribía pero también sentía la necesidad de pintar, así comienza una búsqueda que no concluirá aun cuando cambie los instrumentos de que se vale para indagar en lo más hondo de ser humano*”. (CONSTELA, 2011, p. 102).

⁴⁶³ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 21.

de uma realidade que, por natureza é infinita, em um universo finito. Mas, apesar de possuir características oníricas, a arte não existe descolada do mundo real e, conseqüentemente, nela também poderemos encontrar alguma objetividade ou, como diz Sabato, “*condiciones objetivas de belleza*”⁴⁶⁴.

Mesmo admitindo um certo nível de relativismo estético, Sabato reconhece a necessidade de se estabelecer certas condições para definir o valor de uma obra de arte, condições que podem estar associadas a certas qualidades de cor, forma, movimento e ritmo. Entretanto, ele descarta totalmente a ideia de existir um cânone objetivo e absoluto para julgar uma obra de arte, pois a criação artística não está sujeita a demonstrações ou verificações de validade como aquelas que ocorrem na ciência. O que existe quando se trata de arte é a presença de um “núcleo *objetivo de belleza*”⁴⁶⁵, envolto por elementos subjetivos relacionados com a sensibilidade, o gosto, a época e as ideias dominantes. Ao mesmo tempo que esse “revestimento” transforma o juízo estético em algo automaticamente relativo, a “*objetividad del núcleo*” dá uma certa universalidade a essa valoração. Por isso, Sabato defende para as artes uma “*objetividad relativa*”, ou seja, uma objetividade sujeita aos padrões vigentes em um determinado período, lugar e cultura. Como ele⁴⁶⁶ mesmo explica, cada pessoa

participa de sua relatividade histórica, não sendo capaz de afirmar outros valores além daqueles que estão em seu campo visual e lhe permitem situar-se na concepção de mundo típica de seu tempo e cultura. [...] cada época possui um valor dominante, o qual tingem tudo com a sua tonalidade. [...] E assim cada época tem sua visão peculiar de mundo.

Tomando como referência esse conceito de “*objetividad relativa*”, Sabato classifica a arte em boa e ruim. Ele não deixa claro o que considera arte “*mala*”, mas estabelece alguns parâmetros para a “*buena*”. A arte boa, de acordo com ele, é sempre uma síntese dialética do real e do irreal, da razão e da imaginação e seu valor deve ser testemunhal e catártico, pois expressa as angústias mais profundas, não só do artista, como também dos homens que o rodeiam. Além disso, há nela uma força intrínseca que transforma a criação artística em um ato de fuga ou de rebeldia, uma ação que modifica o mundo e o “eu”, capaz de criar algo, aparentemente, fora do alcance do artista, mas que

⁴⁶⁴ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 75.

⁴⁶⁵ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 76 (grifo do autor).

⁴⁶⁶ SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos Catania*. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015, p. 119.

é objeto de ansiedade e esperança, um processo que permite ao homem escapar da dura realidade que o cerca.

E nessa combinação de elementos, cujo resultado final é a criação artística, qual seria o papel do artista? Segundo María Angélica Correa⁴⁶⁷, Sabato assume plenamente o traço característico da sua geração:

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

Em vista disso, não é de surpreender que ele use expressões fortes ao pensar no artista – “revelador”, “fanático”, “estranho monstro” –, expressões que, ao contrário do que se possa imaginar, representam qualidades e não defeitos. Conforme Sabato⁴⁶⁸, é função do artista “revelar” realidades que outros não conseguem perceber, por isso vemos “paisajes que no veíamos antes de los impresionistas, y endemoniados que no conocíamos antes de Shakespeare”. O artista também é aquele que mais se aproxima da unidade, transformando-se em uma espécie de “monstro”, metade homem e metade mulher, herdando do primeiro sua capacidade de transcender a subjetividade, aventurando-se na descoberta de outros mundos, e da segunda, sua tendência à unicidade e ao contato com a fonte original. E, por fim, para ele, somente os autênticos artistas têm o que chama de “fanática tenacidad”⁴⁶⁹, pois estão em permanente busca da melhor forma de expressar aquilo que eles apenas intuem. Por todas essas razões, os artistas são, para Sabato, os herdeiros do mito e da magia, aqueles que “guardan en el cofre de su noche y de su imaginación aquella reserva básica del ser humano, a través de estos siglos de bárbara enajenación que suportamos”.⁴⁷⁰

Há, porém, um tipo de arte que não encaixa nesse quadro “pintado” por Sabato: a arte abstrata (arte “mala”?). De acordo com ele, ela é uma expressão da mentalidade científica, pois ao abstrair desumaniza-se, quando o humano é, na verdade, um amálgama no qual estão presentes diferentes elementos: o abstrato e o concreto, o racional e o irracional, o científico e o artístico. Ademais, há nela uma contradição porque, se por um lado o artista é impulsionado pelo fetichismo científico, por outro sofre a influência do

⁴⁶⁷ CORREA, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, p. 198.

⁴⁶⁸ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 211.

⁴⁶⁹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 227.

⁴⁷⁰ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 172.

desejo inconsciente de ordem e de segurança em meio a um mundo confuso e desequilibrado. Por isso, para Sabato, a arte abstrata não representa um movimento revolucionário ou de vanguarda, mas “*una cultura que declina*”.⁴⁷¹ Nesse sentido, vale, novamente, lembrar a presença constante, nos ensaios sabatianos, dessa ideia de a abstração, ao estar em relação direta com o pensamento científico, provocar a desumanização do homem. Portanto, se a arte é abstrata, ela se afasta do homem e, como resultado, abandona as características mágicas e irracionais que Sabato tanto valorizava na criação artística.

De qualquer modo, a arte sempre representou para Sabato uma forma de testemunho e de comunicação, na qual o artista procura ir além daquela linguagem que é usada no dia-a-dia. E dentre as muitas linguagens está a palavra e, com ela, a literatura. Sabato acreditava que em um mundo caótico e em permanente crise não vamos encontrar melhor meio de expressão do que o romance, pois seus limites são tão imprecisos que nele cabem a meditação filosófica, a pesquisa documental, o aprofundamento do inconsciente e a expressão lírica ou, ainda, o pensamento puro e a análise dos sentimentos. Tornando-se o romance uma forma de conhecimento tão, ou mais, importante quanto a elaboração de qualquer teoria científica.

4.2.2 O romance total: uma teoria

4.2.2.1 A função do romance

Quando explica as origens do romance ocidental, Sabato diz que ele foi o resultado da combinação de quatro fatores essenciais: (1) o racionalismo, que ao expulsar as ideias que não tinham uma explicação científica obrigou o homem a voltar-se para o mundo da fantasia; (2) o cristianismo, que ao quebrar a harmonia entre o homem e o cosmos criou “*la consciencia intranquila*”; (3) a técnica, que ao converter o ser humano em máquina agravou seu sentimento de isolamento, provocando a necessidade de uma comunicação por meio de narrativas ficcionais; e (4) a instabilidade social, que acentuou a sensação de transitoriedade, gerando inquietude e ressentimento. Esses quatro elementos teriam aparecido entre o fim da Idade Média, era religiosa na qual os valores eram nítidos e firmes, e o começo dos Tempos Modernos, “uma era profana em que tudo será posto em xeque e na qual a angústia e a solidão serão cada vez mais os atributos do homem

⁴⁷¹ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 113.

alienado”.⁴⁷² A fragilidade da fé, antes absoluta, teria feito o engano e a descrença assumir o lugar da religião e o romance tornar-se-ia esse “*género curioso destinado al escrutinio de la condición humana, en un mundo donde Dios está ausente, o cuestionado, o simplemente no existe*”.⁴⁷³

Em *A arte de romance* (1986), o autor checo Milan Kundera⁴⁷⁴ escreveu algo muito semelhante: “Quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separando o bem do mal e dando um sentido a cada coisa, Dom Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo”. Assim, os primeiros romances europeus surgiram a partir das viagens realizadas pelo mundo, um mundo que parecia ilimitado. Com a chegada do século XIX, o romance passaria por uma grande transformação na qual “o imperativo da imitação do real de súbito tornou ridícula a taberna de Cervantes”.⁴⁷⁵

Sabato diria, sem se preocupar em delimitar períodos ou diferenciar escolas literárias, que o escritor do século XIX começou a imitar o homem de ciência, sendo objetivo, colocando-se, ou tentando colocar-se, fora de seus personagens, descrevendo como eles se comportavam e, por consequência, agindo como se fosse um observador onisciente e pan-óptico. Esse procedimento teria feito a literatura novecentista focar-se apenas nas questões de ordem estéticas e nas relações sociais:

*Con Flaubert y con Balzac, pero sobre todo con Zola, culmina esa estética y esa filosofía de la narración, hasta el punto que por su intermedio estamos en condiciones no sólo de conocer las ideas y vicios de la época sino hasta el tipo de tapizados que se acostumbraba. Zola, que hizo la reducción al absurdo de esta modalidad, llegó hasta a levantar prontuarios de sus personajes, y en ellos anotaba desde el color de sus ojos hasta la forma de vestir de acuerdo con las estaciones.*⁴⁷⁶

Balzac, escreve Sabato, se pareceria muito com um geógrafo ou geólogo, apresentando descrições detalhadas de como e onde se deve construir um mosteiro ou quais as características das rochas que comporiam um determinado solo. Essa literatura que apenas descreve, está longe de ser a literatura admirada por Sabato, pois nela estão presentes todos aqueles atributos que ele despreza: necessidade de ser objetivo e racional

⁴⁷² SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. São Paulo: Ática, 1994, p. 25.

⁴⁷³ SABATO, Ernesto. *Apologías y rechazos*. 3º ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 146.

⁴⁷⁴ KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões C. de Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 12.

⁴⁷⁵ KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões C. de Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 86.

⁴⁷⁶ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 80.

na representação da realidade, exclusão de qualquer traço de subjetividade, incluindo análises mais aprofundadas das emoções e sentimentos dos personagens. Como consequência, o realismo de Gustave Flaubert (1821-1880) e o naturalismo de Émile Zola (1840-1902) lembrariam muito o trabalho realizado pelos cientistas em seus laboratórios.

Com a chegada do século XX, o escritor se revoltaria contra essa herança “cientificista”, deixando-a para trás, e criando uma literatura na qual estaria presente uma importante transformação da forma, levando ao fracasso “*todos los intentos de juzgar el nuevo arte y la nueva literatura desde el punto de vista de la pura forma*”.⁴⁷⁷ O romance torna-se, então, uma síntese entre a objetividade da ciência e a subjetividade do “eu” e o escritor vê-se obrigado a abandonar, não só as ferramentas baseadas na razão, importadas das ciências naturais e tão importantes na literatura do século XIX, como também a coerência e a clareza que a mentalidade científicista considerava essencial. Devido a essa mudança desaparece a velha e abstrata divisão entre o sujeito e o objeto, e com ela a concepção de mundo tal como o romancista do século XIX a percebia. De acordo com Sabato, o romance, a partir desse momento, começa a desempenhar uma tríplice função: a catártica (intuída por Aristóteles), a cognoscitiva (exploração de diferentes realidades) e a integradora. De tal maneira que a leitura de romances passa a oferecer ao homem uma dupla liberdade: escapar da certeza da morte e fugir do cotidiano.

Essa ideia do romance como uma forma de evasão, de fuga da realidade, também pode ser encontrada nas reflexões de outros autores. Mario Vargas Llosa⁴⁷⁸, por exemplo, considera a primordial obrigação de um romance “*hechizar al lector: destruir su conciencia crítica, absorber su atención, manipular sus sentimientos, abstraerlo del mundo real y sumirlo en la ilusión*”. Se por um lado, Sabato também via na literatura uma forma de “enfeitiçar” o leitor, por outro, ele acreditava no poder da literatura para despertar o homem da sua inércia, levando-o além do senso comum:

*Pues esas grandes novelas no están destinadas a moralizar ni a edificar, no tienen como fin adormecer a la criatura humana y a tranquilizarla en el seno de una iglesia o de un partido; por el contrario, son poemas destinados a despertar al hombre, a sacudirlo de entre la algodonosa maraña de los lugares comunes y las conveniencias.*⁴⁷⁹

Por esse motivo, ele condenava qualquer tentativa de explicar o fenômeno literário em termos puramente estéticos ou sociais, pois, para ele, o romance era, por natureza, um

⁴⁷⁷ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 116.

⁴⁷⁸ LLOSA, Mario Vargas. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Alfaguara, 2016, s/p (Edição Kindle).

⁴⁷⁹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 266 (grifos meus).

gênero impuro, resistente a explicações e capaz de extrapolar todos os limites. Na literatura encontraremos o testemunho mais completo e integral da realidade, ao mesmo tempo que sua hibridez e natural ambiguidade lhe dão vantagem sobre as outras formas de arte. A literatura acaba descrevendo a tragicômica dualidade da criatura humana, uma grotesca

*dualidad que lo hace hablar de la eternidad cuando todos sabemos que viviremos alrededor de sesenta años; esa estúpida (pero heroica) dualidad que lo lleva a ocuparse del absoluto y de las ideas puras cuando está perfectamente comprobado que terminará convertido en una inmundada pasta hirviente de gusanos.*⁴⁸⁰

Sabato dizia que ao escrever romances o homem explicava ao mundo quem ele era e o que esperava da vida. Segundo ele, em toda a grande obra literária há uma cosmovisão própria que não implica necessariamente estar o escritor defendendo um determinado conjunto de ideias. Mas, mesmo que não seja de forma explícita, na obra literária essas ideias estarão presentes porque o autor está imerso em uma cultura na qual transitam conceitos que podem ser dominantes ou rebeldes ou, ainda, os restos contraditórios de velhas ideologias. E como no romance estão presentes o objetivo e o subjetivo, ele torna-se a forma de arte que está em melhores condições de captar a realidade como um todo, pois até mesmo nos romances mais subjetivos não se pode prescindir do mundo e das pessoas.

Ao insistir que o romance é algo mais do que a simples sucessão de aventuras, Sabato confere a ele a importante função de servir de testemunho, apontando as diferentes mudanças (econômicas, sociais, culturais e políticas) pelas quais uma sociedade pode atravessar. Quando indaga sobre os problemas do homem, o escritor de ficções está questionando o mundo, tornando-se a literatura um espaço de criação no qual é possível imaginar outras realidades. E apesar de a literatura não oferecer provas ou demonstrar uma tese, ela oferece um significado para a nossa existência realizando “uma autêntica tarefa de salvação do homem concreto”.⁴⁸¹

4.2.2.2 *La gran literatura*: uma viagem ao patíbulo

Em 1951, ao analisar a literatura de seu tempo, Sabato escreveu que ela deixou de pertencer às Belas Artes para ingressar na metafísica. O fluxo temporal, imposto pelo

⁴⁸⁰ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 161-162.

⁴⁸¹ SÁBATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras*: conversas com Carlos Catania. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015, p. 39.

monólogo interior, assim como a presença de uma linguagem assintática e ilógica, dominam a literatura, propiciando uma descida a um novo tipo de universalidade que dá às criações literárias uma atmosfera fantasmal e noturna conhecida apenas nos sonhos. Sabato⁴⁸² explica que essa universalidade não é a mesma aspirada pela ciência ou pela matemática, mas uma universalidade na qual a razão está ausente, transformando a realidade em uma “*especie de tierra de nadie en que casi no cuentan los rasgos diferenciales del mundo externo*”. Como resultado, “*nunca como hoy la palabra ‘literatura’ ha despertado tanta desconfianza entre los propios escritores*”.⁴⁸³

Doze anos depois, em *Escritor y sus fantasmas*, Sabato diria que para escrever romances era necessário que o escritor recorresse a todos os instrumentos que estivessem ao seu alcance, sem se preocupar com a coerência e a unicidade já que essas eram características da matemática e da filosofia e não da literatura. Por isso sua total e completa rejeição aos “objetivistas” do *Nouveau Roman*, pois, segundo ele, faziam uma literatura que era apenas uma mera descrição de movimentos corporais, de paisagens e objetos. Sabato dizia que os autores do *Nouveau Roman* falharam por que, ao utilizarem um único instrumento para descender até o fundo da condição humana, eles, à semelhança dos cientistas, sacrificaram “*la verdad y la profundidad al prurito del método único, cuando debe ser al revés; ya que nada en la novela debe hacer sacrificar la verdad*”.⁴⁸⁴

O mergulho no “eu” é, portanto, o grande propósito do romance. A narrativa literária devia se estruturar a partir do sujeito, focando em seus estados de espírito, visões, sentimentos e ideias, apresentando-se com uma nova lógica descolada da influência do espírito racionalista. É indiferente saber onde está o foco do romance – no social, na paisagem, nos costumes ou em questões de teor metafísico –, pois, em todos os casos as ficções estarão, de alguma forma, trabalhando em sintonia com a mente e o espírito. Por esse motivo, enquanto a ciência pode abrir mão do “eu”, o romance está impossibilitado de fazê-lo, permitindo-lhe dar conta de uma realidade mais rica e complexa.

A passagem do tempo não alteraria as concepções de Sabato sobre o romance. Ele insistiria em ver o “grande” romance não só como uma forma do homem conhecer-se, mas um caminho para encontrar a sua própria salvação. Essas posições nos levam a pergunta: qual seria, então, as qualidades de “*una Gran novela*” para Ernesto Sabato?

⁴⁸² SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 108.

⁴⁸³ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 116.

⁴⁸⁴ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 23.

Em *El escritor y sus fantasmas*, Sabato responde essa questão apresentando os quatro atributos do romance: (1º) é uma história (parcialmente) fictícia; (2º) é uma criação espiritual na qual, ao contrário do que acontece na ciência ou na filosofia, as ideias não aparecem “*al estado puro, sino mezcladas a los sentimientos y pasiones de los personajes*”⁴⁸⁵; (3º) é uma criação que não quer provar nada, pois “*la novela no demuestra, sino muestra*”⁴⁸⁶; e (4º) é uma descrição, um questionamento, um exame do drama do homem e da sua condição. A enunciação desses quatro atributos demonstra que Sabato além de ver o romance como uma forma de arte superior, se esforçava em marcar as diferenças entre o tipo de conhecimento gerado pela literatura e aquele produzido pela ciência.

Tendo como referência essas qualidades, Sabato “aponta o dedo” para aqueles que chamou de “*creyentes de la vieja retórica*”⁴⁸⁷, ou seja, os intelectuais que ao utilizarem expressões como “literária”, “artística” ou “poética” nada mais faziam do que encobrir o fato de existirem apenas duas maneiras de qualificar a literatura: a profunda e a superficial. Por essa razão, para ele, as únicas obras que podem passar para a história literária são aquelas que foram criadas “*con sangre, sufriendo el drama de su época y de sus contemporáneos, sus situaciones límites frente a la soledad y la muerte*”.⁴⁸⁸ Para conseguir tal resultado o escritor precisa ter, além de talento, uma longa e fecunda experiência. Essa maneira de entender o romance acaba atingindo a sua própria estrutura, de tal forma que nos romances que Sabato admira há uma descida vertical ao interior do ser humano e nela o escritor enfrenta não só uma forte subjetividade, como também as regiões mais profundas do subconsciente e inconsciente.

Sabato não ignora a existência do que chama de “literatura lúdica” e nem afirma que ela seja de todo ruim; para ele, é apenas inferior. Nesse grupo de “romances de entretenimento” pode-se incluir as narrativas policiais e as “sociais”, essa segunda constituindo, na sua opinião, uma subespécie da literatura de baixa qualidade. Sabato vê apenas duas atitudes possíveis frente à escrita de romances: uma que implica escrever por diversão, visando a o lazer e à vivência de momentos agradáveis, e outra cujo objetivo seja explorar a condição humana, tarefa que não serve como passatempo, pois não é um jogo ou uma brincadeira infantil. Como já mencionei, o romance policial seria um exemplo dessa literatura de entretenimento, mesmo que entre as obras criticadas

⁴⁸⁵ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 151.

⁴⁸⁶ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 151.

⁴⁸⁷ SÁBATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 123.

⁴⁸⁸ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 45.

encontrem-se verdadeiros clássicos da literatura ocidental (os contos de Poe e de Borges). Já entre os autores que considera exemplares vamos encontrar seus “heróis” literários (Cervantes, Dostoievski, Stendhal, Sartre...) e as obras que marcaram a sua vida (*Dom Quixote*, *Crime e Castigo*, *O vermelho e o negro*, *A náusea*...). Ou seja, quando Sabato escreve sobre as qualidades de uma “*Gran literatura*” está se referindo basicamente às obras pertencentes ao cânone clássico.

As opiniões de Sabato sobre o que considera uma literatura de boa qualidade refletem, sob muitos aspectos, um posicionamento conservador e elitista. Nelas é possível perceber um caráter de seleção cujo objetivo é “preservar o melhor do que já foi feito até hoje”, bem como, o de mostrar “uma resistência ao tsunami da indústria cultural”.⁴⁸⁹ Seus pontos de vista estão em sintonia com a de outros escritores que, como ele, foram e são acusados de elitismo: Umberto Eco (1932-2016), Susan Sontag (1933-2004) e Jonathan Franzen. Esse último, ao recusar a alcunha de “elitista”, escreveria: “A palavra ‘elitista’ é um bastão com que golpeiam aqueles para quem adquirir tecnologia não constitui um modo de vida”.⁴⁹⁰ Já Sontag diria que, atualmente, a maior ofensa na arte, como na cultura em geral, é “dar a impressão de defender algo melhor, um padrão mais exigente, que é atacado tanto pela esquerda como pela direita, como ingênuo ou como ‘elitista’ (uma nova bandeira dos filisteus)”.⁴⁹¹ “Filisteus” que Sabato sempre esteve pronto a combater pois, para ele, nos grandes romances não só estamos diante de uma filosofia implícita (cita Kafka), de ações e sentimentos de personagens (cita Faulkner), como também “*puede haber en sus páginas auténticas, prolongadas y rigurosas discusiones de ideas que no podemos llamar sino filosóficas*”.⁴⁹²

4.2.2.3 O escritor, *el gran egocéntrico*

Quando Sabato fala sobre o que ele chama de “verdadeiro escritor” ele o caracteriza como um indivíduo que não escreve com facilidade, pois encontra-se mergulhado em uma dor intensa. Com essa ideia, ele alimenta o mito do escritor que vive em meio ao sacrifício, um “espírito atormentado” vagando pelo mundo, sentindo-se aflito pelas coisas que observa e experimenta, precisando da escrita para expurgar seus demônios interiores.

⁴⁸⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, s/p (Edição Kindle).

⁴⁹⁰ FRANZEN, Jonathan. *Como ficar sozinho*. Tradução Oscar Pitalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 224.

⁴⁹¹ SONTAG, Susan. *Ao mesmo tempo*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 228-229.

⁴⁹² SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 265.

Por causa disso, o escritor tem a missão de intuir os valores eternos presentes no drama social e político de seu tempo e lugar, sem desejar receber algo em troca. Argumenta que “*escribir para ganar dinero es una abominación*”, que se “*paga con el abominable producto que así se engendra*”.⁴⁹³

Exagero? Romantismo? Acredito que ambos. Sabato, como foi possível notar, não mede palavras para defender um ponto de vista, mesmo que para isso tenha de recorrer a expressões grandiloquentes. De qualquer maneira, independentemente de qualquer “exagero” ou “romanticismo”, Sabato fornece, em seus ensaios, informações sobre qual seria o seu modelo de escritor, um modelo que ele acredita seguir.

Além de não querer ganhar dinheiro, o “verdadeiro escritor” deve ser um obcecado. Para ele, as obsessões têm raízes em regiões profundas do “eu” e quanto mais profundas, em menor número elas são. Assim, um “*creador verdadero*”, ao ter uma única e poderosa obsessão, só é capaz de escrever sobre o tema que o persegue e o pressiona, “*a veces durante años, desde las más misteriosas regiones del ser*”.⁴⁹⁴ O escritor é um “*gran egocéntrico*” que diz sempre a mesma coisa, “*cada vez más encarnizadamente, en cada obra sucesiva con mayor violencia y desgarramiento*”.⁴⁹⁵ Diante disso, afirma não acreditar naqueles que escrevem sobre muitos assuntos, pois, ao escreverem dessa forma não podem deixar de ser superficiais. Esse raciocínio aparece repetidas vezes em seus ensaios, o que faz pensar se não seria uma maneira de justificar-se pelo fato de não só ter escrito poucos romances, como de todos estarem de alguma forma atravessados pela mesma temática, a solidão e a falta de comunicação. Em *El escritor y sus fantasmas*, ao ser questionado sobre o porquê do longo intervalo (13 anos) entre *El túnel* (1948) e *Sobre Héroes y tumbas* (1961), Sabato⁴⁹⁶ responde que escrever romances o atormenta, pois

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

Segundo ele, o “*novelista de la crisis*”, além de escrever poucos livros, cria personagens que, apesar de estarem próximos ao leitor, acabam revelando universos

⁴⁹³ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 148 (grifo do autor).

⁴⁹⁴ SÁBATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 103.

⁴⁹⁵ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 183.

⁴⁹⁶ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 16.

misteriosos, cujos enigmas o “vizinho” reconhece como sendo o germe de seus próprios tormentos e de suas ocultas e reprimidas paixões. Pondera que para se conhecer um escritor não se pode olhar apenas para a sua conduta externa, suas ações ou seus gestos, é preciso completar esse quadro acrescentando um exame do seu interior – sentimentos, ideias, formas de sentir e descrever o mundo –, caso contrário, nunca seremos capazes de entender o que o move quando escreve suas histórias. Esse é o motivo para, ao contrário de um cientista, o escritor, quando contempla uma árvore ou descreve o estremecimento que a brisa produz nas folhas, não realizar uma análise do fenômeno físico, não recorrer aos princípios da dinâmica e nem raciocinar segundo as leis da matemática e da propagação da luz⁴⁹⁷; ele, na verdade, quer apenas compreender o fenômeno puro. Com essas declarações, Sabato tenta colocar-se ao lado dos “mártires da literatura”, dos escritores que vivem perseguidos por seus dramas e angústias pessoais.

Os escritores medíocres são, justamente, aqueles que se propõem a escrever crônicas e descrever de forma fidedigna os costumes, a linguagem, as condições sociais de uma época ou de um determinado local. Os escritores profundos, por outro lado, não se limitam apenas a reproduzir um homem qualquer na rua, eles são verdadeiros exploradores da alma humana. Dessa maneira, enquanto os primeiros (os medíocres) são aqueles que por medo ou nojo “*se retiran hacia sus torres de marfil o se evaden hacia mundos fantásticos*” (Borges?), os segundos (os profundos) são todos os escritores que corajosamente “*se enfrentan con el caos, haciendo una literatura que describe la condición del hombre en el derrumbe*”⁴⁹⁸ (Dostoiévski? Ele?). Como resultado, para um bom escritor não existem temas complicados, o que existe são “*escritores complicados*”.⁴⁹⁹

No que se refere à escrita, Sabato valoriza a simplicidade, pois ela dá a impressão de que não houve esforço e que qualquer um poderia fazer o mesmo. Segundo ele, os grandes escritores não são grandes apenas por acumularem palavras, frases e parágrafos, mas por serem capazes de revelar grandes ideias utilizando expressões conhecidas. A linguagem do escritor é uma linguagem viva, na qual é possível expressar a paixão e a verdade do homem concreto. Sabato acredita que o escritor de ficções não pode jamais sacrificar a “verdade” da sua condição e a sua linguagem deve estar próxima à das pessoas comuns. É preciso vencer a tentação que acomete a todos os que nasceram com facilidade de escrever: “*la tentación de juntar palabras para hacer una obra*”.⁵⁰⁰ Talvez tenha sido

⁴⁹⁷ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 84.

⁴⁹⁸ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 155.

⁴⁹⁹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 172.

⁵⁰⁰ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 12.

essa “tentação” que Sabato quis superar quando escreveu apenas três romances, uma “tentação” que, aparentemente, não foi vencida por escritores como Dostoievski e Sartre (dois dos seus autores preferidos) que deixaram uma vasta obra publicada.

4.2.2.4 A criação de personagens

Em “A personagem do romance”, Antonio Candido⁵⁰¹ explica:

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente.

Candido⁵⁰², nesse mesmo texto, perguntaria: “[...], como pode uma ficção ser: Como pode existir o que não existe?”. Ele mesmo responderia a essa questão dizendo que o romance se baseia, “antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”.

A resposta de Sabato à questão levantada por Candido seria que os personagens, apesar de serem seres fictícios, precisam ser descritos com “realismo” já que “*sólo nos emociona lo que es real*”.⁵⁰³ De acordo com ele, a melhor maneira de fazer um personagem “falar” como um “ser vivo” é fazê-lo “falar” como um contemporâneo. Para ilustrar essa ideia, cita Shakespeare e Ibsen: “*Shakespeare pone sus propias ideas y sentimientos en esos seres del pasado, y así han hecho siempre los más grandes creadores. Ibsen confesaba: ‘Todo lo he buscado en mí mismo, todo ha salido de mi corazón’*”.⁵⁰⁴

Os personagens, para Sabato, saem da alma do próprio criador e no final todos acabam sendo parentes, pois todos são filhos do mesmo pai. É assim com os personagens de *El túnel* – “*Castel expresa, me imagino, el lado adolescente y absolutista, María el lado maduro y relativizado. Y también Allende representa algo mío, y también Hunter*”⁵⁰⁵

⁵⁰¹ CANDIDO, Antonio [et al]. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014 (Coleção debates), p. 53.

⁵⁰² CANDIDO, Antonio [et al]. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014 (Coleção debates), p. 55.

⁵⁰³ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 126.

⁵⁰⁴ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 132.

⁵⁰⁵ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 13.

– e com os de *Sobre héroes y tumbas* – “*he puesto elementos míos en los cuatro personajes centrales, personajes que dialogan y hasta luchan mortalmente entre sí. Es el diálogo y la lucha que esas hipóstasis tienen en mi propio corazón*”.⁵⁰⁶

Todavía, Sabato rejeita a ideia de os personagens serem totalmente autobiográficos, pois, conforme são criados, tornam-se independentes e o autor observa, com certa surpresa, suas atitudes, sentimentos e ideias. Dessa maneira, os personagens acabam sentindo e assumindo atitudes completamente opostas às do autor: “*si es un espíritu religioso verá, por ejemplo, que alguno de esos personajes es un feroz ateo; si es conocido por su bondad o por su generosidad, en algún otro de esos personajes advertirá de pronto los actos de maldad más extremos y las mezquindades más grandes*”.⁵⁰⁷ Para Sabato, os personagens precisam ser livres, do mesmo modo que as pessoas reais, caso contrário, parecem falsos e o romance corre o risco de transformar-se em uma paródia sem nenhum valor.

Nesse sentido, Sabato e Candido comungam da mesma ideia. Candido ao responder a pergunta “pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, *aproveitar* integralmente a sua realidade?”, responde que “não, em sentido absoluto” e por três razões: (1^a) é impossível captar totalmente o modo de ser de uma pessoa, (2^a) porque, se isso fosse possível, se dispensaria a criação artística, e, (3^a) mesmo se fosse possível, “uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção.”⁵⁰⁸ Conforme Candido⁵⁰⁹, quando o escritor toma um modelo da realidade “sempre acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada”. Por essa razão, ele argumenta que, de maneira geral, só existe um tipo eficaz de personagem, o “inventado”; entretanto, reconhece que essa invenção “mantém vínculos necessários com a realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca”.⁵¹⁰

Mesmo que muitos personagens tenham características que o escritor retira de lembranças ou memórias de sua própria vida, o fato é que se tratam de seres inventados, ou seja, algo que mesmo sendo uma criação da fantasia, transforma-se, aos olhos do leitor,

⁵⁰⁶ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1^a ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 22.

⁵⁰⁷ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1^a ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 175.

⁵⁰⁸ CANDIDO, Antonio [et al]. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014 (Coleção debates), p. 65.

⁵⁰⁹ CANDIDO, Antonio [et al]. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014 (Coleção debates), p. 65.

⁵¹⁰ CANDIDO, Antonio [et al]. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014 (Coleção debates), p. 69.

na mais genuína verdade existencial. Sabato reconhece esse atributo dos personagens e em momento algum diz que eles são cópias fiéis de alguma pessoa viva. Os seres de carne e osso, diz ele⁵¹¹, são “*esencialmente misteriosos y se mueven a impulsos imprevisibles, aun para el mismo escritor que sirve de intermediario entre ese singular mundo irreal pero verdadero de la ficción y el lector que sigue el drama*”. Por isso, os personagens precisam gozar de uma certa independência, a fim de transmitir ao leitor uma ilusão de liberdade em relação ao mundo real ao qual pertence. E mesmo que eles mantenham algum laço com o escritor, os personagens têm autonomia para experimentar outros destinos desconhecidos do autor. Como escreve Candido⁵¹², é sobre esse paradoxo que repousa a criação literária: um ser que existe sem, realmente, existir.

Partindo dessa perspectiva, Sabato vê na ficção e na criação de personagens a possibilidade de perceber novos caminhos no momento em que esses seres são lançados no mundo; entes que “*realizan por nosotros, y de algún modo en nosotros, destinos que la única vida nos vedó*”.⁵¹³ O paradoxo apontado por Antonio Candido transparece do discurso de Sabato já que ele também acredita que o personagem é um prolongamento do próprio escritor e que tudo acontece como se uma parte de “*su ser fuese esquizofrénicamente testigo de la otra parte, de lo que la otra parte hace o se dispone a hacer*”.⁵¹⁴ Por essa razão, ele costumava dizer que, se fôssemos procurar a diferença entre o louco criado pelo escritor e o louco de carne e osso, perceberíamos que, enquanto o primeiro pode voltar da loucura, ao segundo essa alternativa está vetada.

De acordo com Nicasio Urbina⁵¹⁵, a “teoria do romance” de Sabato serve “*más para elucidar la naturaleza de la escritura, que para dirigir la investigación académica y crítica; ilustra mejor la fenomenología de proceso creativo que la producción de significado a partir del texto*”. Nesse sentido, é preciso entender que as ideias de Sabato sobre a literatura e a escrita de romances são uma forma de expressar suas preocupações, não só acerca de questões teóricas relacionadas com o processo de escrita, como também o papel que deve desempenhar o escritor na sociedade. O que neste momento se impõe é compreender como Sabato articula essas ideias quando escreve seus romances e quais as possíveis influências que suas concepções sobre a ciência e a literatura exercem sobre a

⁵¹¹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 14.

⁵¹² CANDIDO, Antonio [et al]. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014 (Coleção debates), p. 55.

⁵¹³ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 242-242 (grifo do autor).

⁵¹⁴ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 201.

⁵¹⁵ URBINA, Nicasio. *La significación del género. Estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sabato*. Miami: Ediciones Universal, 1992, p. 70.

sua escrita. Para responder a essa questão, no capítulo 5 – **AS FICÇÕES SABATINAS: UMA LITERATURA NO LIMITE** – meu objetivo será, além de apresentar os três romances de Sabato (*El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* e *Abaddón, el exterminador*), tendo como ponto de partida as ideias do próprio autor sobre a construção dessas narrativas e parte da fortuna crítica que acompanha essas obras, analisar os romances procurando estabelecer ligações com os elementos que surgiram no exame de seus ensaios. O mesmo procedimento será aplicado ao *Informe sobre ciegos*, que será apresentado e analisado em separado, tendo em vista tratar-se de um texto que pode ser lido de forma independente⁵¹⁶, merecendo, portanto, uma leitura diferenciada.

⁵¹⁶ Algumas dessas publicações independentes foram apresentadas na introdução desta tese (vide nota de rodapé 44).

5 AS FICÇÕES SABATIANAS: UMA LITERATURA NO LIMITE

[...] escribí libros (muchos de los cuales desaparecieron entre las llamas) y sobrevivieron solamente tres, tres novelas que ustedes conocen por lo menos de nombre. Ahí intente dar lo que yo había encontrado en está búsqueda del sentido de la existencia.⁵¹⁷

5.1 SABATO, O ROMANCIISTA

Nos capítulos anteriores, minha análise esteve centrada na obra ensaística de Ernesto Sabato por acreditar que nela estão presentes muitas de suas concepções sobre o universo científico e literário. Universos que, segundo o autor, não se cruzam e nem mesmo se complementam, de tal maneira que, ao optar por um, exclui-se necessariamente o outro. No entanto, como a questão central desta tese é verificar se esse posicionamento se concretiza na escrita de suas ficções, a partir de agora passo a examinar seus romances, buscando rastros ou marcas desse pensamento científico que ele insistiu em repudiar.

Nesse ponto, vale lembrar que a figura de Ernesto Sabato sempre esteve envolta em várias polêmicas alimentadas, muitas vezes, com declarações incisivas e beligerantes do próprio autor. Ricardo Piglia, por exemplo, escreveu que Sabato passou ao ostracismo justamente por suas “*posiciones políticas muy oportunistas, muy exhibicionista, antipático y muy arrogante*”.⁵¹⁸ Opiniões como essa o tornaram alvo, por grande parte da crítica literária, “de uma gigantesca conspiração do silêncio”⁵¹⁹, a ponto de, nos últimos 30 anos, sua fortuna crítica vir se reduzindo de forma exponencial⁵²⁰. Essa explicação se faz necessária para que se possa entender porque as referências utilizadas nesta tese são, na sua grande maioria, dos anos 1970 e 1980, já que a partir dos anos 1990 e, principalmente, nos anos 2000, poucos textos críticos foram produzidos tendo por tema a obra sabatiana.

De qualquer modo, independentemente de opiniões contrárias ao homem, o escritor Sabato demonstrou, em seus ensaios, uma profunda preocupação com o fenômeno literário, procurando sempre reafirmar o papel da literatura e do escritor no contexto mais

⁵¹⁷SABATO ORAL. Edición coordinada por Mario Paoletti. Ediciones cultura hispanica del Instituto de Cooperacion Iberoamericana. Madrid: 1984, p. 54

⁵¹⁸ PIGLIA, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones* en Princeton. Eterna Cadencia, 2015, s/p (Edição Kindle).

⁵¹⁹ CRISTALDO, Janer. *Mensageiros das fúrias: uma leitura camusiana de Ernesto Sábato*. Tradução Tania Koetz. Florianópolis: UFSC, 1983, p. 68.

⁵²⁰ Não ignoro que para que essa “conspiração do silêncio” se instalasse contribuiu o fato de Sabato ter escrito seu último romance em 1974. Essa negativa em escrever ficções, alegando já ter dito tudo o que precisava dizer em três romances, provavelmente colaborou para o seu afastamento da cena literária, mesmo que tenha continuado a escrever ensaios até 2004.

amplo da sociedade. Uma preocupação que alcançará “*su máximo tratamiento crítico en El escritor y sus fantasmas, y su más alto grado de representación en Abaddón el exterminador*”.⁵²¹ Na escrita sabatiana será possível perceber um entrelaçamento entre a realidade e a ficção, uma narrativa da qual se poderá extrair múltiplos significados, tornando-se uma espécie de aventura que, ao estar presente nos discursos ficcionais, formam um todo coerente e totalizante, ao mesmo tempo subjetivo e objetivo.

Ao analisar os romances sabatianos é importante retomar alguns aspectos apontados não só pelo autor em seus ensaios, mas enfatizados por todos(as) aqueles(as) que se debruçaram sobre a sua obra ficcional: (1) eles são o resultado de suas obsessões mais profundas, transformando-se em uma mistura de exorcismo e, até mesmo, de transferência psicanalítica; (2) veem carregados de uma visão metafísica, preocupando-se com os grandes dilemas do homem: a solidão, a morte, o mal, a esperança, o sentido da existência, a presença ou a ausência de Deus; (3) influenciados pelo surrealismo incorporam um conjunto de símbolos, com uma realidade na qual estão presentes inúmeros rostos, “*numerosos estratos, no sustancialista, ni monista, ni dualista, sino simplemente múltiple, donde la ficción reclama su parte frente a la noción tradicional de lo real como algo dado*”⁵²²; e (4) utilizam informações que fazem parte da história de vida do autor. Esse último aspecto sempre dividiu os críticos, com alguns defendendo a ideia de que conhecer a biografia de Sabato lança uma nova luz sobre a sua obra literária, oferecendo dados inestimáveis para compreendê-la melhor⁵²³, enquanto outros, apesar de reconhecerem a existência de “ressonâncias autobiográficas”, veem nelas fundamentalmente obras de ficção.⁵²⁴

Essas características determinam a forma como as ficções sabatianas foram construídas, desde a escolha do tema até a criação dos personagens. Por isso, para Sabato, o mais importante sempre foi o conteúdo de seus romances e as relações que se pode estabelecer com os dilemas mais prementes da condição humana. Do mesmo modo, é difícil não notar os inúmeros símbolos (covas, labirintos, mães, cegos...) que aparecem em seus romances, a maioria deles, de alguma forma, conectados com suas diversas obsessões. Sabato também não perdeu de vista os problemas da contemporaneidade,

⁵²¹ URBINA, Nicasio. *La significación del género. Estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sabato*. Miami: Ediciones Universal, 1992, p. 104.

⁵²² CIARLO, Hector. El universo de Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, núm. 391-393 (enero-marzo 1983), p. 78.

⁵²³ BARRERA, Trinidad L. *La estructura de Abaddón el exterminador*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982.

⁵²⁴ CIARLO, Hector. El universo de Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, núm. 391-393 (enero-marzo 1983), p. 81.

dando ênfase especial àqueles gerados pela ciência e pela tecnologia. Ao afastar-se do âmbito folclórico⁵²⁵, adota uma linguagem tipicamente portenha⁵²⁶, lugar no qual “*el extranjero hace sentir con mayor fuerza su influencia*”, tornando-se a linguagem por meio da qual “*se expresa el extranjero más frustrado en la concreción de sus quimeras*”.⁵²⁷

Seus três romances têm todas essas marcas. A cegueira, um de seus temas recorrentes, está presente em todos eles, tornando-se uma representação das forças do mal. Em *El túnel* (1948), ela aparece em um único personagem, Allende, o marido de María Iribarne; em *Héroes y tumbas* (1961) estará plenamente representada no perturbador “*Informe sobre ciegos*” e em *Abaddón el exterminador* (1974) surge na narração de um episódio envolvendo artistas surrealistas com os quais Sabato conviveu. Esses temas recorrentes, que alguns críticos chamam de obsessões e outros de “fantasmas”, são de vários tipos,

*personales, históricos, culturales, sociales, ya que su mundo novelístico se alimenta de hechos personales vividos pero también de experiencias colectivas, ya sean de su país — el siglo XIX con la historia de la retirada de Lavalle narrada en Sobre héroes y tumbas —, ya sean del devenir histórico universal — las pinceladas a la historia del nazismo en Abaddón el exterminador —, o bien de preocupaciones sociales que salpican continuamente las dos últimas novelas.*⁵²⁸

Com a passagem do tempo, porém, vamos perceber que a forma como ele construiu suas narrativas ficcionais sofreu significativas mudanças. *El túnel* segue uma estrutura tradicional, com a história desenvolvendo-se em um tempo linear; *Sobre héroes y tumbas* tem uma composição mais complexa, com diferentes linhas temporais se entrecruzando e a presença de inúmeros personagens representando as mais diversas camadas sociais; *Abaddón El exterminador*, por sua vez, é um romance metaliterário, autorreflexivo, no qual o autor examina e dramatiza seu próprio processo criativo. Segundo Silvia Sauter, Sabato inicia esse processo de indagação já com Juan Pablo Castel, protagonista de *El*

⁵²⁵ Essa característica, talvez, tenha contribuído para que Ricardo Piglia, apesar dos adjetivos depreciativos, reconhecesse que Sabato, assim como Eduardo Mallea (1903-1982), se ocupou “*del ser nacional, de la tradición profunda y de los grandes problemas de la ‘Argentina invisible’*”. (PIGLIA, 2015, s/p). Inclusive, também admitiu que Sabato e Mallea teriam tematicamente “*cierto parentesco*” com Juan Carlos Onetti e Roberto Arlt, constituindo “*un universo de escritores que tienden a hacer un tipo de literatura metafísica, donde enfrentan cuestiones que exceden el relato propiamente dicho*”. (PIGLIA, 2015, s/p).

⁵²⁶ Ao escrever uma “linguagem tipicamente portenha” refiro-me ao “lunfardo”, linguagem utilizada “pelas classes populares que viviam nos bordes de Buenos Aires” e considerado, no final do século XIX, o dialeto dos criminosos. Disponível: <https://conceitos.com/lunfardo/>. Acesso: 06 set. 2019.

⁵²⁷ CATANIA, Carlos. *Genio y figura de Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997, p. 107.

⁵²⁸ BARRERA, Trinidad. Ernesto Sábato. In: *100 escritores del siglo XX. Ámbito Hispánico (Narrativas)*. Barcelona: RBS libros, S.A., 2014, s/p (Edição Kindle).

túnel, passando a discriminá-lo melhor por meio dos personagens de *Sobre héroes y tumbas*, para alcançar “*una mayor diferenciación en Abaddón El exterminador, donde las voces, más maduras, se diversifican y alternan*”.⁵²⁹

Uma rede comum une todos os romances: o compartilhamento de espaços, personagens e temas. Ademais, torna-se uma característica da escrita sabatiana apresentar os romances apenas alinhavados cabendo ao leitor a tarefa de completá-los, dando-lhes o acabamento final. Da mesma forma, o terreno pelo qual ele transita: movediço e ambíguo, pois o sonho, o mistério e a realidade se cruzam sem uma solução de continuidade. Sabato não faz concessões aos seus leitores, já que seu objetivo (o mesmo dos ensaios) é sacudir, assustar e até intimidar com uma prosa dura e áspera, mas, também, exata, forte e precisa. Por isso, para ler bem Sabato é preciso assumir a responsabilidade de ser um leitor capaz de segui-lo, pois, caso contrário, “*no podrá acceder al desciframiento de lo que podríamos llamar el ‘código de claves’ de su técnica novelística, con la cual construye su universo de ficciones*”.⁵³⁰

Quanto aos personagens, vamos notar que, mesmo podendo ser considerados como emanções do autor, são, na verdade, criações ficcionais no sentido de que a escrita se sobrepõe à realidade, tornando-se, na maioria das vezes, mais poderosa e impactante. Assim, a imagem de Sabato que aparecia nos jornais e nas entrevistas “*diste enormemente de la del escritor maldito, o de la de sus personajes torturados, de su Pablo Castel, de su Fernando Vidal Olmos, de su propio Sábato, personaje de Abaddón, su última novela*”.⁵³¹ Mas, se compararmos a atitude narrativa dos personagens, observaremos que elas guardam semelhanças: Juan Castel e Fernando Olmos, por exemplo, são narradores obcecados por uma ideia fixa, defensores de uma verdade incontestável, armados de uma retórica agressiva. Também notaremos que, em vários momentos, os personagens enunciam teses defendidas pelo escritor em seus ensaios, de tal forma que, apesar de serem seres de papel, produtos da sua imaginação, refletem muito o que ele foi, sentiu, desejou e testemunhou. Daí a razão para etiquetarem as ficções sabatianas como autobiográficas. Nesse ponto, é importante a ressalva de Hector Ciarlo quando explica que falar da presença do autobiográfico na prosa de Sabato nada tem a ver com a sua “*conducta y de los hechos de su vida mundana y corriente, sino a la autobiografía de sus*

⁵²⁹SAUTER, Silvia. *Teoría y práctica del proceso creativo*: con entrevistas a Ernesto Sábato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raul Zurita y José Watanabe. Iberoamericana: Madrid, 2006, p. 217.

⁵³⁰CIARLO, Hector. El universo de Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, núm. 391-393 (enero-marzo 1983), p.100.

⁵³¹MORILLAS, Enriqueta Ventura. Leer a Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 391-393, 1983 (Instituto de Cooperación Iberoamericana), p. 585.

*obsesiones, de esos ‘fantasmas’ que se originan en la fecunda intuición del inconsciente”.*⁵³²

Levando em conta a observação feita por Ciarlo, o Sabato romancista procura, a partir do emprego de diversos recursos, expressar, por meio da palavra, o que ocorre em seu mundo interior, e ao criar os personagens realiza um movimento de mergulho, de introversão, em seu próprio “eu”. O resultado desse processo é encontrarmos em seus personagens os diferentes rostos do autor. Enquanto Bruno simboliza o lado positivo e benigno de Sabato, Fernando Olmos é o seu oposto, como na oposição clássica entre Dr Jeckyl e Mr. Hyde; da mesma maneira, se Martín representa a inocência da juventude, Alejandra será a representação da face mais sombria e enigmática do autor. De acordo com Elisa Calabrese⁵³³, a dualidade transparece na construção dos personagens, pois,

no sólo son parte de la identidad de su creador, sino que encarnan los demonios de su alma que deben ser conjurados por medio de una plasmación estética a fin de exorcizarse, y presionan desde los abismos internos a su intermediario para que los dé a luz, liberándolo así de su obsesión.

De qualquer forma, é difícil permanecer indiferente as narrativas sabatianas, mesmo que elas, muitas vezes, interpelem e perturbem o leitor. Esse recurso faz surgir um leitor que deve estar disposto a acompanhar o autor em sua própria “desordem”, onde se alternam imagens provindas diretamente das ruas de Buenos Aires com outras que lembram uma terra devastada por uma hecatombe nuclear.

5.2 EL TÚNEL (1948)

5.2.1 História e circunstâncias

“*La única novela que quise publicar*”, declarou Sabato⁵³⁴ em *Antes del Fin* ao referir-se ao seu primeiro romance *El túnel* (1948). Um desejo que, segundo ele, não foi fácil de realizar, em grande medida, porque o autor vinha de um campo considerado por muitos (incluindo o próprio Sabato) incompatível com a escrita de romances. Esse

⁵³²CIARLO, Hector. El universo de Sabato. *Cuadernos Hispanoamericano*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, núm. 391-393 (enero-marzo 1983), p. 76.

⁵³³CALABRESE, Elisa T. Personajes de *Abaddón* – Máscara e identidade. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. VazquezBigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985, p. 188.

⁵³⁴SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 79.

preconceito teria feito com que Guillermo de Torre, da Editora Losada, declarasse: “*Cómo me van a convencer de que un físico puede escribir una novela*”.⁵³⁵ Na época *El túnel* não foi rejeitado apenas por essa editora, mas por todas as editoras para as quais foi enviado, incluindo a de Victoria Ocampo que, segundo Sabato, teria dito: “*Estamos medio fundidos, no tenemos un cobre partido por la mitad*”.⁵³⁶ O livro só seria publicado graças à generosidade de um amigo, Alfredo Weis, que bancou os custos da publicação na revista “*Sur*”.⁵³⁷

El túnel foi publicado três anos depois de *Uno y el universo* (1945), pertencendo ao mesmo grupo de obras composto por *La última niebla* (1935), *La amortajada* (1938), de M. L. Bombal; *El pozo* (1939), *Tierra de nadie* (1941) e *Para esta noche* (1943), de Juan Carlos Onetti; *La invención de Morel* (1940) e *Plan de evasión* (1945), de Adolfo Bioy Casares. Romances que trouxeram importantes inovações, com a representação de “*mundos ambiguos y postulaciones de realidad sujeta a la decepción y la indeterminación de lo real*”.⁵³⁸ Como toda a obra literária, *El túnel* possibilita diferentes leituras e interpretações: desde aquelas que veem na questão da loucura o ponto central da trama, admitindo, inclusive, o uso do jargão psicanalítico para explicá-la, até as que se orientam no sentido de discutir a angústia provocada pela falta de comunicação.

O primeiro esboço começou a tomar forma quando Sabato, ao deixar Zurich, onde havia ocupado um posto na UNESCO, fazia sua viagem de volta à Argentina, passando pela Itália. Como chegou a Gênova dias antes de seu barco zarpar para Buenos Aires, decidiu visitar algumas cidades italianas. E foi durante esse “périplo italiano” que ele, com uma máquina portátil sobre os joelhos, em diferentes estações de trens, começou a escrever “*de manera afiebrada la historia de un pintor que desesperadamente intenta comunicarse*”.⁵³⁹

O objetivo inicial era escrever apenas um conto, uma confissão de um pintor que teria assassinado a mulher amada por ciúmes. Mas, conforme a história progredia e os

⁵³⁵SABATO ORAL. Edición coordinada por Mario Paoletti. Ediciones cultura hispanica del Instituto de Cooperacion Iberoamericana. Madrid: 1984, p. 41.

⁵³⁶ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 79.

⁵³⁷ Em *Antes del fin*, Sabato conta que, anos depois, Victoria Ocampo o chamou “*hecha una furia para recriminarme el oprobioso recuerdo, ya que el libro había sido recibido entusiastamente por uno de los máximos escritores de Francia*”. (SABATO, 2011, p. 80). Nessa citação Sabato refere-se a Albert Camus que, em carta, escreveu: “*Le agradezco su carta y su novela. Caillois me la hizo leer y me ha gustado mucho la sequedad y la intensidad. He aconsejado a Gallimard que la editen, y espero que El túnel encuentre en Francia el éxito que merece*”. (CONSTENLA, 2011, p. 287).

⁵³⁸GOIC, Cedomil et al. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana: época contemporánea*. Barcelona: Editorial Crítica, 1988, p. 387.

⁵³⁹ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 71.

personagens tomavam forma, Sabato percebeu que a estrutura enxuta e condensada de um conto não poderia conter toda a narrativa. Em diferentes ensaios⁵⁴⁰, ele explica que a história deixou, em determinado momento, de ser apenas uma história sobre sexo, ciúme e um crime para se transformar em um drama sobre a solidão e as dificuldades de comunicação entre os seres humanos; um tema metafísico e, portanto, com uma maior complexidade e profundidade.

Para conseguir esse efeito, Sabato⁵⁴¹ diz ter hesitado na escolha do ponto de vista da narração, problema, segundo ele, “*decisivo en el arte de la ficción, pues según la elección que se haga puede darse más intensidad y verdad al relato, o quitárselas hasta el punto malogrado*”. Sua primeira opção foi pela terceira pessoa, mas diz não ter dado muito certo porque sentiu que não estava atraindo o leitor para o mundo delirante do protagonista. Por isso, acabou decidindo-se pela primeira pessoa, pois era a única forma que permitia dar a sensação de uma realidade externa tal como o protagonista a percebia. Com esse recurso era possível levar o leitor para dentro da mente de um paranoico fazendo-o sofrer as mesmas ansiedades e dúvidas, “*arrastrándolo finalmente con la ‘lógica’ de su propio delirio hasta el asesinato de la mujer*”.⁵⁴²

O leitor torna-se, então, uma espécie de *alter ego* do personagem principal, participando da narrativa como um ouvinte confiável. Como aponta Castiglioni⁵⁴³, no texto, existem muitas referências a esse leitor fictício, “*cuya utilidad es la de servir de confidente del personaje*”. Ao utilizar parênteses para explicar ao leitor situações que acredita não estarem claras, tenta convencê-lo de seus motivos para agir da maneira como agiu, procurando torná-lo “parceiro” de seu crime. Um exemplo desse recurso aparece quando ao falar sobre a sua pintura reconhece que ela vem se transformando durante seu romance com María:

(No sé si dije que, desde la escena de la ventana, mi pintura se fue transformando paulatinamente: era como si los seres y cosas de mi antigua pintura hubieran sufrido un cataclismo cósmico. Ya hablaré de esto más adelante, porque ahora quiero relatar lo que sucedió en aquellos días decisivos).⁵⁴⁴

Para aumentar a intensidade narrativa, em nenhum momento *El túnel* se identifica como uma obra de ficção: a história é construída para levar o leitor a pensar que está

⁵⁴⁰ *Heterodoxia* (p. 64-65); *El escritor y sus fantasmas* (p. 13-14), *Entre o sangue e as letras* (220-222).

⁵⁴¹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 14.

⁵⁴² SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 14.

⁵⁴³ CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez. *Historia y circunstancia: Ernesto Sábato, el hombre y su literatura*. Porto Alegre: PUCRS, 1995 (Dissertação de Mestrado – Instituto de Letras e Artes), p. 62.

⁵⁴⁴ SÁBATO, Ernesto. *El túnel*. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 98 (Grifos meus).

diante do testemunho de uma experiência real, de um fato conhecido, ainda presente na memória de todos, não necessitando maiores explicações. Por essa razão, o romance acaba tendo uma estrutura fechada, com um ritmo dinâmico e onde, nos três primeiros capítulos, está condensado o tema da obra: o assassinato de María Iribarne pelo pintor Juan Pablo Castel. Além disso, Sabato aproveita para apresentar alguns temas que mais tarde iria tratar em seus ensaios, uma prática que se tornaria frequente na sua obra ficcional. Assim, nesse primeiro livro ele fala das forças que motivam o escritor (capítulo II), da relação entre o indivíduo e a sociedade (capítulo XI), sua opinião sobre os romances policiais (capítulo XXV), entre outros assuntos. Nota-se a presença de uma série de símbolos: a transformação do protagonista em um animal, a cegueira, a morte de uma mulher e, é claro, o túnel (ou o labirinto), com suas paredes às vezes transparentes, outras vezes escuras, separando o personagem do resto do mundo.

A imagem do túnel gerou, entre os críticos, diferentes interpretações. Com corredores seguindo paralelos, muros transparentes de onde Castel podia observar, mas não interagir, o túnel foi considerado uma espécie de experimento no qual “*un ser humano, preso de la desesperación, deposita su ‘débil esperanza’ en el texto*”.⁵⁴⁵ Também foi visto como uma forma de representar a desumanização do homem moderno devido a sua “*excesiva fe en la razón y sus consecuencias naturales: la ciencia y la tecnología*”.⁵⁴⁶ Ou como um aviso cujo conteúdo é o de demonstrar que até a mais “*estrecha, solitaria y melancólica situación vital encuentra su redención última en la condición humana en tanto que ésta nos confiere facultades creativas y se abre hacia el Otro*”.⁵⁴⁷ E a essas diversas interpretações poder-se-ia, ainda, acrescentar a ideia do túnel como uma metáfora do ciúme, um processo alienante que mantém o indivíduo preso aos seus próprios temores, flertando permanentemente com a loucura. Uma loucura que está representada na forma como Sabato construiu o seu protagonista, o pintor Juan Pablo Castel.

⁵⁴⁵ URBINA, Nicasio. *La significación del género. Estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sabato*. Miami: Ediciones Universal, 1992, 104.

⁵⁴⁶ FUSS, Albert. El túnel, universo de incomunicación. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 391-393, 1983, p. 325.

⁵⁴⁷ TYMIENIECKA, Anna-Teresa. El anhelo de comunión con el otro y las fuentes de la condición humana en el testimonio de *El túnel*. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. VazquezBigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985, p. 98.

5.2.2 A representação da paranoia

El túnel é aberto com uma confissão: “*Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne*”.⁵⁴⁸ A essa confissão seguem-se uma série de digressões que têm por objetivo tornar os leitores partícipes e cúmplices de suas teorias e, conseqüentemente, de seu ato final. Para evitar qualquer especulação sobre a presença de possíveis dados autobiográficos nessa obra, Sabato fazia questão de esclarecer que nenhum dos episódios fundamentais do livro foram retirados da vida real, pois, “*empezando por el crimen: hasta hoy no he matado a nadie*”.⁵⁴⁹ Isso não significa que não existam elementos que mantenham alguma relação com autor, pois, como ele mesmo explica, enquanto Castel pode representar seu lado adolescente e mais autoritário, María é a sua face madura e mais relativista.⁵⁵⁰

Ao criar Castel, Sabato pensou em um personagem cuja personalidade se ocupasse apenas de sua obsessão: vendo, escutando e falando apenas o que tivesse relação com ela. No jargão especializado, poder-se-ia identificar Castel como um indivíduo com Transtorno de Personalidade Paranoide (TPP) que, segundo o Manual Diagnóstico dos Transtornos Mentais (DSM-IV-TR)⁵⁵¹, se “caracteriza por um padrão global de desconfiança e suspeitas em relação aos outros, de modo que as intenções são interpretadas como maldosas, manifestando-se no início da idade adulta e presente em uma variedade de contextos”. Esse “padrão global” leva esses sujeitos a distorcer e interpretar os eventos de maneira hostil, guardando enorme rancor quando se sentem prejudicados. Como consequência, o indivíduo sente uma grande dificuldade de “acreditar nos outros, mesmo em situações triviais, sendo sensível a críticas, o que ocasiona forte diminuição na sua qualidade de vida e no seu relacionamento interpessoal”.⁵⁵²

Essas características ficam evidentes conforme mergulhamos na psique de Castel. No início do livro ele já é apresentado ao leitor como um homem que suspeita, sem fundamento suficiente, de estar sendo traído por María, mulher que conheceu em um salão de arte onde seus quadros estavam expostos. Castel coloca em dúvida todos os gestos,

⁵⁴⁸ SABATO, Ernesto. *El túnel*. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 25

⁵⁴⁹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 13.

⁵⁵⁰ SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos Catania*. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015.

⁵⁵¹ SCHMIDT, Diego Rafael; MÉA, Cristina Pilla Della. Transtorno de personalidade paranoide dentro do enfoque cognitivo-comportamental. In: *Revista de Psicologia da IMED*, Jul-Dez, v. 5, n. 2, 2013, p. 78.

⁵⁵² SCHMIDT, Diego Rafael; MÉA, Cristina Pilla Della. Transtorno de personalidade paranoide dentro do enfoque cognitivo-comportamental. In: *Revista de Psicologia da IMED*, Jul-Dez, v. 5, n. 2, 2013, p. 78.

olhares e palavras de María, acreditando que ela o engana até mesmo quando fazem amor: “[...] *yo me preguntaba si ella no habría estado haciendo la comedia y entonces poder ella argüir que el vínculo físico era pernicioso y de ese modo evitarlo en el futuro; siendo la verdad que lo detestaba desde el comienzo y, por lo tanto, que era fingido su placer*”.⁵⁵³ Sua relutância em confiar nos outros, por medo de que eles pudessem usar as informações contra ele, não atinge apenas a sua relação amorosa, mas todas as instâncias da sua vida. Castel odeia todos os tipos de grupos, seitas e agremiações, incluindo aquele do qual faz parte, os pintores, argumentando que os detesta não só por conhecê-los a fundo, mas porque neles estão incluídos os críticos, “*una plaga que nunca pude entender*”.⁵⁵⁴ Em momentos de lucidez, ele é capaz de reconhecer que muitos de seus sentimentos em relação aos pintores, aos críticos e a humanidade em geral é um reflexo da sua própria petulância, inveja, grosseria e soberba. Todavia, não consegue evitar certo sentimento de superioridade ao pensar nos homens com os quais, muitas vezes, é obrigado a se relacionar, vendo-os como seres feios, sujos, incapazes, ambiciosos e mesquinhos. Esses sentimentos geram no personagem uma série de conflitos e, obviamente, o isolamento social.

Essa desconfiança permanente também o leva a procurar significados ocultos, de caráter humilhante ou ameaçador, em situações ou acontecimentos benignos. Castel é a personificação do rancor, do não esquecimento, da culpa imposta aos outros e nunca a si mesmo, tornando-o implacável diante de quaisquer insultos, injúrias ou deslizes. María é, na maior parte do livro, o alvo de suas suspeitas, chegando ao ponto de as discussões passarem rapidamente do diálogo acalorado para a violência explícita: “[...] *me echaba sobre ella, le agarraba los brazos como con tenazas, se los retorció y le clavaba la mirada en sus ojos, tratando de forzarle garantías de amor, de verdadero amor*”.⁵⁵⁵ Castel acreditava que seu caráter e reputação estavam sempre sendo atacados, daí suas reações raivosas e seus acessos furiosos. Ao duvidar até dos pensamentos de María, alimentava um ciúme doentio, acreditando apenas na injustiça do qual era vítima.

Contudo, ao desejar escrever sua história, o personagem deixa de ser apenas um assassino para se tornar um escritor, ou seja, alguém capaz de utilizar a palavra escrita para dar-se a conhecer, para não cair no esquecimento. Escrever, para Castel, transforma-

⁵⁵³ SABATO, Ernesto. El túnel. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 64.

⁵⁵⁴ SABATO, Ernesto. El túnel. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 32.

⁵⁵⁵ SABATO, Ernesto. El túnel. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 63

se na “última posibilidad de comunicación después del mayor fracaso de su vida, es el último intento de establecer un canal de comunicación con el otro”.⁵⁵⁶ Ele diz não se importar que a sua vontade de escrever seja julgada como um ato de vaidade, pois, afinal, é feito de “carne, huesos, pelo y uñas como cualquier otro hombre y me parecería, muy injusto que exigiesen de mí, precisamente de mí, cualidades especiales”.⁵⁵⁷ Entretanto, acaba confessando que essa vontade está, na verdade, relacionada com um certo orgulho ou soberba, mas não sabe definir suas motivações, reclamando das pessoas e de suas constantes e inúteis perguntas: “Me hacen reír esos señores que salen con la modestia de Einstein o gente por el estilo; respuesta: es fácil ser modesto cuando se es célebre; quiero decir parecer modesto”.⁵⁵⁸

Castel é um paranoico que acredita estar seguindo uma lógica, o que faz seus argumentos parecerem, não só coerentes, como muito convincentes. Não obstante, como todo o ciumento patológico, Castel não consegue reconhecer o ciúme, pois estando tão imerso em sua obsessão permanece alheio a quaisquer explicações que possam vir do mundo externo. Por outro lado, a trajetória de Castel também pode ser interpretada como a de um homem vivendo uma aguda crise existencial, na qual são explorados os extremos da dúvida e da rebeldia. A paranoia, então, se torna um sintoma de algo mais profundo e complexo e o assassinato, a maneira encontrada pelo personagem de lidar com suas dificuldades de comunicação. Desse modo, ao unir a lógica interior de seu héroi à imagem da paranoia, Sabato também une os problemas metafísicos, que tanto o preocuparam, com seu intenso desejo de conhecimento. Com esse movimento, perceptível não só em *El túnel*, como também em seus dois outros romances, veremos claramente o pensamento sabatiano em ação: um pensamento centrado na valorização de tudo o que considera importante para o ser humano.

5.2.3 Uma metáfora da paranoia científica

El túnel chama a atenção pela presença de uma intensa racionalidade perceptível pela frequência com que a palavra “posibilidad” aparece no texto: **29** vezes no singular e **7** vezes no plural. De acordo com Daniel-Henri Pageaux, essa racionalidade demonstra

⁵⁵⁶ URBINA, Nicasio. *La significación del género. Estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sabato*. Miami: Ediciones Universal, 1992, p. 104.

⁵⁵⁷ SABATO, Ernesto. *El túnel*. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 26.

⁵⁵⁸ SABATO, Ernesto. *El túnel*. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 26.

até que ponto a razão pode ser derrotada por “algo” (expressão citada 85 vezes no texto) que não é “*superior a la razón pero se situa en un plano muy otro del de la ‘simple’ razón: ese algo tendrá por un nombre la vida; o el arte, puesto que en El túnel arte es sinónimo de vida*”.⁵⁵⁹ A vida transforma-se, segundo essa leitura, nesse “algo” capaz de superar a lógica e a razão e o fato de Castel, um homem perturbado, se apegar a um pensamento que valoriza esses dois atributos, confirmaria a derrota de uma concepção de mundo que enaltece essa forma de pensar.

Chama também a atenção o fato de se perceber na obra um certo fascínio pelos romances policiais, ao estilo de Edgar Allan Poe e até mesmo de Borges. Um enfoque que Sabato estaria pronto a negar, tendo em vista o que, mais tarde, escreveria em seus ensaios. Se pudéssemos ouvi-lo, provavelmente, ele diria que no seu livro não existe um enigma a ser desvendado, pois o assassino sendo conhecido desde o início evita que se perca tempo com jogos mentais e artifícios que “*no tiene ni más ni menos jerarquía que un problema de ajedrez o una ingeniosa charada*”.⁵⁶⁰ Sabato, é importante recordar, via o gênero policial como uma literatura de entretenimento, na qual os personagens perdem a sua humanidade para se transformarem em marionetes que executam uma trama baseada na pura racionalidade e no uso de métodos de investigação semelhantes ao método científico. Essas características, segundo ele, afetariam a ambiguidade da obra literária, resultando em uma literatura ruim e em uma narrativa medíocre.

O protagonista de *El túnel*, porém, é um leitor assíduo das páginas policiais reconhecendo ter permanecido, muitas vezes, “[...] *aplastado durante horas, en un rincón oscuro del taller, después de leer una noticia en la sección policial!*”.⁵⁶¹ Por essa razão, acredita que seu livro atrairá leitores porque, ao existirem pessoas preocupadas em buscar explicações, não vão perder a “*oportunidad de leer la historia de un crimen hasta el final*”⁵⁶². Inclusive, aparece na narrativa outro personagem – Hunter, primo e suposto amante de María – que também tratará desse mesmo tema, chegando a apresentar uma “teoria” sobre o romance policial:

Mi teoría es la siguiente: la novela policial representa en el siglo veinte lo que la novela de caballería en la época de Cervantes. Más todavía: creo que podría hacerse algo equivalente a Don Quijote: una sátira de

⁵⁵⁹PAGEAUX, Daniel Henri. *El túnel* de Sábato: la trágica correspondencia del arte y la vida. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. VazquezBigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985, p. 110.

⁵⁶⁰SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 100.

⁵⁶¹SABATO, Ernesto. *El túnel*. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 25.

⁵⁶²SABATO, Ernesto. *El túnel*. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 27.

*la novela policial. Imaginen ustedes un individuo que se ha pasado la vida leyendo novelas policiales y que ha llegado a la locura de creer que el mundo funciona como una novela de Nicholas Blake o de Ellery Queen. Imaginen que ese pobre tipo se larga finalmente a descubrir crímenes y a proceder en la vida real como procede un detective en una de esas novelas. Creo que se podría hacer algo divertido, trágico, simbólico, satírico y hermoso.*⁵⁶³

Ao dizer que o romance policial pode realizar “*algo equivalente a Don Quijote*” e que esse “algo” poderia ser “*divertido, trágico, simbólico, satírico y hermoso*”, o personagem demonstra, apesar do tom irônico, uma certa admiração pelo gênero. Admiração que Sabato, anos mais tarde, não compartilhará chegando a dizer, em *Heterodoxia* (1953) e em *El escritor y sus fantasmas* (1963), que o romance policial, sendo feito de deduções e análises, se aproximava mais da física e da matemática do que da literatura.

De qualquer forma, o protagonista de Sabato, além de ser um aficionado das páginas policiais, possui uma série de características que o transformam, não só em um “detetive”, como em uma espécie de “cientista obcecado”. Castel reúne todos aqueles atributos que normalmente estão associados ao trabalho científico: busca da imparcialidade e do rigor na elaboração de argumentos, formulação de hipóteses, domínio da ordem e da lógica, necessidade de realizar experimentos que testem as hipóteses, análise dos resultados e, finalmente, a chegada de conclusões que deverão refletir a “verdade” de um fato.

Os defensores da explicação biográfica veem nos protagonistas das ficções sabatianas emanações, hipóteses, do “eu” mais íntimo do autor. Para Barrera, essa seria uma concepção neorromântica que Sabato teria trazido da sua experiência surrealista quando esteve em Paris⁵⁶⁴. Poder-se-ia pensar que Sabato transferiu para o seu protagonista, além das suas concepções sobre o universo científico, o processo de transformação pelo qual estava passando quando abandonou a ciência para se dedicar à literatura. Castel, então, representaria o mesmo estado de desequilíbrio experimentado por Sabato, de tal forma que o narrador-Sabato sustenta o narrador-Castel. Como consequência, o personagem acaba refletindo a visão do autor sobre os cientistas com os quais conviveu e até mesmo o cientista que ele um dia foi. Homens obcecados com suas pesquisas, vivendo apenas para os resultados que podem obter delas, vaidosos, arrogantes, para os quais o lema era “*todo puede hacerse*” e o método “*es el cálculo*”.⁵⁶⁵

⁵⁶³ SABATO, Ernesto. El túnel. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 81-82 (grifos meus).

⁵⁶⁴ BARRERA, Trinidad. Ernesto Sábato. In: *100 escritores del siglo XX. Ámbito Hispánico (Narrativas)*. Barcelona: RBS libros, S.A., 2014, s/p (Edição Kindle).

⁵⁶⁵ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajens*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 33 (grifo do autor).

Para Graciela Maturo⁵⁶⁶, em *El túnel* existiriam “*signos de una conversión*”, que ampliariam significativamente a inteligência hermenêutica do livro, em especial, quando focamos nos “*tiempos convulsos de su gestación, y ampliamos la crisis personal del escritor a la crisis de su pueblo y la crisis total del mundo*”. Um mundo que estava saindo de uma guerra na qual, pela primeira vez, fora utilizada uma arma capaz de exterminar a vida no planeta.

Independentemente das possíveis justificavas biográficas, o fato é que Castel mata María por “algo” que está além do simples ciúme. Ele empreende uma busca pela perfeição escondida dentro de uma verdade absoluta, tomando consciência de uma falta que não admite consolo. Daí não estarmos diante de um criminoso comum das páginas policiais, mas de um indivíduo que se apresenta, conforme sua própria avaliação, com a consciência dividida: “*¡Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido la culpable de hechos atroces!*”.⁵⁶⁷ Se por um lado, ele acredita ser um homem generoso, compassivo, capaz de ver a beleza do mundo, de outro vê-se como um indivíduo turbulento, sempre pronto a magoar os outros, notando apenas a feiura e o ridículo de todo o sentimento de felicidade. Castel transforma-se em um enigma porque, ao mesmo tempo que é incapaz de controlar sua paranoia, lembrando apenas dos fatos negativos, das desgraças, dos rostos cínicos e cruéis, ama desesperadamente.

A mente de Castel trabalha, então, com uma lógica própria, empregando argumentos racionais para justificar todos seus atos. Ele aspira identificar “*todas las hebras de un tejido que puede luego recrearse siguiendo un nuevo diseño. Tiene que ir a la ‘raíz de las cosas’*”.⁵⁶⁸ Essas qualidades ele as utiliza para dissecar sua relação com María, aplicando para isso um método de “pesquisa” que não deixa de ser semelhante às normas que devem ser seguidas durante uma investigação no campo da ciência. Mesmo que Castel não esteja tratando de testar teorias científicas, ele deseja corroborar suas ideias no que se refere ao comportamento das pessoas, em especial de María, seu “objeto de estudo”. Nesse sentido, Castel organiza sua vida como quem trata de resolver um problema matemático, uma questão de cálculo de probabilidade:

⁵⁶⁶ MATURO, Graciela. *El túnel* como acceso a la vida nueva. In: *Epica dadora de eternidad: Sábado en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. Vazquez Bigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985, p. 86.

⁵⁶⁷ SABATO, Ernesto. *El túnel*. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 71.

⁵⁶⁸ TYMIENIECKA, Anna-Teresa. El anhelo de comunión con el otro y las fuentes de la condición humana en el testimonio de *El túnel*. In: *Epica dadora de eternidad: Sábado en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. Vazquez Bigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985, p. 96.

*Hice un gran esfuerzo mental, ¿acaso yo no razonaba? Por el contrario, mi cerebro estaba constantemente razonando como una máquina de calcular; por ejemplo, en esta misma historia ¿no me había pasado meses razonando y barajando hipótesis y clasificándolas?*⁵⁶⁹

Por esse motivo, a imparcialidade é um dos requisitos considerados fundamentais para dar prosseguimento a sua “pesquisa”: *“Trataré de relatar todo imparcialmente porque, aunque sufrí mucho por su culpa, no tengo la necia pretensión de ser perfecto”*.⁵⁷⁰ Uma imparcialidade que ele acredita poder “provar” quando confessa um de seus piores defeitos: o de sentir nojo das pessoas, principalmente quando estão em grandes grupos. Com essa confissão ele quer demonstrar sua sinceridade e sua competência para se autoavaliar de forma distanciada, neutra e objetiva, sem perceber que está também demonstrando sua repulsa à humanidade: *“en general, la humanidad me pareció siempre detestable”*.⁵⁷¹ O resultado é previsível: Castel não consegue conviver satisfatoriamente com as pessoas, nem mesmo com o “objeto” de seu “estudo”, María.

A suposta imparcialidade vem acompanhada da elaboração de uma série de hipóteses que, conforme passam pelo processo de análise, pretendem prever a realidade. Quando Castel vê María pela primeira vez, ele não se aproxima de imediato, pois precisa avaliar o “procedimento metodológico” que pretende implementar. O primeiro passo é a análise teórica, ou seja, o trabalho prévio no qual se define as rotas de pesquisa que pretende seguir. No caso de Castel são as frases, expressões e gestos que ele acredita ter de utilizar no momento do encontro: *“La verdad es que muchas veces había pensado y planeado minuciosamente mi actitud en caso de encontrarla. Creo haber dicho que soy muy tímido; por eso había pensado y repensado un probable encuentro y la forma de aprovecharlo”*.⁵⁷² A segunda etapa é a experimentação, isto é, a atividade de exploração que testa as ideias previamente levantadas no processo de planejamento. Por isso, Castel diz que durante meses só pensou em María e na possibilidade de voltar a vê-la, imaginando o que poderia ocorrer:

¿Cómo demonios hacen ciertos hombres para detener a una mujer, para entablar conversación y hasta para iniciar una aventura? Descarté sin más cualquier combinación que comenzara con una

⁵⁶⁹ SABATO, Ernesto. El túnel. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 44 (grifo meu).

⁵⁷⁰ SABATO, Ernesto. El túnel. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 27.

⁵⁷¹ SABATO, Ernesto. El túnel. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 49.

⁵⁷² SABATO, Ernesto. El túnel. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 29.

*iniciativa mía; mi ignorancia de esa técnica callejera y mi cara me indujeron a tomar esa decisión melancólica y definitiva.*⁵⁷³

E se estamos falando de um indivíduo que trata a realidade como se fosse um problema matemático, não podemos deixar de lado a presença de um pensamento lógico. Era seguindo um raciocínio lógico que ele pretendia levar “*sin temor, hasta las últimas consecuencias, las frases sospechosas, los gestos, los silencios equívocos de María*”.⁵⁷⁴ Como explica Anna-Teresa Tymieniecka, o protagonista de *El túnel* acredita firmemente que precisa compreender “tudo”: “*interconexión de acontecimientos ora planeados, ora casuales; interrelaciones humanas; tendencias; posibilidades de todo orden*”.⁵⁷⁵ Dessa forma, Castel estabeleceu para si a missão de descobrir como funcionava a forma de pensar de María, porque “*todo me era de gran utilidad con María. Me dispuse, pues, a escuchar y ver y traté de hacerlo en el mejor estado de ánimo posible*”.⁵⁷⁶ Daí sua necessidade de baralhar diferentes possibilidades, listando uma série de conjecturar que ele deveria testar e analisar para, dessa maneira, comprovar não o seu erro, mas o seu acerto. María, por outro lado, é a antítese de Castel. Enquanto ele crê que pode controlar a situação aplicando estratégias embasadas na razão e na lógica, ela não busca e nem quer explicações de qualquer ordem, deixando-se levar por seus sentimentos.

Retomando à ideia de em Castel coexistirem duas personalidades – o analista lúcido e implacável e o homem intuitivo e apaixonado –, Albert Fuss⁵⁷⁷, ao examinar a estrutura mental de Castel, destaca três pontos: (1) a presença de uma cadeia argumentativa que se desenvolve em uma espécie de livre associação; (2) um pensamento que funciona de forma antitética; e (3) uma mente que, ao trabalhar a partir de detalhes aleatórios, não consegue relacionar as respectivas conclusões caindo em contradições com grande facilidade. Essa estrutura mental fica visível nas várias digressões do protagonista ao longo da narrativa quando lança inúmeras perguntas com o objetivo de examinar cada um dos gestos e ações de María. Análises que, muitas vezes, esbarram em um beco sem saída, intensificando, não só sua insegurança, mas sua paranoia: “*sólo conseguía enloquecerme con nuevas y más sutiles dudas, y así recomenzaban nuevos y más complicados*

⁵⁷³ SABATO, Ernesto. *El túnel*. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 34.

⁵⁷⁴ SABATO, Ernesto. *El túnel*. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 99.

⁵⁷⁵ TYMIENIECKA, Anna-Teresa. *El anhelo de comunión con el otro y las fuentes de la condición humana en el testimonio de El túnel*. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. Vazquez Bigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985, p. 94.

⁵⁷⁶ SABATO, Ernesto. *El túnel*. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 77.

⁵⁷⁷ FUSS, Albert. *El túnel, universo de incomunicación*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 391-393, p. 324-339, 1983, p. 328.

interrogatorios”.⁵⁷⁸ Em razão disso, María diz que não importa quantas explicações esteja disposta a oferecer, elas nunca serão suficientes: “*Vos has dicho mil veces que hay muchas cosas que no admiten explicación y ahora me decís que explique algo tan complejo*”.⁵⁷⁹

A pretensa racionalidade alardeada por Castel ficava contaminada pela paranoia e o delírio, com sua mente tornando-se um labirinto escuro onde às vezes aparecem clarões de luz iluminando alguns corredores; mas, ao não iluminarem completamente, impedem que ele entenda os motivos de muitas de suas ações. Como resultado, ele acaba esquecendo a ordem das perguntas e das respostas, apresentando-se ao leitor como um indivíduo com enorme dificuldade de comunicação, incapaz de relacionar-se com as outras pessoas de maneira saudável e produtiva. Seus raciocínios lógicos e precisos, sua necessidade de ordem e rigor são, na verdade, ilusões criadas e mantidas por uma mente perturbada.

Castel, em muitos aspectos, representa o intelectual separado do mundo e da vida tentando explicar sua obra de maneira racional, por meio de um processo de causa e efeito, transformando a realidade em um problema a ser solucionado. Características que lembram muito a imagem estereotipada do cientista misantropo⁵⁸⁰, preocupado apenas com a sua pesquisa, vendo a ciência como um meio e um fim, com tudo começando e terminando nela. Para Castel, assim como para esse tipo de cientista, sua existência se resume em tentar compreender o “objeto” de seu “estudo”, sem perceber que nenhuma de suas experiências pessoais poderia ter ocorrido graças à evidência de qualquer verdade factual. Essa visão de mundo não o permite ir além das obsessões que ele cria e cultiva com tanto empenho, levando-o cada vez mais longe de sua humanidade e mais perto do assassinato a sangue frio.

Se lembrarmos que *El túnel* foi publicado em 1948, apenas três anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, não seria estranho pensar que Sabato tenta representar nessa obra os conflitos com os quais se depararam os cientistas que estiveram envolvidos no projeto de construção das duas bombas atômicas. Em seus ensaios, ele deixou evidente seu repúdio a esses dois eventos, vendo-os como exemplos do que pode ocorrer quando

⁵⁷⁸ SABATO, Ernesto. *El túnel*. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 66.

⁵⁷⁹ SABATO, Ernesto. *El túnel*. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 69.

⁵⁸⁰ Para Homi Bhabha, o estereótipo “não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 1998, p. 117).

a ciência esquece a quem deve servir. Castel, tal como esses cientistas, estava obcecado e seu foco era apenas um: conquistar e dominar María (a Natureza) de todas as maneiras possíveis. Como um físico obcecado com suas teorias, ele mantinha-se afastado do mundo, limitando-se a meditar apenas sobre o objeto do seu desejo, longe de qualquer consideração que pudesse colocar em risco suas teses, análises e conclusões.

Castel, para Sabato, representa aqueles cientistas que isolados do mundo no deserto do Novo México obcecaram-se em provar suas teorias sobre a fissão do átomo, esquecendo o que sua conquista poderia significar para o resto da humanidade. A paranoia de Castel é a paranoia do homem de ciência que acredita ser Deus e, portanto, capaz de resolver sozinho os mistérios fundamentais da Natureza (María), esquecendo que ele também faz parte dela e, conseqüentemente, do mistério que está tentando solucionar. O túnel de Sabato pode, então, simbolizar esse lugar por onde todos temos de passar e onde todos somos de uma maneira, ou outra, prisioneiros. Um túnel escuro e solitário, no qual pode transcorrer toda uma vida, sem nem ao menos sermos conscientes disso e sem nunca saber se *“íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes”*.⁵⁸¹

Quando Castel se entrega, após matar María, não demonstra arrependimentos, afinal, seu “trabalho” havia sido realizado e suas conclusões foram testadas e comprovadas. No entanto, ele está sozinho, isolado, não só da mulher amada, mas do mundo. Seu ódio aos grupos é sua forma de expressar sua inconformidade com a ideia de as pessoas se tornarem “seres automatizados, que pensam da mesma forma, sem refletir, sem manifestar seus modos pessoais de ver a vida”.⁵⁸² Por isso a vida, para o protagonista de *El túnel*, sempre pareceu transcorrer atrás de uma parede de vidro impenetrável, semelhante às paredes de muitos laboratórios, onde ele podia ver, mas não ouvir ou tocar. Um muro cujas paredes, muitas vezes, escureciam impedindo qualquer tipo de comunicação porque ao se tornarem negras, ele já não *“sabía qué pasaba del otro lado, qué era de ella en esos intervalos anónimos, qué extraños sucesos acontecían”*.⁵⁸³ Assim, sua última chance de comunicação com o mundo exterior acaba sendo seu livro de memórias intitulado *El túnel*; um livro que, alguns anos depois, seria lido e analisado por outro paranoico, Fernando Vidal Olmos.

⁵⁸¹ SABATO, Ernesto. *El túnel. In: Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 105.

⁵⁸² DEOD, Ivana Melhem. A narrativa de Ernesto Sábato: alguns comentários sobre Juan Pablo Castel e Fernando Vidal Olmos. *In: REVETTI, Graciela (org); FANTINI, Marli (org). Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 165.

⁵⁸³ SABATO, Ernesto. *El túnel. In: Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 106.

5.3 SOBRE HÉROES Y TUMBAS (1961)

5.3.1 Treze anos depois

Se *El túnel* (1948) foi o único livro que Sabato quis publicar, *Sobre héroes y tumbas* (1961) foi o livro salvo das chamas. Segundo o autor, sua tendência a autodestruição teria feito com que jogasse no fogo diversos rascunhos e projetos, entre eles um romance que teria começado a escrever quando ainda trabalhava em Paris, no Laboratório Joliot-Curie, intitulado *La fuente muda*⁵⁸⁴. Nessa narrativa estaria o germe daquilo que anos mais tarde se tornaria *Sobre héroes y tumbas*. Sabato gostava de dizer que esse “salvamento” das chamas não foi obra dele, mas de sua esposa Matilde, razão pela qual dedicou o livro a ela⁵⁸⁵.

Como há uma distância temporal de 13 anos entre *El túnel* e *Sobre héroes y tumbas*, alguns críticos consideraram o primeiro livro como uma espécie de prólogo do segundo já que não intervêm nele “*elementos circunstanciales concretos fuera de la relación Castel-María, así como nos es presentado apenas un único punto de vista en la narración*”.⁵⁸⁶ Outros críticos defendem que não se deve fazer comparações, procurar semelhanças ou acreditar que em *Sobre héroes* Sabato “*retome el hilo*” de *El túnel* porque, segundo eles, “*Sábato jamás ha soltado el hilo*”.⁵⁸⁷ De qualquer forma, se seu primeiro romance recebeu elogios de Albert Camus (1913-1960) sendo publicado, a seu pedido, na França, pela editora Gallimard, *Sobre héroes y tumbas* conquistou sucesso de crítica e público, tornando-se o livro mais conhecido de Sabato e, como disse Jorge Neyra⁵⁸⁸, “*el más complejo y denso corpus literario de la novelística argentina*”.

A data de sua publicação coincide com o *boom* dos anos sessenta, formando parte de um conjunto de obras que se tornaram referência na literatura hispano-americana, tais como: *Juntacadáveres* (1964), de Juan Carlos Onetti; *Todas las sangres* (1964), de José María Arguedas; *Hijo de hombre* (1959), de Augusto Roa Bastos; *Los premios* (1960) e

⁵⁸⁴ Segundo Sabato, alguns capítulos foram publicados na revista *Sur*, em 1947, mas como não ficou satisfeito destruiu “*casi todo, dejando en los cajones algunos fragmentos que, reelaborados, aparecen en Héroes y Tumbas*”. (SABATO, 1963, p. 49). O título, *La fuente muda*, ele retirou de um verso de Antonio Machado. (SABATO, 2011).

⁵⁸⁵ “*Dedico esta novela a la mujer que tenazmente me alentó en los momentos de descreimiento, que son los más. Sin ella, nunca habría tenido fuerzas para llevarla a cabo. Y aunque habría merecido algo mejor, aun así con todas sus imperfecciones, a ella le pertenece*”. (SABATO, 1997, p. 113).

⁵⁸⁶ CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez. *Historia y circunstancia: Ernesto Sábato, el hombre y su literatura*. Porto Alegre: PUCRS, 1995 (Dissertação de Mestrado – Instituto de Letras e Artes), p. 67-68.

⁵⁸⁷ CATANIA, Carlos. *Genio y figura de Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997, p. 124 (grifo do autor).

⁵⁸⁸ NEYRA, Jorge. *Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1973, p. 86.

Rayuela (1963), de Julio Cortázar. Obras nas quais predominaria um antirrealismo característico dessa geração de escritores e nas quais, de acordo com Cortázar⁵⁸⁹, deparamo-nos com dois níveis de interpretação: no primeiro, há uma crítica à realidade tal como a recebemos por meio da história e da tradição; no segundo, a presença de “*una crítica de los medios por los cuales esa realidad puede ser expresada y comunicada*”. Em *Sobre heróes* vamos nos defrontar com a realidade de uma Argentina que vive os dois últimos anos do governo de Perón (1953-1955) – com situações e fatos que evocam determinados acontecimentos históricos –, como também com uma narrativa que mistura passado e presente, história e ficção, para formar o que Trinidad Barrera⁵⁹⁰ denominou de “*novela fresco*”, ou seja, “*no solo el pasado inmediato repercute en el presente de los hechos, sino que el pasado decimónico establece obsesivamente un contrapunto en la novela*”.

Ao falar sobre seu segundo livro de ficções, Sabato destaca que se trata de um romance preocupado em mostrar os dramas que dilaceram o homem; dramas que o condenam a uma busca permanente pelo absoluto e o eterno. Para ele, a literatura precisa refletir as mesmas contradições que surgem no decorrer de uma vida, algo que não pode ser alcançado apenas utilizando conceitos abstratos. Por isso, diz que em *Sobre héroes* tentou apresentar a “*realidad en toda su extensión y profundidad, incluyendo no sólo la parte diurna de la existencia sino la parte nocturna y tenebrosa*”.⁵⁹¹ Segundo Catania⁵⁹², o “realismo” que Sabato imprime as suas ficções é uma “*verdadera actitud frente a la realidad, una actitud pluridimensional, capaz de adquirir el aspecto de lo fantástico o de lo onírico*”. Na realidade das ficções sabatianas não há espaço para a lógica absoluta ou para a razão pura, mas para o compartilhamento de experiências vividas intensamente.

As ideias que aparecem nas páginas de seu romance são as mesmas de seus ensaios: um chamamento à revolta, à luta contra a desumanização do homem e a impotência à qual, muitas vezes, ele se vê sujeito. Daí seus personagens viveram sob diferentes sofrimentos morais: a melancolia de Bruno, a sombria paixão de Martín e Alejandra e as obsessões doentias de Fernando. Sabato quer mostrar a face de um mundo mergulhado no caos e na decadência moral, responsável por ocultar nas sombras o homem comum, de tal modo que as tensões aos quais é submetido acabam provocando sua dissociação. É

⁵⁸⁹ CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura*: Berkeley, 1980. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2013, s/p (Ebook Kindle).

⁵⁹⁰ BARRERA, Trinidad. Ernesto Sábato. In: *100 escritores del siglo XX*. Ámbito Hispánico (Narrativas). Barcelona: RBS libros, S.A., 2014, s/p (Edição Kindle).

⁵⁹¹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 19.

⁵⁹² CATANIA, Carlos. *Genio y figura de Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997, p. 85.

essa desagregação que é explorada por Sabato em *Sobre héroes*, pois mescla aos temas do cotidiano de uma grande cidade elementos oriundos do inconsciente, dos sonhos, da imaginação e do mistério. Com esse recurso, até mesmo os personagens históricos “*adquieren perspectivas actuales y substantividad. Sus dudas, sus angustias, son parte de una intersubjetividad, como él la llama, en la que el lector está llamado a participar*”.⁵⁹³

O romance está dividido em quatro partes: “El dragón y la princesa”, “Los rostros invisibles”, “Informe sobre ciegos” e “Un dios desconocido”. Apenas “Informe sobre ciegos” está escrito em primeira pessoa, enquanto os demais estão em terceira, formando uma combinação de diferentes consciências que dialogam entre si e consigo mesmas. A trama central se passa em Buenos Aires, com os personagens percorrendo ruas e avenidas, sentando-se em bares e praças conhecidas para conversar ou simplesmente meditar. A narrativa tem como eixo central três conflitos: (1) a relação tumultuada de Martín e Alejandra; (2) as reflexões de Bruno sobre os mais diversos temas; e (3) a relação doentia entre Fernando e Alejandra. Junto a esses personagens centrais circulam outros que têm como objetivo oferecer um panorama da sociedade argentina da época: o fofoqueiro (Quique), o filho de imigrantes iletrado (Tito), o empresário corrupto e sem escrúpulos (Molinari), o caminhoneiro (Bucich), o velho preso a lembranças do passado (avô Pancho) e tantas outras figuras que entram e saem da trama, muitas vezes, sendo porta-vozes das ideias defendidas por Sabato em seus ensaios, como é o caso do Padre Rinaldi que aparece na trama apenas para expor as opiniões do autor sobre Borges. Além disso, também vamos encontrar a história da fuga do General Juan Lavalle (1797-1841), depois da sua derrota para o General Manuel Oribe (1792-1857) na batalha de Famaillá. Sua fuga, junto com seus 175 homens, é narrada em 21 seções: as primeiras nove estão na primeira parte do livro (“El dragón y la princesa”) e as 12 restantes na quarta parte (“Un dios desconocido”).

Da mesma forma como ocorre em *El túnel*, também é possível encontrar em *Sobre héroes* um conjunto de símbolos, imagens e arquétipos retirados de clássicos da literatura ocidental, da psicologia, dos sonhos e até mesmo da religião. Uma cosmovisão na qual “*se incorporan los factores irracionales, colectivos, visibles e invisibles de la realidad para conformar una superrealidad*”.⁵⁹⁴ Há uma ruptura do tempo linear, uma negação do

⁵⁹³ CATANIA, Carlos. *Genio y figura de Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997, p. 99.

⁵⁹⁴ DAPAZ-STROUT, Lilia. Símbolos primordiales, mito e historia en *Sobre héroes y tumbas*. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. VazquezBigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985, p. 152.

ideal de progresso e a aceitação de um destino do qual não se pode fugir. Em *Sobre héroes* os personagens parecem estar presos a fios invisíveis, como se fossem marionetes, colocando em evidência, mesmo que indiretamente, a presença das Moiras, as três irmãs responsáveis pelo destino de mortais e imortais. Não há necessidade de uma citação concreta a nenhum mito, pois, ele está ali, sugerido na teia narrativa que une todos os personagens. O romance, então, se transforma em uma espécie de viagem de exploração do inconsciente, mas sempre retornando ao mundo no qual o autor vive e, por consequência, movendo-se “*rápidamente desde el plano del realismo aparente hacia el nivel de surrealidad*”.⁵⁹⁵

Ao lado desse simbolismo, na maior parte das vezes implícito, há também a presença da escrita como forma de expressão. Se em *El túnel*, Juan Pablo Castel propõe-se a escrever uma história na qual confessa, não só seu crime, mas todo o desenrolar de sua obsessão por María, em *Sobre héroes* temos Bruno assumindo-se como um escritor/filósofo, escrevendo sem saber se algum dia vai publicar, e Fernando Olmos, autor do “Informe sobre cegos”, que escreve sobre sua visão de um mundo controlado por uma seita secreta de cegos, à beira do apocalipse. A escrita acaba transformando-se também em uma forma de lembrar o passado (o relato da fuga de Lavallo), de compreender o presente (as conversas entre Martín e Bruno) e de lançar profecias sobre o futuro (o “testemunho” de Fernando). Em *El escritor y sus fantasmas*, Sabato⁵⁹⁶ explicaria que em *Sobre héroes* encontraremos não apenas uma concepção de mundo que contém o presente ancorado no passado, como um mundo “*cargado de proyectos para el futuro*” no qual “*todo se da en un bloque indivisible y confuso. De ahí ciertos recursos técnicos que me sentí obligado a utilizar, que hacen el relato a veces un poco confuso, pero que no podía no utilizar*”.

O leitor torna-se, então, partícipe da narrativa, algumas vezes sendo conduzido pela mão de Sabato e em outras sendo deixado sozinho, meio perdido e confuso, para seguir adiante desembaraçando fios e desfazendo nós. Alguns leitores (e críticos) veem, por exemplo, o “Informe” e a saga de Lavallo como “enxertos” completamente desnecessários, não acrescentando nada a história. A questão é que para Sabato uma das principais funções do romance é a exploração da consciência humana. A partir dessa ideia, Sabato construiu uma narrativa feita de desejos e tendências aparentemente contraditórias e sem nexos entre si, mas que guardam uma conexão implícita e oculta que

⁵⁹⁵ DAPAZ-STROUT, Lilia. Símbolos primordiales, mito e historia en *Sobre héroes y tumbas*. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. VazquezBigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985, p. 156.

⁵⁹⁶ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 21.

o leitor precisa desvendar. Conexões que remetem à crise pela qual passa a humanidade – anunciada em *Hombres y engranajes* (1951) e reforçada em *La resistencia* (2000) – e que, segundo o autor, nada tem a ver com o sistema capitalista, como defendiam os marxistas, mas com uma concepção de vida baseada nas imposições feitas pela ciência e a técnica.

Na leitura do romance percebe-se uma combinação de diferentes realidades, “*de la trivial con la poética, de lo que es versado y sabio con lo que es barato y de cocina; de lo oculto y lo expuesto, de lo espiritual y lo físico*”.⁵⁹⁷ Por essa razão, nos diálogos encontraremos os personagens tratando de diversos assuntos, desde os mais transcendentais – a solidão das grandes cidades, os desígnios de Deus, o problema do mal no mundo – até os mais corriqueiros – o futebol argentino, a oposição cultural entre Europa e América Latina, a literatura nacional e o peronismo. Ademais, o romance trabalha com elementos antagônicos – vida-morte, poesia-excremento, certeza-incerteza, reflexão-intuição – que não são percebidos de forma isolada, com seu conjunto compondo um corpo perturbador. Conforme explica Cristovão Tezza⁵⁹⁸, Sabato, assim como Roberto Arlt, Antonio di Benedetto e Jorge Luis Borges, tem o “senso agudo de deslocamento de quem vive em lugar nenhum, de estrangeiro, enfim”, daí a estranheza (e desorientação) que sua narrativa desperta em muitos leitores.

5.3.2 Um romance de personagens

Em *Sobre héroes* a questão da presença de elementos autobiográficos na caracterização de seus personagens volta a aparecer. Nesse caso, Sabato reconhece ter deliberadamente colocado em suas falas e pensamentos algumas de suas ideias mais conhecidas: “[...] *he puesto elementos míos en los cuatro personajes centrales, personajes que dialogan y hasta luchan mortalmente entre sí. Es el diálogo y la lucha que esas hipótesis tienen en mi propio corazón*”.⁵⁹⁹ Essa declaração fortalece a tese daqueles que defendem a inserção da biografia do autor no estudo de sua obra, pois, segundo eles, a influência de uma sobre a outra é tão determinante que em certos “*momentos llegan a formar un todo indisoluble [...]. Y ahí es precisamente donde reside la importancia de la*

⁵⁹⁷ BUREK, Tomasz. Sobre héroes y tumbas, torbellino de realidad. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. VazquezBigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985, p. 128.

⁵⁹⁸ TEZZA, Cristovão. *Leituras: resenhas e ensaios*. Tovo Textos, 2013, s/p (Edição Kindle).

⁵⁹⁹ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 22.

biografía de Ernesto Sabato”.⁶⁰⁰ Podemos tomar, como exemplo, o caso do personagem Bruno, *alter ego* de Sabato, que em suas reflexões trata de assuntos abordados pelo autor em seus ensaios com palavras similares:

<p>Em <i>Sobre héroes</i> (1961), Bruno diz:</p> <p>[...] <i>estamos en un continente distinto y fuerte, todo se desarrolla en un sentido diferente. También Faulkner leyó a Joyce y a Huxley, a Dostoievsky y a Proust. ¿Qué, quieren una originalidad total y absoluta? No existe. En el arte ni en nada. Todo se construye sobre lo anterior. No hay pureza en nada humano.</i>⁶⁰¹</p>	<p>Dois anos mais tarde, em <i>El escritor y sus fantasmas</i> (1963), Sabato dirá:</p> <p><i>¿Qué, quieren una originalidad absoluta? No existe. Ni en el arte ni en nada. Todo se construye sobre lo anterior, y en nada humano es posible encontrar la pureza. Los dioses griegos también eran híbridos y estaban «infectados» de religiones orientales y egipcias. También Faulkner proviene de Joyce, de Huxley, de Balzac, de Dostoievsky.</i>⁶⁰²</p>
--	--

Ademais, *Sobre héroes*, à semelhança de *El túnel*, será um romance de personagens. Pela Buenos Aires dos anos 50 eles circulam em meio a tormentos, raivas e medos diversos, sempre perdidos em perguntas, dúvidas e incertezas. Se em *El túnel* esses sentimentos se concentram em um único personagem, “diagnosticado” pelo autor como um paranoico, em *Sobre héroes* todos os personagens parecem padecer do mesmo mal, diferenciando-se apenas na intensidade com o qual ele se manifesta. Neles é possível encontrar diferentes estados de consciência/inconsciência produzidos por “tensões permanentes, extremas, que progressivamente mostram a intensidade sobre a qual produzem seus sentidos em um campo em que certos significados existenciais parecem não fazer sentido algum”.⁶⁰³ O leitor, em muitos momentos, pode sentir uma espécie de vertigem ao se deparar com cenas nas quais múltiplas vozes se misturam, com passado e presente sendo tratados simultaneamente, desde a visão peculiar das mentes dos personagens. Contudo, apesar do valor simbólico que carregam, os personagens sabatianos são tangíveis, humanos e, portanto, não apenas “*entidades psíquicas, ya que los seres que equilibran al yo poseen a la vez realidad objetiva y subjetiva*”.⁶⁰⁴

⁶⁰⁰ BARRERA, Trinidad L. *La estructura de Abaddón el exterminador*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982, p. 11-12.

⁶⁰¹ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 265 (grifos meus).

⁶⁰² SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 31-32 (grifos meus).

⁶⁰³ DEOD, Ivana Melhem. A narrativa de Ernesto Sábato: alguns comentários sobre Juan Pablo Castel e Fernando Vidal Olmos. In: REVETTI, Graciela (org); FANTINI, Marli (org). *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 163.

⁶⁰⁴ DAPAZ-STROUT, Lilia. Símbolos primordiales, mito e historia en *Sobre héroes y tumbas*. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. VazquezBigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985, p. 153.

Martín, o jovem inocente, rejeitado pela mãe desde o útero, encontra em Alejandra alguém a quem dedicar seu amor, esperando, ingenuamente, que ela corresponda a esse sentimento sem reservas. Alejandra passa a desempenhar na vida de Martín diferentes papéis – mãe, amante e confidente – tornando-se a única pessoa com a qual ele pode contar quando se sente perdido. Essa Alejandra, no entanto, é uma criação da mente imatura de Martín, pois, a verdadeira é uma mulher complexa, cheia de contradições e mistério, capaz de em um momento mostrar-se carinhosa e até apaixonada para em seguida, com um gesto ou um olhar, agredir e fechar-se ao mundo, afastando-se de Martín:

*Martín la seguía con ansiedad, temiendo que, como en los cuentos infantiles, el palacio que se había levantado mágicamente en la noche desapareciese como la luz del alba, en silencio. Algo impreciso le advirtió que estaba a punto de resurgir aquel ser áspero que él tanto temía. Y cuando al cabo de un momento Alejandra se dio vuelta hacia él, supo que el palacio encantado había vuelto a la región de la nada.*⁶⁰⁵

Como no romance os personagens são, geralmente, descritos por outros personagens, muitas das ações de Alejandra não são explicadas e por isso “*la muchacha se convierte en uno de los personajes más enigmáticos (pero más vivos) de la literatura*”.⁶⁰⁶ Para alguns críticos Alejandra representaria a própria Argentina, bem como, uma “*madre muy especial*”, pois, “*ambas son representaciones, sublimaciones*”.⁶⁰⁷ Para outros, ela simboliza a dualidade entre a matéria e o espírito; no seu lado positivo encarnando “*un misticismo profundo de la naturaleza, y en el negativo, un espíritu maligno y destructivo*”.⁶⁰⁸

Fiel ao recurso das antinomias, Sabato nos apresenta Bruno e Fernando. Enquanto o primeiro considera a escrita uma espécie de sacerdócio, o segundo a vê como um exorcismo, uma maneira de purgar a maldade que percebe no mundo e nele mesmo. Se Bruno representa tudo o que é bom e luminoso, Fernando é a encarnação do mal e da escuridão. O primeiro é o filósofo sábio, responsável por orientar as jovens mentes na compreensão das verdades profundas do ser humano; o segundo é uma espécie de demiurgo capaz de desencaminhar as almas mais puras. Luz-escuridão, vida-morte,

⁶⁰⁵ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 215.

⁶⁰⁶ CATANIA, Carlos. *Genio y figura de Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997, p. 171.

⁶⁰⁷ CATANIA, Carlos. *Genio y figura de Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997, p. 90.

⁶⁰⁸ DAPAZ-STROUT, Lilia. Símbolos primordiales, mito e historia en *Sobre héroes y tumbas*. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. VazquezBigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985, p. 158-159.

maldade-bondade, polos com os quais Sabato trabalha ao criar esses dois personagens. O leitor quase se vê na posição de ter de escolher um lado nessa luta entre essas duas poderosas forças. Digo “quase” porque a linha que as divide, muitas vezes, parece tremular e, em alguns momentos, até desaparecer, demonstrando que, quando se trata da natureza humana nada, é tão simples quanto parece e as dicotomias nem sempre são o melhor recurso para descrevê-la.

5.3.3 O “perguntador”, o “pensador” e o “terrorista”

Na nota que acompanha a primeira edição de *Sobre héroes y tumbas*, Sabato⁶⁰⁹ escreve que, nos 13 anos que separam essa obra de seu primeiro romance (*El túnel*), nunca deixou de explorar “*ese oscuro laberinto que conduce al secreto central de nuestra vida*”. Segundo ele, várias vezes tentou expressar o produto de suas buscas, mas, não conseguindo, acabava sempre destruindo os manuscritos. Esse comentário chama atenção porque sob muitos aspectos é como se Sabato ao escrever “*resultado de mis búsquedas*” ou “*los pobres resultados*” estivesse se referindo a um experimento científico malsucedido e não a uma obra literária. Além disso, ao descrever-se como um “explorador”, ele também se apresenta como alguém que investiga e analisa, procurando soluções para um determinado problema. Essa forma de se expressar corrobora a ideia de que em seus romances também podemos encontrar rastros das concepções que fazem parte do universo científico; um universo que foi uma parte importante da vida de Sabato quando trabalhou como pesquisador e professor de física.

Na análise de *El túnel* vimos como o protagonista estava “contaminado” por ideias que lembram o trabalho de um cientista. Juan Pablo Castel era obcecado pela precisão, pela lógica, pela imparcialidade, pelo rigor e pela razão, muitas vezes, acreditando estar envolvido em um experimento capaz de dar as respostas que ele procurava com tanto empenho. Durante a narrativa as dúvidas e as perguntas são tão numerosas que elas acabam se transformando em uma “*liana que fuera enredando y ahogando los árboles de un parque en una monstruosa trama*”.⁶¹⁰ Muitas das características que constituíram a personalidade de Juan Pablo Castel voltam a aparecer, em *Sobre héroes*, em três de seus personagens: o jovem Martín, o filósofo/escritor Bruno e o endemoniado Fernando. Nos

⁶⁰⁹ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 113.

⁶¹⁰ SABATO, Ernesto. *El túnel*. In: *Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 65.

três há um desejo de trazer ordem ao caos e de entender o mundo a partir de um ponto de vista que leve em consideração a lógica e a razão.

Alejandra é, dentre os personagens principais, a que menos parece se importar com essa necessidade de organização e desvendamento do mundo que a cerca. Como María em *El túnel*, ela não dá e nem quer respostas para as inúmeras questões que atormentam os três personagens masculinos. Sabato, ao criar Alejandra, aplica a teoria sobre os sexos que apresentou em *Heterodoxia* (1953). Em seu terceiro livro de ensaios, ele⁶¹¹ diz que enquanto o homem costuma partir de “*premisas lógicas y realistas*”, a mulher é, naturalmente, “*ilógica e irrealista, insensata*”. Alejandra, ao incorporar essas ideias, apresenta-se como um ser imprevisível, inquieto, difícil de explicar, mantendo sempre um “*cierto aire distraído y concentrado a la vez, como si estuviera cavilando en algo angustioso o mirando hacia adentro*”.⁶¹² A lógica e a razão não fazem parte do repertório emocional e psíquico de Alejandra, que sempre está oscilando entre a certeza e a dúvida, o abjeto e o sublime, o paraíso e o inferno. Pode-se dizer que Alejandra é a antítese de tudo o que poderia ser considerado “científico” e, conseqüentemente, a representação da natureza humana.

O mesmo não podemos dizer de Martín, o grande “perguntador”. Desde o seu primeiro encontro com Alejandra, é perseguido por dúvidas e incertezas, mas, ao contrário de Castel, não é representado como um paranoico. Na verdade, Bruno, ao ouvir os confusos e apaixonados detalhes da relação de Martín com Alejandra, credita seu comportamento aflito à desordem que sempre permeou a vida da jovem, forçando Martín a realizar análises que beiravam a paranoia. Sua confusão, ao contrário do que aconteceu com Castel, passa a ser o resultado de sua juventude e falta de experiência.

Ao apaixonar-se por uma mulher tão complexa e cheia de contradições, Martín acaba perdendo a inocência e com ela sua visão simplista do mundo. Com Alejandra, ele descobre, não só o amor e o sexo, mas como essas emoções podem desestruturar sua forma de pensar e de agir. Por isso, quando está com Alejandra diz sentir-se isolado magicamente da dura realidade externa, esquecendo por instantes as dificuldades e as incertezas. Entretanto, como ele rapidamente percebe, essa sensação não perdura e ele vê-se obrigado a ordenar o caos no qual sua vida se transformou. A forma como procura esse “ordenamento” é, sob muitos aspectos, semelhante à utilizada por Juan Pablo Castel, em

⁶¹¹ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 13-14.

⁶¹² SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 124.

El túnel, ou seja, ele passa a se comportar como um cientista diante de seu objeto de estudo.

Martín elabora inúmeras perguntas – para onde iria Alejandra quando não estava com ele? Por que ela o levou para conhecer sua família? Quem era Fernando? Para que ela o necessitava? –, lançadas ao leitor como se fossem projéteis de uma metralhadora. A partir dessas questões, Martín desenvolve uma série de hipóteses, na tentativa de descobrir se o amor de Alejandra é real e se é possível encontrar a verdade por trás das máscaras que ela utiliza. Ele não consegue amar sem saber, com certeza e objetividade, se é amado, precisando dessa segurança para entregar-se completamente. É Bruno quem procura dissuadi-lo, explicando que esse tipo de pensamento pode pertencer aos projetos da matemática, pois na vida o importante, o essencial, são os desejos e as esperanças.

Surdo aos conselhos de Bruno, Martín acaba se questionando sobre praticamente tudo: a vida e a morte, o amor e o ódio, Deus, o seu país, o destino do homem. O problema é que suas “investigações”, ao invés de oferecerem as respostas que ele tanto busca, acabam gerando mais dúvidas e incertezas, levando-o ao que se poderia chamar de “conclusão socrática”: *“No sé nada... Desde que te conozco vivo en una confusión total de ideas, de sentimientos... ya no sé cómo proceder en ningún momento...”*.⁶¹³ O “perguntador”, o “analista”, esbarra na impossibilidade de encontrar respostas definitivas para todas as perguntas, e vencido pelo caos, mergulha em seus sentimentos e emoções. E mesmo quando clama aos céus e a Deus por uma explicação que amenize a sua angústia, “o perguntador” continua presente bombardeando o universo com mais perguntas:

*Si el universo tenía alguna razón de ser, si la vida humana tenía algún sentido, si Dios existía, en fin, que se presentase allí, en su propio cuarto, en aquel sucio cuarto de hospedaje. ¿Por qué no? ¿Por qué hasta había de negarse a ese desafío? Si existía, Él era el fuerte, el poderoso. Y los fuertes, los poderosos pueden permitirse el lujo de alguna condescendencia. ¿Por qué no? ¿A quién haría bien, no presentándose? ¿Qué clase de orgullo podría así satisfacer?*⁶¹⁴

Martín simboliza o homem que ao procurar na razão e na lógica as respostas aos seus questionamentos mais profundos não encontra apoio e nem conforto. Porém, ao contrário de Castel, ele não se abandona à loucura e à violência. Ao deixar para trás sua inocência, assume a existência de uma dualidade inerente à natureza humana, essa combinação de matéria e espírito que a ciência um dia separou. Sua ida para o sul, após

⁶¹³ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 212.

⁶¹⁴ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 504.

a morte de Alejandra, torna esse movimento de abandonar as “altas torres” que um dia o protegeram, mas também o cegaram, um movimento que o transforma nesse “novo homem” capaz de fazer frente ao racionalismo e tecnicismo de sua época. Martín pode ser visto como a representação de Sabato enfrentando seus demônios, sofrendo na carne os problemas gerados por um mundo coisificado e abstrato produzido, em grande medida, pelos avanços da ciência moderna. Ao dar as costas a esse mundo, Martín-Sabato escapa da loucura, encontrando seu caminho em um outro tipo de realidade, um lugar cuja *“paisaje se volvía imponente y el aire parecía más honrado”*.⁶¹⁵

Se Martín é o jovem lutando com seus fantasmas, inseguro sobre qual caminho seguir, Bruno é o homem maduro, reflexivo, capaz de falar com tranquilidade e segurança sobre as mais diversas questões. Em outras palavras, se Martín é o “perguntador”, Bruno é o “pensador”. Se na primeira parte (“El dragón y la princesa”) ele é apenas mencionado, na segunda (“Los rostos invisibles”) e na quarta (“Un dios desconocido”) ele domina a narrativa. É Bruno quem nos dá os detalhes da relação de Martín com Alejandra e é ele quem, finalmente, nos apresenta Fernando Vidal Olmos. Bruno, contudo, tem vida própria, não sendo apenas uma ponte entre os outros personagens, ele é a “voz” de Sabato no romance. Como já foi dito anteriormente, ao ser o *alter ego* de Sabato, Bruno reproduz, quase que literalmente, várias das ideias expostas pelo autor em seus ensaios anteriores e posteriores a *Sobre héroes*. Geralmente, sua “plateia” é o jovem Martín que, atuando como uma espécie de discípulo, está sempre disposto a ouvir as reflexões de seu “velho mestre”. São as questões levantadas por Martín que permitem a Bruno examinar diferentes temas, e o que, muitas vezes, começava como um diálogo, terminava em um longo monólogo. É assim, por exemplo, quando discursa sobre a verdade.

Bruno explica a Martín a impossibilidade de se falar sempre a verdade, pois a realidade está cheia de “verdades” que se modificam conforme o ponto de vista: *“La realidad es infinita y además infinitamente matizada, y si me olvido de un solo matiz ya estoy mintiendo”*.⁶¹⁶ As verdades são, na maioria das vezes, parciais, pois para serem consideradas verdades absolutas seria preciso que se falasse tudo sobre elas. Apenas na matemática, na química e na filosofia seria possível acreditar em verdades; na vida, diz Bruno, é impossível: *“Ahora, imagínese lo que es la realidad de los seres humanos, con sus complicaciones y recovecos, contradicciones y además cambiantes. Porque cambia*

⁶¹⁵ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 515.

⁶¹⁶ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 257.

a cada instante que pasa, y lo que éramos hace un momento no lo somos más”.⁶¹⁷ A vida é complicada demais e a realidade, sendo contraditória e complexa, muda a cada instante, de tal forma que “*lo que éramos hace un momento no lo somos más*”.⁶¹⁸ Em resumo: Bruno admite que apenas as verdades científicas e filosóficas podem ser isentas de contradições e ambiguidades.

Ao apontar como exceções a matemática e a química (e poderíamos incluir a física), Bruno demonstra estar em sintonia com um antigo paradigma, aquele segundo o qual a ciência descobriria a verdade global da Natureza, com suas leis e princípios determinando o funcionamento dos fenômenos naturais. Essa concepção defende que os conceitos científicos são efetivamente “descobertos”, já que eles desvendam aquilo que desde sempre esteve presente na Natureza. Dentro dessa perspectiva, Gérard Fourez⁶¹⁹ explica que “os conceitos científicos não são construções visando a organizar nossa visão do mundo, mas reencontram uma espécie de ‘realidade em si’”. O posicionamento do personagem não deve surpreender, pois, ao ser considerado o *alter ego* do autor, reproduz muitas das suas concepções sobre a ciência.

Nesse ponto é importante lembrar a forma como Sabato percebia o campo científico. De acordo com Sabato, a ciência era um espaço no qual a subjetividade, o “eu”, precisava ser sacrificado, pois só assim seria possível ao homem de ciência indagar sobre a ordem do universo, tal como ele é, de modo que suas leis, ao serem encontradas, teriam a validade implacável dos fatos. Sabato, como apontei no capítulo 3, aceitava a relatividade estética, mas opunha-se firmemente ao relativismo científico, já que na ciência estaríamos protegidos das emoções, condição obrigatória para que fosse mantida a objetividade do trabalho científico. Essa objetividade estaria associada ao aumento da abstração e ao progresso da ciência, movimento que afastaria o homem de seus problemas mais urgentes. Um pensamento que aparece refletido em uma das falas de Bruno: “*Toda consideración abstracta, aunque se refiriese a problemas humanos, no servía para consolar a ningún hombre, para mitigar ninguna de las tristezas y angustias que puede sufrir un ser concreto de carne y hueso, un pobre ser con ojos que miran ansiosamente*”.⁶²⁰

⁶¹⁷ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 257.

⁶¹⁸ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 257.

⁶¹⁹ FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995, p. 251.

⁶²⁰ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 280.

Sabato acreditava que o racionalismo excluía o homem porque, ao dividir em diferentes partes a alma humana, determinou que o conhecimento poderia ser atingido, exclusivamente, por meio da pura razão. Essa negação da racionalidade também está muito presente em *Sobre héroes y tumbas*, na voz de Bruno. Em uma das muitas conversas com Martín, ele diz que a razão é uma força aniquiladora que tem o potencial de transformar o homem em um ser pessimista e cínico, mas, como o homem não é feito apenas de desespero, solidão e morte, “*no es casi nunca un ser razonable, y por eso la esperanza renace una y otra vez en medio de las calamidades*”.⁶²¹ Isso demonstra, segundo Bruno-Sabato, a pouca importância da razão, pois ela – tal como o intelecto e as ideias – não salva o mundo, o que o salva são as “*insensatas esperanzas de los hombres, su furia persistente para sobrevivir, su anhelo de respirar mientras sea posible, su pequeño, testarudo y grotesco heroísmo de todos los días frente al infortúnio*”.⁶²²

Bruno não é Sabato. Não obstante, não estaria incorreto dizer que Bruno, em muitos momentos, é o “veículo” pelo qual Sabato se expressa. Criador e criatura confundindo-se de tal forma que a linha divisória entre a ficção e a realidade se torna bastante tênue. Nesse sentido, não poderia deixar de fazer referência à presença de Jorge Luis Borges na narrativa. Enquanto em *El túnel*, ele é apenas mencionado quando dois personagens secundários (Hunter e Mimí⁶²³) estão discutindo sobre os romances policiais, em *Sobre héroes* Sabato transforma Borges em um personagem, demonstrando, mais uma vez, a atração que “*el Gran Poeta*” exerceu sobre o ele.

Em uma passagem, na segunda parte do livro (“Los rostos invisibles”), ao encontrar-se com Borges em uma das ruas de Buenos Aires, Bruno toma a iniciativa de apresentá-lo a Martín. Nesse breve contato, o narrador descreve o escritor argentino da seguinte maneira:

*Martín se encontró con una mano pequeña, casi sin huesos ni energía. Su cara parecía haber sido dibujada y luego borrada a medias con una goma. Tartamudeaba. [...] Levantaba las cejas, lo observaba con unos ojos celestes y acuosos, con una cordialidad abstracta y sin destinatario preciso, ausente.*⁶²⁴

A descrição não se restringe apenas aos traços físicos:

⁶²¹ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 281.

⁶²² SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 281.

⁶²³ A personagem Mimí refere-se a Borges pelo seu apelido, Georgie. (SABATO, 1997, p. 81).

⁶²⁴ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 264.

Bruno le preguntó qué estaba escribiendo.

—Bueno, caramba... — tartamudeó, sonriendo con un aire entre culpable y malicioso, con ese aire que suelen tomar los paisanos argentinos, irónicamente modesto, mezcla de secreta arrogancia y de aparente apocamiento, cada vez que se les pondera un pingo o su habilidad para trenzar tientos—. Caramba... y bueno..., tratando de escribir alguna página que sea algo más que un borrador, ¿eh, eh?... Y tartamudeaba haciendo una serie de tics bromistas con la cara.⁶²⁵

Um ar entre “culpado e malicioso”, “ironicamente modesto”, “secreta arrogância”, são algumas das expressões utilizadas pelo narrador ao se referir a Borges. Expressões que refletem as utilizadas por Sabato quando menciona, em seus ensaios, o escritor argentino: “*arbitrario, genial, tierno, relojero, débil, grande, triunfante, arriesgado, temeroso, fracasado, magnífico, infeliz, limitado, infantil e inmortal*”.⁶²⁶ Tendo como referência o fascínio que Borges exerce sobre Sabato, na narrativa a sua presença serve a dois propósitos: (1º) falar sobre literatura e (2º), o mais óbvio, criticar o escritor, expondo suas limitações. Em relação ao primeiro objetivo vamos encontrar as mesmas ideias apresentadas nos textos ensaísticos: a origem europeia da literatura argentina, a ausência de originalidade, o fato de todos os grandes escritores terem como modelos outros grandes escritores (Faulkner leu Joyce, Huxley, Dostoievsky e Proust), etc. Pela voz de Bruno, o leitor é informado que muitas bobagens são ditas sobre o que deve ser a literatura quando o importante, segundo ele, é que ela seja profunda, pois “*si no es profunda es inútil que ponga gauchos o compadritos en escena*”.⁶²⁷ Destaca que o empenho do argentino em rejeitar tudo o que é europeu é, na verdade, o resultado de um forte sentimento de insegurança.

Já quando o tema é Borges, apesar de constituir apenas um fragmento da discussão sobre a literatura contemporânea presente em *Sobre héroes*, em seguida notamos tratar-se de um assunto importante pois, por meio dele, Sabato “*define – integradamente en la ficción misma – su propio y opuesto concepto de la obra literaria*”.⁶²⁸ Sabato, inteligentemente, não coloca sobre os ombros de Bruno todo o peso de suas opiniões sobre Borges, ele opta por dividi-las entre ele e outro personagem, o padre Rinaldi. Enquanto o primeiro é mais “suave” em suas críticas dizendo que sua prosa “*es la más*

⁶²⁵ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 264.

⁶²⁶ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 24.

⁶²⁷ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 265.

⁶²⁸ BUREK, Tomasz. Sobre héroes y tumbas, torbellino de realidad. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. VazquezBigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985, p. 122.

notable que hoy se escribe en castellano” e que existe “*algo muy argentino en sus mejores cosas: certa nostalgia, certa tristeza metafísica...*”⁶²⁹; padre Rinaldi, um personagem secundário, que aparece somente nessa única interação com Bruno e Martín⁶³⁰, é mais contundente, criticando seus contos, chamando-os de “*divertimientos seudofilosóficos*”:

*Vea, tome cualquiera de esos divertimientos. La biblioteca de Babel, por ejemplo. Allí sofistica con el concepto de infinito, que confunde con el de indefinido. Una distinción elemental, está en cualquier tratado desde hace veinticinco siglos. Y, naturalmente, de un absurdo se puede inferir cualquier cosa.*⁶³¹

Ao escolher esse recurso é como se Sabato tivesse criado o personagem apenas para pontuar, de forma mais enérgica, suas críticas a Borges (vide capítulo 4). Padre Rinaldi, ao falar do ecletismo de Borges, diz que ele está apoiado em um conhecimento sem rigor que o faz confundir, conforme suas necessidades literárias, conceitos como determinismo e finalismo, infinito e indefinido, subjetivismo e idealismo, configurando-se em um variado repertório de conjecturas metafísicas com pouco ou, às vezes, nenhum sentido. Essa forma de escrever irrita padre Rinaldi, levando-o a dizer: “*Cada día soporto menos sus cuentos*”.⁶³² Segundo ele, a confusão criada por Borges leva o leitor a acreditar na existência de um universo incompreensível, uma espécie de parábola, quando qualquer estudante (preferencialmente de física) sabe que “*la realización de todos los posibles a la vez es imposible. Puedo estar de pie y puedo estar sentado, pero no al mismo tiempo*”.⁶³³ Afirmativa que remete a um princípio famoso da Física Quântica, o Princípio da Incerteza, que Sabato, como ex-professor de física, conhecia muito bem.

Esses comentários nos fazem recordar a resistência de Sabato em admitir que leigos utilizem conceitos relacionados com a ciência, pois, segundo ele, falam daquilo que não conhecem e nem entendem (vide capítulo 3). Daí Rinaldi chamar Borges de sofista e seus contos de “*divertimientos*”, perguntando se os seus jogos têm alguma intenção oculta ou são naturais: “*Quiero decir: ¿es un sofista o un sofisticado? El tema de esa burla no es tolerable en ningún hombre honrado, aunque se diga que es pura literatura*”.⁶³⁴ Rinaldi,

⁶²⁹ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 265.

⁶³⁰ Capítulo XIII, na segunda parte do livro, “*Los rostos invisibles*”, páginas 267 a 269.

⁶³¹ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 267.

⁶³² SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 267.

⁶³³ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 268.

⁶³⁴ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 268.

na sua breve passagem por *Sobre héroes y tumbas*, encarna o erudito mal-humorado, rabugento, sem paciência com escritores que se acreditam filósofos ou cientistas. Escritores que ao trazerem conceitos da ciência para a literatura estão, na verdade, impondo a sua ignorância e debochando do leitor. Padre Rinaldi não é Sabato, mas, com certeza, compartilha de suas opiniões.

Se Martín simboliza a inocência perdida e Bruno representa o homem maduro e reflexivo, Fernando Vidal Olmos é, sem dúvida nenhuma, a expressão do mal no seu estado mais puro. Sua presença vai sendo desvendada no decorrer da narrativa, ou seja, enquanto na primeira parte (“El dragón y la princesa”) não é mencionado e na segunda (“Los rostos invisibles”) aparece rapidamente, na terceira (“Informe sobre ciegos”) e na quarta parte (“Un dios desconocido”) assume o *status* de protagonista. Quem se encarrega, não só de apresentá-lo, mas de contar fatos do seu passado é Bruno, seguindo o modelo que parece predominar nas ficções sabatianas, ou seja, os personagens sendo vistos pelos olhos de outros personagens.⁶³⁵

Mesmo que corresponda a Bruno contar a história de Fernando, quem o vê primeiro é Martín, quando, ao seguir Alejandra, a observa conversando com um homem misterioso:

*Alejandra estaba sentada frente a un hombre que le pareció tan siniestro como el mismo bar. Su piel era oscura, pero tenía ojos claros, acaso grises. Su pelo era lacio y canoso, peinado hacia atrás. Sus rasgos eran duros y la cara parecía tallada con hacha. Aquel hombre no sólo era fuerte sino que estaba dotado de una tenebrosa belleza. Su dolor fue tan grande, se sintió tan poca cosa al lado de aquel desconocido, que ya nada le importaba.*⁶³⁶

A beleza e a força do desconhecido provocam em Martín um misto de tristeza e fascínio, pois, mesmo falando pouco, havia nesse homem determinação e dureza na sua forma de se expressar. Martín, ao observá-lo, percebe nele as características de um falcão ou de uma águia, com suas mãos descarnadas e nervosas e seu nariz fino, mas poderoso. Para Martín, esses traços definem um homem cruel e capaz de qualquer coisa.

Entretanto, apesar de estar dominado pelo ciúme, Martín percebe semelhanças físicas entre Alejandra e o homem misterioso: “*Pero ¿quién era Fernando? Un hermano mayor: un hermano que ella no quería mencionar. La idea de que aquel hombre fuera el hermano lo tranquilizó a medias, sin embargo, cuando debía haberlo tranquilizado del*

⁶³⁵ Como “Informe sobre ciegos” vai ser analisado em separado, agora vou me deter na apresentação dos traços mais marcantes de Fernando que aparecem na segunda e quarta partes de *Sobre héroes*.

⁶³⁶ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 306.

todo".⁶³⁷ Ao não querer falar de Fernando, Alejandra torna Martín ainda mais desconfiado e determinado. Mantendo a postura de "investigador", ele quer descobrir, a qualquer custo, a verdade que existe por detrás dessa relação. Essa necessidade se intensifica porque percebe que Alejandra não só admira e respeita esse homem, como também o ama: "*Con repentina angustia recordó la forma en que ella había acariciado la mano de él. ¡Aquella no era la forma en que una hermana acaricia a su hermano!*".⁶³⁸ Suas insistentes perguntas só são respondidas depois de muita pressão e é nesse momento que Alejandra admite que Fernando não é seu amante ou irmão, mas seu pai: "*¡Imbécil, imbécil! ¡Ese hombre es mi padre!*".⁶³⁹ Assim, é pelos olhos inquisidores de Martín que o leitor tem o primeiro vislumbre desse homem de aparência poderosa e maléfica. Nessa breve interação entre Alejandra e Martín, Sabato prepara-nos para o que virá a ocorrer em "Informe sobre ciegos", mas é na quarta e última parte do livro, pela voz de Bruno, que nos será apresentada a história do personagem.

Ao ser questionado sobre Fernando, Bruno diz ter algumas hipóteses sobre o funcionamento de sua mente, mas não se atreve a compartilhá-las devido à grande probabilidade de se enganar. Apesar dessa ressalva, Bruno descreve com detalhes, não só o comportamento de Fernando, como também sua forma de pensar. Bruno o vê como um indivíduo alheio à existência das outras pessoas, "*un ser extraño a lo que consideramos, quizá candorosamente, 'el mundo'*".⁶⁴⁰ O mundo dos seres comuns não faz parte da realidade de Fernando, ele vive em um universo diferente, imerso em suas fantasias e obsessões. Somente em seus sonhos e visões é que o lado oculto dessa realidade será revelado. Desse modo, quando Bruno procura entender a mente de Fernando, ele de pronto percebe que perguntas diretas nem sempre receberão respostas igualmente diretas, pois a ambiguidade e a incerteza são atributos da sua personalidade. Não será surpresa que um homem com essas características esteja envolvido em atividades que vão desde o planejamento de um grande assalto até a realização de experiências com magia negra.

Fernando é o lado obscuro da alma humana, um lado ao qual Sabato muitas vezes se referiu como um lugar dominado pelas paixões do corpo, mas, ao mesmo tempo, desejoso de alcançar a eternidade do espírito. Por essa razão, no mundo de Fernando é

⁶³⁷ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 307.

⁶³⁸ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 307.

⁶³⁹ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 310.

⁶⁴⁰ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 442.

possível interagir com as diferentes realidades que constituem a essência do ser humano – a diurna e a noturna, a racional e a irracional, a consciente e a inconsciente – e o resultado é que estaremos diante de um indivíduo que oscila entre momentos de grande euforia e lucidez e períodos de profunda depressão e obscuridade. Se em determinadas ocasiões era capaz de raciocinar com lógica e rigor, em outras se deixava levar por delírios absurdos, aos quais queria dar o *status* de conclusões exemplares e verdadeiras. Segundo Bruno, Fernando podia ir da exaltação violenta à passividade e melancolia absolutas, tornando-se, nesses momentos, o ser mais indefeso e desamparado do mundo. Uma análise psicanalítica talvez indicasse que Fernando sofria de um transtorno bipolar, isto é, um distúrbio psiquiátrico cuja característica mais importante é justamente a “alternância, às vezes súbita, de episódios de depressão com os de euforia (mania e hipomania) e de períodos assintomáticos entre eles”⁶⁴¹. Também poderia se pensar que se trata de uma mente obsessiva, tal como Juan Pablo Castel, em *El túnel*.

De qualquer forma, o desequilíbrio era a marca de Fernando, já que em muitas de suas ações não há nenhum tipo de coerência. Apenas quando estão em jogo suas obsessões é que se pode perceber algum “rigor” e até mesmo alguma “lógica” na exposição de suas ideias. Bruno, quando analisa Fernando, apresenta sua própria definição do que seria uma pessoa equilibrada, dizendo que ela precisava ter “*cierta dureza, cierta persistencia y coherencia de las ideas y sentimientos*”.⁶⁴² Fernando não se encaixa nessa definição. Ele não tinha o domínio completo da razão e, mesmo que demonstrasse certa lógica na sua forma de agir e pensar, era, na maior parte do tempo, irracional e turbulento, alguém no qual habitavam várias identidades diferentes. Fernando não conseguia pensar e desenvolver um sistema de ideias de forma harmoniosa como fazem os filósofos e os cientistas. Na verdade, ele era o oposto de um filósofo, estando mais próximo de um “*terrorista de las ideas*”.⁶⁴³

Como “pensador”, Bruno procura explicações que o ajudem a entender a concepção de mundo de Fernando. Acredita que as contradições que percebe nele eram o resultado da combinação da sua natureza individual, da sua herança genética e do fato de ele ser “*producto de su condición de argentino, de cierto tipo de argentino*”.⁶⁴⁴ O que Bruno

⁶⁴¹ Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/doencas-e-sintomas/transtorno-bipolar-2/>. Acesso em: 26 mar 2019.

⁶⁴² SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 445.

⁶⁴³ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 445.

⁶⁴⁴ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 446.

quer dizer com “*cierto tipo de argentino*” não fica muito claro, pois em suas conjecturas mistura determinismo genético com essa ideia abstrata da existência de um “homem argentino” portador de determinados traços físicos e mentais. De qualquer modo, Fernando é representado como um homem manipulador, amoral, capaz dos atos mais abjetos para atingir seus objetivos. Ele desprezava a raça humana, em especial as mulheres, maltratando-as, às vezes de uma forma cruel, como “*bostezar en algún momento culminante del acto sexual*”⁶⁴⁵.

Na sedução de Georgina, sua prima, para a sedução de Alejandra, sua filha, não houve quaisquer vacilações ou questionamentos, tudo era feito pensando na satisfação de seus desejos. Há um certo primitivismo associado à figura de Fernando e a luxúria parece ser o motor de todas as suas ações. Seduzir para depois corromper é o seu *modus operandi*:

*Uno de los pasatiempos favoritos de Fernando era llevar a su casa mujeres que visiblemente eran sus amantes, convenciendo a la chica (su poder de convicción era casi ilimitado) de que las recibiese y agasajase; pero, sin duda, graduando el experimento, para que poco a poco ella fuera cansándose, hasta huir finalmente de la casa, que es lo que Fernando esperaba*⁶⁴⁶.

Sua luxúria só diminuía quando estava imerso em seus devaneios. Neles a matéria ficava em segundo plano e até mesmo desaparecia, dando espaço ao espírito, capaz de sobrevoar distâncias infinitas, descobrindo a existência de grandes conspirações que podiam provocar o próximo apocalipse. Fernando tinha a capacidade não só de construir sua própria realidade, como de viver confortavelmente em dois, ou mais, níveis distintos: o material e o espiritual, o concreto e o abstrato, o diabólico e o divino. Ele tanto era dominado por suas paixões e por um instinto primitivo, tornando-se um predador em busca de sua seguinte vítima, como vivia no plano das ideias abstratas, das questões relacionadas com esse mundo imponderável dos sonhos e também dos pesadelos. É como se Fernando estivesse dividido, com suas partes vitais eternamente em conflito, permanentemente separadas. Uma cisão que, no pensamento sabatiano, está relacionada à forma como a ciência, ao empreender a conquista do mundo externo (o mundo material) acabou determinando a alienação do homem (afastamento do mundo espiritual). Fernando é, então, esse homem perdido entre os impulsos da matéria e as necessidades do espírito, ou seja, entre o que a ciência pode oferecer e o que ele realmente precisa.

⁶⁴⁵ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 480.

⁶⁴⁶ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 450.

Esse é Fernando, segundo a visão de Bruno, já que na quarta parte do livro apenas ele descreve e comenta. Para realmente conhecermos Fernando Vidal Olmos precisamos entrar na sua mente, desvendar o seu “eu”. Sabato faz esse movimento em “Informe sobre cegos”, a única parte de *Sobre héroes* escrita totalmente em primeira pessoa. Ele volta, então, a utilizar o mesmo recurso que já havia usado em *El túnel*, pois ao escrever em primeira pessoa ele coloca o leitor em contato direto com o interior da mente de seu personagem. Portanto, para conhecermos a concepção de mundo de Fernando teremos de analisar o “Informe sobre cegos”, o que será feito no próximo subcapítulo (5.4).

5.3.4 Uma árvore de metáforas

Em 1905, Albert Einstein publicou quatro artigos que revolucionaram a ciência moderna. Neles, o físico alemão apresentava a comprovação experimental da existência dos átomos e moléculas, discutia os conceitos de tempo e espaço e demonstrava que a luz era muito mais do que os nossos sentidos podiam perceber: era onda e partícula, energia e matéria. Seis anos depois (ano do nascimento de Ernesto Sabato), na esteira das grandes descobertas que estavam abalando os alicerces do pensamento científico tradicional, o filósofo alemão Hans Vaihinger (1852-1933) publicou seu livro mais conhecido, *A filosofia do “como se”* (em alemão, *Die Philosophie des Als Ob*).

Nessa obra, Vaihinger apresenta um estudo minucioso sobre como o ser humano é capaz de construir modelos ou ficções que o ajudam a compreender o universo que não está ao alcance dos seus sentidos. Ele explica que essa capacidade se deve a não conseguirmos acessar de forma direta a realidade subjacente do mundo. Como resultado, constroem-se sistemas de pensamento que passam a se comportar “como se” eles fossem uma representação da realidade que não se consegue perceber. Essas “ficções” têm, segundo Vaihinger⁶⁴⁷, uma característica provisória, servindo a uma finalidade prática e adquirindo um “valor teórico, à medida que prestam serviços *heurísticos*, ao preparar e facilitar a identificação do sistema natural”. Em sintonia com os avanços científicos de sua época, o filósofo alemão não tem dúvidas em afirmar que “a aparência (*Schein*), o

⁶⁴⁷ VAIHINGER, Hans. *A Filosofia do como se: sistema de ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Tradução de Johanes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011, p. 132 (grifo do autor).

conscientemente falso (*Bewusst-Flasche*) desempenham papel enorme na ciência, na concepção de mundo e na vida”.⁶⁴⁸

Após essas considerações, é razoável perguntar-se: qual a relação entre as ideias de Vaihinger e as ficções de Sabato?

Se verificarmos a frequência com que a expressão “como se” (ou “*como si*”, em espanhol) aparece em *Sobre héroes y tumbas* chegaremos a um número surpreendente: **468**. Se a ele somarmos o número de vezes que aparecem as expressões “assim como” (**32**) e “como em” (**79**) atingiremos outra marca impressionante: **579**. Esses números não deixam dúvidas da importância dada por Sabato às “ficções”, os “modelos” ou às “metáforas”.⁶⁴⁹ Esse interesse fica evidente quando escreve sobre elas em seus ensaios: as metáforas expressam com “*estricta justeza un contenido que no puede ser expresado de otra manera. A menos que se prefiera llamar literario a lo falso y vacuo*”⁶⁵⁰; elas são eficientes na medida que “*se alejan del objeto que aluden*”.⁶⁵¹ Além disso, de acordo com ele, era impossível falar ou escrever sem utilizar metáforas já que elas têm o potencial de iluminar os extratos obscuros da realidade, sendo a única forma de o homem comunicar suas verdades mais profundas (vide capítulo 3).

Sabato pode não admitir, mas ao utilizar a metáfora com tanta frequência está reproduzindo uma forma de pensar que deve ter empregado inúmeras vezes quando era físico. Nas atividades que envolvem o estudo dos fenômenos naturais há um número significativo de ficções paradigmáticas nas quais “fingem-se casos, sobretudo na argumentação, pelos quais se demonstra como existente o que precisa ser provado”.⁶⁵² Em seu trabalho como pesquisador e depois como professor, Sabato deve ter esbarrado em várias ficções especialmente criadas para compreender uma realidade incapaz de ser reproduzida⁶⁵³. O mundo do “como se”, o mundo do “irreal” torna-se tão importante quanto o mundo do que é chamado, no sentido comum da palavra, o real. A realidade

⁶⁴⁸ VAHINGER, Hans. *A Filosófica do como se: sistema de ficções teóricas, praticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Tradução de Johanes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011, p. 698.

⁶⁴⁹ O conceito de “ficções” de Vaihinger será considerado como sinônimo de “modelo” e, por sua vez, de “metáfora”, conforme as considerações de Paul Ricoeur que, ao recorrer a outro teórico, Max Black, diz que “a metáfora é para a linguagem poética o que o modelo é para a linguagem científica quanto à relação com o real”. (RICOEUR, 2000, p. 366).

⁶⁵⁰ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 126.

⁶⁵¹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 94.

⁶⁵² VAHINGER, Hans. *A Filosófica do como se: sistema de ficções teóricas, praticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Tradução de Johanes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011, p. 146.

⁶⁵³ “O barco de Galileu” (explica a relatividade do movimento), “O paradoxo dos gêmeos” (explica a relatividade temporal) e “O gato de Schroedinger” (a simultaneidade de dois estados) e muitas outras.

empírica é, então, substituída por imagens que podem ser exploradas pela imaginação (ou pela matemática), de tal modo que o trabalho científico acaba reduzindo “todo o acontecimento – em última instância absolutamente incompreensível – a uma medida subjetiva e puramente fictícia”.⁶⁵⁴ Desse modo, será a subjetividade, representada pelo conteúdo imagético do cientista, que determinará como uma experiência (mental ou não) irá se desenvolver. É claro que o sucesso dessas representações reside na consciência de seus limites, ou seja, no seu caráter temporário e no entendimento de que elas são apenas instrumentos para se atingir a compreensão de situações complexas ou irreproduzíveis no mundo real.

Para Sabato, as metáforas científicas, apesar de também serem obra da imaginação, não têm um caráter arbitrário, pois devem ser capazes de apreender uma realidade objetiva, transcendendo o sujeito e convertendo-se em signo de comunicação. Dessa forma, ele retira dessas metáforas o seu potencial subjetivo já que o “eu” está, conforme sua forma de pensar, fora do âmbito da ciência: “*También se requiere imaginación para descubrir el espacio-tiempo y eso no significa que sea subjetivo*”.⁶⁵⁵ Por isso, apesar de aceitar o uso de metáforas na ciência, faz a ressalva de que elas são de outra ordem. De acordo com Sabato, elas vão além do sujeito, não podendo ser o objeto último do pensamento e, por consequência, sendo apenas um caminho ou um recurso para agir no mundo real.

Essa concepção muda drasticamente quando pensa as metáforas dentro da linguagem literária (vide capítulo 3). Nesse caso, a metáfora passa a ser a verdadeira linguagem da realidade e a única forma de superar o impasse de uma linguagem rígida diante de um mundo, simultaneamente, diverso e idêntico a si mesmo. Nela atuariam distintas forças: uma intelectual, que permite o entendimento do universo e a comunicação, e outra psicológica, ligada à expressão e ao domínio de quem fala. Segundo Sabato, apesar de estarem ligadas a forças opostas, as metáforas estariam em permanente renovação, não podendo ser vistas como meros ornamentos da língua. De qualquer maneira, mesmo fazendo questão de marcar a diferença entre a metáfora científica e a literária, é possível afirmar que a relevância dada por Sabato à utilização de metáforas tem relação com a sua experiência como cientista. Ao não ter acesso ao mundo real via-se obrigado a utilizar modelos teóricos, ou ficções, especialmente construídos para

⁶⁵⁴ VAIHINGER, Hans. *A Filosófica do como se: sistema de ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Tradução de Johanes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011, p. 187.

⁶⁵⁵ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 124.

“destruir uma interpretação inadequada e traçar um caminho para uma interpretação mais adequada”.⁶⁵⁶ Um movimento que é perceptível quando analisamos algumas das metáforas utilizadas em *Sobre héroes y tumbas*.

Para descrever Alejandra, por exemplo, ele utiliza várias imagens: (1) a menina que, ao brincar com bonecas assemelha-se ao tempo, pois simula uma sabedoria de uma pessoa mais velha⁶⁵⁷; (2) a menina vestida de branco, no meio do barro, rodeada de morcegos, pedindo ajuda⁶⁵⁸; (3) uma princesa dragão, “*un indiscernible monstruo, casto y llameante a la vez, candoroso y repelente al mismo tiempo*”⁶⁵⁹. Essas imagens procuram ilustrar o caráter destrutivo e sombrio dessa “menina-mulher” forçada a amadurecer muito cedo, com sua inocência maculada, capaz de assumir diferentes formas, todas indomáveis e quiméricas. Alejandra transforma-se, a partir dessas imagens, na representação da dualidade, pois nela estão contidos a vida e a morte, o profano e o sagrado, o puro e o impuro, bem como a concretização da “*volubilidad, desplazadora de tantos valores venidos al suelo; la crisis o el enjuiciamiento de un mundo partido en su columna vertebral*”.⁶⁶⁰

O tempo também é objeto de algumas das metáforas criadas por Sabato. Nelas questiona não só a sua passagem, mas a maneira como ele afeta o homem. Martín e Bruno são os porta-vozes desses questionamentos. Enquanto o primeiro reflete sobre o sentido do tempo, sempre seguindo em frente, nunca voltando atrás⁶⁶¹, o segundo preocupa-se com sua capacidade de destruição, vendo na memória o último recurso contra a degradação imposta por ele. Para representar literariamente esse tempo, causa de tantas transformações implacáveis, Sabato usa a imagem de uma “*bandera que se va ensuciando y gastando*”.⁶⁶² A bandeira torna-se, então, um símbolo capaz de assimilar mais do que se apreende em uma mera semelhança, pois ao “assemelhar algumas coisas com outras, assemelha-nos com aquilo que assim é significado”.⁶⁶³

⁶⁵⁶ RICOEUR, Paulo. *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 366.

⁶⁵⁷ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 128.

⁶⁵⁸ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 211.

⁶⁵⁹ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 210.

⁶⁶⁰ CATANIA, Carlos. *Genio y figura de Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997, p. 72.

⁶⁶¹ Nessa imagem está implícito o conceito de entropia, ou seja, a grandeza física que mede o grau de desordem (caos) de um sistema fechado. De acordo com a Segunda Lei da Termodinâmica, quanto maior a entropia, maior o grau de desorganização de um sistema.

⁶⁶² SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 248.

⁶⁶³ RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 68.

Há também entre as inúmeras metáforas criadas por Sabato aquelas com um teor “científico”, ou seja, representações que têm sua origem em fenômenos naturais. Isso ocorre, por exemplo, quando Bruno, ao comentar seu reencontro com Fernando, compara seu relacionamento com o que acontece entre as limalhas de ferro e um poderoso ímã:

*De modo que esos encuentros que en la vida de cada uno nos parecen asombrosos, como el reencuentro mío con Fernando, no son otra cosa que la consecuencia de esas fuerzas desconocidas que nos aproximan a través de la multitud indiferente, como las limaduras de hierro se orientan a distancia hasta los polos de un poderoso imán; movimientos que constituirían motivo de asombro para las limaduras si tuviesen alguna conciencia de sus actos sin alcanzar a tener, empero, un conocimiento pleno y total de la realidad.*⁶⁶⁴

Em meio a essa verdadeira “árvore de metáforas” no qual se transforma *Sobre héroes y tumbas*, em vários momentos o seu emprego exagerado acaba atenuando, ou enfraquecendo, a tensão metafórica. Como explica Ricoeur, o que chamamos “tensão numa enunciação metafórica não é, efetivamente, algo que ocorra entre dois termos numa enunciação, mas antes entre duas interpretações opostas da enunciação”.⁶⁶⁵ Esse conflito entre duas interpretações opostas é o que sustenta a metáfora, por isso “a estratégia do discurso pela qual a enunciação metafórica obtém o seu resultado é uma absurdidade”.⁶⁶⁶ Essa “absurdidade” está ausente em algumas das metáforas sabatianas, tornando-as suscetíveis à tradução e, portanto, facilitando a restauração do seu sentido literal. Essa redução da tensão pode ser percebida, por exemplo, nas seguintes enunciações metafóricas: (1) “*Con una risa que se parecía a una risa normal como un criminal jorobado puede parecerse a un hombre sano*”⁶⁶⁷; (2) “*Sí, como una sirvienta que cada noche era llevada al palacio encantado, para despertar cada día en su pocilga*”⁶⁶⁸; ou, ainda; (3) “*estar en el extranjero era tan triste como habitar en un hotel anónimo e indiferente; sin recuerdos, sin árboles familiares, sin infancia, sin fantasmas*”⁶⁶⁹. Nesses exemplos está ausente a dissonância semântica característica da metáfora, a interpretação literal está muito próxima à superfície impedindo que se forme uma nova relação de sentido até então despercebida. Estranhamente Sabato sabia que o uso abusivo da

⁶⁶⁴ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 474-475 (grifo meu).

⁶⁶⁵ RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 62

⁶⁶⁶ RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 62.

⁶⁶⁷ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 150.

⁶⁶⁸ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 218.

⁶⁶⁹ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 310.

metáfora podia desgastá-la, provocando a perda do seu vigor expressivo, da sua convicção e o que “*alguna vez fue brillante hallazgo hoy nos haga sonreír*”⁶⁷⁰. Apesar desse conhecimento, ele não conseguiu se abster de utilizá-las, quem sabe, querendo valorizar um de seus referenciais teóricos, Gianbattista Vico, que considerava a metáfora “*el cuerpo principal de todas las lenguas (cf. Scienza Nuova)*”.⁶⁷¹

De qualquer maneira, mesmo que ele não tenha reconhecido, seu apreço por essa figura da linguagem surgiu muito antes de começar a escrever romances. As metáforas já estavam presentes em sua vida sempre que em uma de suas práticas científicas precisava compreender uma realidade ao qual não conseguia se aproximar por meio de experimentos empíricos. Como cientista, ele deve ter trabalhado, inúmeras vezes, “como se” tivesse acesso direto aos fenômenos que estava estudando e, muito provavelmente, fingiu, imaginou, criou, a partir de mecanismos essencialmente subjetivos, uma realidade com a qual podia lidar, mesmo que ela tenha sido apenas produto da sua imaginação.

O fato de ter negado às metáforas científicas esse caráter subjetivo, diretamente ligado à capacidade imagética do cientista, apenas corrobora a ideia de que a concepção de ciência de Sabato era conservadora e, sob muitos aspectos, reflexo de uma visão positivista do fazer científico. Por esse motivo, ele tinha dificuldades de compreender e aceitar que o “imaginário (o absoluto e o ideal) se justifica apesar de sua irrealidade”, pois “sem esse aspecto do imaginário, nem a ciência nem a vida são possíveis em suas formas mais altas”.⁶⁷² Talvez se Sabato houvesse lido Hans Vaihinger ele teria entendido que apesar de muitos conceitos científicos serem fictícios, contraditórios e não refletirem o real, nem por isso são desprovidos de valor, tratando-se de construções psíquicas que têm o potencial de orientar-nos no mundo real. Sabato, aparentemente, optou, quando o tema era a ciência, em afastar todas as contradições, esquecendo o quanto elas podem ser úteis e positivas para o pensamento. E, apesar de todas as manifestações em contrário, cultivou o preconceito de apenas ver no “logicamente não contraditório o que pode ser fecundo logicamente”.⁶⁷³

⁶⁷⁰ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 127.

⁶⁷¹ SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 123.

⁶⁷² VAHINGER, Hans. *A Filosofica do como se: sistema de ficções teóricas, praticas e religiosas da humanidade, na base de um postivismo idealista*. Tradução de Johanes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011, p. 174.

⁶⁷³ VAHINGER, Hans. *A Filosofica do como se: sistema de ficções teóricas, praticas e religiosas da humanidade, na base de um postivismo idealista*. Tradução de Johanes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011, p. 203.

5.4 INFORME SOBRE CIEGOS⁶⁷⁴ (1961)

5.4.1 A entrada no inconsciente

Ao ser questionado por Janer Cristaldo se existia uma interpretação “mais correta” para *Informe sobre ciegos*, Sabato respondeu não saber, pois acreditava que todas as interpretações têm sua parte de verdade, já que para os seres humanos ela era polissêmica. A fim de deixar seu ponto de vista mais claro, ele vale-se, novamente, do seu já conhecido horror ao racionalismo, argumentando que quando se trata do inconsciente as razões, na maior parte das vezes, não são óbvias ou transparentes. As explicações inteligíveis, diz Sabato, servem apenas para demonstrar teoremas matemáticos; quando se trata da literatura ou da filosofia, as respostas às perguntas fundamentais podem vir “com razões, mas também com símbolos, com mitos, com delírios”.⁶⁷⁵

Todavia, mesmo querendo mostrar ignorância sobre as motivações que o levaram a escrever o *Informe*, em seus ensaios e entrevistas foi deixando algumas pistas que nos permitem apontar as interpretações com as quais Sabato se mostrava mais afinado. Em *El escritor y sus fantasmas* (1963), ele faz questão de frisar que o *Informe* não é um documento científico, pois trata de “*algo menos*”, mas também de “*algo más*”, sendo formado por dois eixos centrais: (1) a cegueira como metáfora das trevas ou da noite e (2) a viagem de Fernando aos subterrâneos de Buenos Aires como sendo uma descida ao inferno ou ao inconsciente, uma espécie de volta ao útero materno⁶⁷⁶. Na entrevista dada a Günter Lorenz, em *Diálogo com América Latina* (1973), ele repete o que já havia dito em *El escritor y sus fantasmas*, mas acrescenta ter-se deixado levar por seus instintos ou pelo que ditava seu mundo interior a ponto de lhe parecer horrível certas coisas ditas pelo personagem, incluindo determinados juízos de valor.⁶⁷⁷ Do mesmo modo, em *Entre el sangre y las letras* (1988), respondendo dessa vez a Carlos Catania, Sabato⁶⁷⁸ diz que o *Informe* é o grande pesadelo de Fernando, expressando, mesmo que de forma simbólica e obscura, “o mais importante de sua condição e existência”.

⁶⁷⁴ Neste subcapítulo o título *Informe sobre ciegos* será apresentado em itálico, e não entre aspas, porque o estarei tratando como uma obra independente.

⁶⁷⁵ CRISTALDO, Janer. *Mensageiros das fúrias: uma leitura camusiana de Ernesto Sábato*. Tradução Tania Koetz. Florianópolis: UFSC, 1983, p.101-102.

⁶⁷⁶ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 18.

⁶⁷⁷ LORENZ, Günter. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973, p. 76.

⁶⁷⁸ SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos Catania*. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015, p. 227.

Apesar da grande incógnita que o *Informe* parece ser até mesmo para o seu autor, nele poderemos encontrar algumas das ideias surrealistas que fascinaram Sabato quando, durante sua estada em Paris, circulou no grupo de André Breton (1896-1966). Afirmar não saber o que quis dizer quando escreveu o *Informe* nos remete ao conceito de automatismo muito difundido pelos surrealistas. Segundo os seguidores desse movimento, a escrita deveria ocorrer de forma espontânea, com o escritor deixando-se levar pelos impulsos do subconsciente, desprezando a lógica e rejeitando os modelos estabelecidos de ordem moral e social. Como lembra Sabato em *Antes del fin*, o surrealismo permitiu que se indagasse além dos “*límites de una racionalidad hipócrita*”⁶⁷⁹, oferecendo um novo estilo de vida que inspirava uma revolta contra a sociedade de sua época. Entretanto, segundo Carlos Catania⁶⁸⁰, se André Breton defendia que o homem, ao acordar, tem a falsa ideia de realizar algo que vale a pena, Sabato acreditava que as “*profundidades del hombre ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas advertidas en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas*”.

O *Informe* transforma-se, então, em um mundo alucinante, um mundo de contradições, dominado por virtuais forças maléficas e habitado por seres diabólicos. Segundo Lilia Dapaz-Strout⁶⁸¹, a descida de Fernando Olmos ao inferno, representado pelos subterrâneos de Buenos Aires, tanto pode se inscrever na tradição das viagens legendárias empreendidas pelos heróis de Homero e Virgílio, como compor-se de elementos oriundos da psicanálise e até das religiões orientais. Conforme Fernando mergulha no inconsciente, vai perdendo o controle sobre o mundo externo, deixando-se levar pelos seus desejos até o ponto de conectá-los aos objetos de suas pulsões. Para Hector Ciarlo⁶⁸², essa conexão acaba gerando uma união incestuosa (Fernando e Alejandra), ou seja, o “*deseo tabú de toda la sociedad*”. Nesse sentido, se o incesto é a violação de um tabu imposto pela sociedade, escrever um documento que, em teoria, apresenta os resultados de um estudo sobre uma seita constituída apenas por cegos transforma-se em uma investigação de um enigma proibido ou de um mistério sagrado.

E o que ocorre quando um investigador se depara com um sistema onde existem incógnitas sem respostas ou enigmas sem solução?

⁶⁷⁹ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 64-65.

⁶⁸⁰ CATANIA, Carlos. *Genio y figura de Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997, p. 139-140.

⁶⁸¹ DAPAZ-STROUT, Lilia. Símbolos primordiales, mito e historia en *Sobre héroes y tumbas*. In: *Epica dadora de eternidad: Sábado en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. Vazquez Bigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985, p. 150.

⁶⁸² CIARLO, Hector. El universo de Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, núm. 391-393 (enero-marzo 1983), p. 77.

Ao contrário do que se possa pensar, o processo de pesquisa continua, porque nenhum cientista abandona com facilidade as conclusões às quais chegou com tanto esforço. Nessa luta pela validação de ideias e, portanto, pela dominância, é que surge, muitas vezes, a paranoia científica, ou seja, o desejo desesperado para que um sistema de ideias seja integrado à realidade. Em *Informe sobre ciegos*, o personagem que encarna essa paranoia é Fernando Vidal Olmos, “*el santo del infierno*”.⁶⁸³

5.4.2 Fernando Vidal Olmos ou a volta de Juan Pablo Castel?

No início de *Sobre héroes*, em uma “Nota preliminar”, lemos que em meio aos restos queimados do antigo Mirador, casa da família Olmos, foi achado um estranho manuscrito intitulado *Informe sobre ciegos* cujo autor é Fernando Vidal Olmos. Além disso, descobrimos que se tratou de um incêndio criminoso executado por Alejandra que, aparentemente, matou o pai, com quatro tiros de pistola, e depois ateou fogo na casa. Na “Nota” que é, na verdade, um fragmento de uma crônica policial publicada no jornal *La Razón*, em 28 de junho de 1955, também é dito que se trata do manuscrito de um paranoico. Com essa informação, o jornal, de certa forma, desqualifica o conteúdo do documento, pois, apresenta-o como o resultado dos delírios de um louco.

Nesse ponto, não se poderia deixar de estabelecer comparações entre o protagonista de *El túnel*, Juan Pablo Castel, e o personagem principal do *Informe*. Nos dois casos está presente a necessidade de colocar por escrito suas obsessões, assim como os passos que acabaram conduzindo a um assassinato. Mesmo que, em *El túnel*, Castel seja o assassino e, em *Sobre héroes y tumbas*, Fernando seja a vítima, ambos compartilham de uma visão de mundo bastante peculiar. Os dois personagens são violentos, misantropos, incapazes de sentir qualquer empatia e irracionais. Essa irracionalidade aparece disfarçada em uma maneira de pensar que valoriza a razão e a lógica. Para marcar essa ligação entre os dois personagens, Sabato resgata no *Informe* o “caso Castel”, fazendo Fernando analisá-lo em busca de evidências que confirmem sua conexão com a Seita dos Cegos.

Como um bom “pesquisador”, Fernando, em um primeiro momento, determina os motivos do seu interesse por Castel: (1) ele havia conhecido María e (2) sabia que o seu marido, Allende, era cego. Depois, apesar de ter medo de conhecer pessoalmente o pintor, “*pues equivalia a meterse en la boca del lobo*”⁶⁸⁴, decide que a melhor forma de coletar

⁶⁸³ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 445.

⁶⁸⁴ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 400.

informações é lendo e estudando minuciosamente seu livro, *El túnel*⁶⁸⁵. Ao ler o “documento” diz ter ficado assustado, pois, além de identificar em suas páginas muitos de seus pensamentos e obsessões, percebeu que os eventos desencadeantes do crime nada mais eram que o resultado de uma vingança arquitetada pela Seita dos Cegos. Finalmente, como acontece em qualquer trabalho científico, Fernando, após realizar uma análise profunda do texto de Castel, apresenta suas conclusões. De acordo com ele, como Castel era um homem muito conhecido em Buenos Aires, era “*casi imposible que una obsesión tan profunda como la que tenía con respecto a los ciegos no la hubiese manifestado*”⁶⁸⁶, o que teria desencadeado a ira dos integrantes da Seita. Ao desvendar o plano de vingança da Seita, Fernando também aproveita para esclarecer alguns pontos que não ficaram claros em *El túnel*:

1. *La muerte de María estaba decidida, como forma de condenar al encierro a Castel, pero era un plan ignorado por Allende, que realmente quería y necesitaba a su mujer. De ahí la palabra “insensato” y la desesperación de ese hombre en la escena final.*

2. *La muerte de María estaba decidida y Allende conocía esa decisión. Aquí se abren dos subposibilidades:*

A. *Era aceptada con resignación, porque quería a su mujer pero debía pagar alguna culpa anterior a su ceguera, culpa que ignoramos y que parcialmente ya había pagado al ser enceguecido por la Secta.*

B. *Era recibida con satisfacción por Allende, que no sólo no quería a su mujer sino que la odiaba y esperaba así vengarse de sus numerosos engaños. ¿Cómo conciliar esta variante con la desesperación final de Allende? Muy sencillo: teatro para la galería, e incluso teatro impuesto por la Secta para borrar los rastros de la retorcida venganza.*⁶⁸⁷

Para cada hipótese levantada ele sugere uma resposta, apresentando argumentos que procuram justificar as conclusões aos quais chega. Além disso, ao utilizar uma linguagem e um “método”, supostamente científico, procura não só demonstrar o quanto sua investigação é séria, como alertar para a possibilidade de existirem ainda “*algunas variantes*”. Contudo, delega ao leitor a responsabilidade de buscar suas próprias conclusões, um exercício útil, pois “*nunca se sabe cuándo y como puede caerse en alguno de los ambíguos mecanismos de la Secta*”.⁶⁸⁸

⁶⁸⁵ Em relação ao título, Fernando comenta: “*Hasta el título de la crónica me estremeció, por lo significativo: ‘El túnel’*”. (SABATO, 1997, p. 400).

⁶⁸⁶ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 400.

⁶⁸⁷ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 401.

⁶⁸⁸ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 401.

Após examinar detalhadamente a história de Castel, Fernando assusta-se e decide fugir do país, medida que, segundo ele, muitos poderiam considerar exagerada. A esses “muitos” ele chama de “anões” porque, ao não terem imaginação, seu conceito de realidade não ultrapassa a sua altura. Com isso, Fernando quer descartar todos que poderão não acreditar em suas teorias, pois, segundo ele, não são “*capaces de ver más allá de sus narices, confundiendo la Realidad con un Círculo-de-Dos-Metros-de-Diámetro con centro en su modesta cabeza*”.⁶⁸⁹ Em outras palavras, os homens que não conseguirem ir além da realidade factual jamais serão capazes de acreditar nas “verdades” que Fernando deseja tanto validar. Segundo ele, esses homens (os “realistas”) não compreendem e nem acreditam naquilo que não pode ser expresso em números e equações matemáticas.

De qualquer modo, o importante é demonstrar que entre Juan Pablo Castel e Fernando Vidal Olmos existem muitas semelhanças que Sabato não teve problemas em explorar. Além dos pontos de vista dos dois serem similares, eles compartilham da mesma agressividade narrativa, enquanto escritores de memórias; uma agressividade que também está presente no Sabato ensaísta. Ademais, destacam em seus relatos a presença de uma lógica e uma razão próprias, com argumentos e conclusões embasados no emprego de uma metodologia “científica” que valoriza a observação, o rigor e a exatidão. Com esse procedimento, suas obsessões, ou suas paranoias, acabam assumindo o *status* de objeto de estudo, com Castel e Fernando representando o cientista paranoico, obcecado com seu projeto de pesquisa, isolado do mundo e alheio aos problemas do homem comum. Pode-se, então, dizer que a excepcionalidade dos dois personagens não se mantém só por sua “força trágica, nem só por suas durezas, nem só pelas paixões que eles trazem à luz, nem por sua capacidade de dominar os outros, nem sequer por suas histórias de sedução. Neles está presente algo de tudo isso que os torna singulares e múltiplos”.⁶⁹⁰

5.4.3 Fernando Vidal Olmos e a demonização do pensamento científico

Ao descrever Fernando Vidal Olmos, Bruno lista os seus diferentes problemas: “*físicos, mentales y hasta espirituales. Los físicos y mentales estaban a la vista. Sufría*

⁶⁸⁹ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 402.

⁶⁹⁰ DEOD, Ivana Melhem. A narrativa de Ernesto Sábato: alguns comentários sobre Juan Pablo Castel e Fernando Vidal Olmos. In: REVETTI, Graciela (org); FANTINI, Marli (org). *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 173.

alucinaciones, tenía sueños enloquecedores, de pronto perdía la consciencia".⁶⁹¹ No entanto, apesar desses problemas, é possível perceber, em Fernando, uma mente privilegiada, capaz de organizar-se de forma lógica e racional. Sua obsessão pelos cegos acaba transformando-se em uma espécie de "pesquisa" sobre o comportamento, hábitos, tipos e poderes desses seres infernais que habitam um universo tenebroso. Para que seu *Informe* seja respeitado, ele diz ter empreendido uma "*investigación sistemática*"⁶⁹² na qual aponta possíveis detalhes relacionados com o seu "estudo" (como, o quê, onde...) e estabelece objetivos: "*me había preocupado siempre y en varias ocasiones tuve discusiones sobre su origen, jerarquía, manera de vivir y condición zoológica*".⁶⁹³

Com essa metodologia, escrupulosamente descrita no *Informe*, procurou dar uma aparência de objetividade às análises e conclusões de sua "investigação". Segundo ele, seu interesse pelos cegos remonta à infância, mas, como era muito jovem, não levou o trabalho adiante, pois, estando ainda submetido à "*demagogia de las emociones*", não conseguiu atravessar as defesas da seita. Com a idade e, portanto, com o amadurecimento intelectual, foi sendo capaz de penetrar nas regiões proibidas, "*vislumbrando aquí y allá, al comienzo indistintamente, como fugitivos y equívocos fantasmas, luego con mayor y aterradora precisión, todo un mundo de seres abominables*".⁶⁹⁴ O que ele chama de "fatos" são as informações recolhidas durante suas experiências diretas com os cegos, isto é, o que ele diz ter visto e sofrido. E é com base nelas que elabora suas teorias, não só sobre os poderes da Seita dos Cegos, como também sobre a própria natureza de Deus:

1º Dios no existe.

2º Dios existe y es un canalla.

3º Dios existe, pero a veces duerme: sus pesadillas son nuestra existencia.

4º Dios existe, pero tiene accesos de locura: esos accesos son nuestra existencia.

5º Dios no es omnipresente, no puede estar en todas partes. A veces está ausente ¿en otros mundos? ¿En otras cosas?

6º Dios es un pobre diablo, con un problema demasiado complicado para sus fuerzas. Lucha con la materia como un artista con su obra. Algunas veces, en algún momento logra ser Goya, pero generalmente es un desastre.

⁶⁹¹ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 469.

⁶⁹² SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 321.

⁶⁹³ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 322.

⁶⁹⁴ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 323.

*7º Dios fue derrotado antes de la Historia por el Príncipe de las Tinieblas. Y derrotado, convertido en presunto diablo, es doblemente desprestigiado, puesto que se le atribuye este universo calamitoso.*⁶⁹⁵

As sete possibilidades listadas na citação anterior assemelham-se muito ao que a matemática chama de axiomas, ou seja, sentenças ou proposições que podem ser questionadas, mas não demonstradas, consideradas como óbvias ou como um consenso inicial necessário para a construção ou a aceitação de uma teoria. Fernando faz esse tipo de manipulação ao longo de todo o *Informe*, transformando, muitas vezes, uma simples especulação em uma verdade irrefutável. Com esse procedimento, ele quer transmitir ao seu possível leitor uma ideia de racionalidade e neutralidade própria dos tratados científicos, de tal modo que o mérito de sua investigação residiria em sua “*absoluta objetividad*”, pois fala de sua “*experiencia como un explorador puede hablar de su expedición al Amazonas o al África Central*”.⁶⁹⁶

Como Juan Pablo Castel, Fernando faz uma série de confissões de ordem pessoal para atestar sua sinceridade e, principalmente, honestidade. Chega a dizer que colocou em seu quarto um grande cartaz dizendo: “OBSERVAR. ESPERAR.”⁶⁹⁷. E agindo como qualquer “cientista honesto”, reconhece ter se deixado levar pelos inúmeros dados coletados em suas observações a ponto de ver-se obrigado a simplificar e a restringir seu trabalho ao que era possível executar. Mostra-se frio, metódico, procurando sempre estar no controle de todas as variáveis, usando e abusando de termos científicos, não só para validar suas ideias, como também para escarnecer de pessoas que possam ser uma ameaça:

*La educadora se puso roja: aquellas palabras no sólo la indignaban sino que la avergonzaban, pero no la pronunciación de palabras como útero y falo (científicas como eran, no podían turbarla más que “neutrino” o “reacción en cadena”). La avergonzaban en virtud del mismo mecanismo que podría molestar al profesor Einstein preguntarle por el funcionamiento de sus intestinos.*⁶⁹⁸

E como ocorreu nas três outras partes de *Sobre héroes y tumbas*, vamos observar Fernando expressando algumas das ideias que aparecem na ensaística sabatiana. Há, por exemplo, no capítulo do XI do *Informe* um acalorado debate entre ele e uma professora

⁶⁹⁵ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 329.

⁶⁹⁶ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 336.

⁶⁹⁷ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 341.

⁶⁹⁸ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 350-351.

de história chamada Inés González Iturrat⁶⁹⁹ Esse encontro será basicamente uma reprodução do pensamento de Sabato sobre a mulher, exposto em *Heterodoxia* (1953). A professora de história é descrita como uma mulher masculinizada – “*Enorme y fortísima, con visibles bigotes, de pelo canoso, vestía traje sastre y llevaba zapatos de hombre*”⁷⁰⁰ –, histórica e ilógica. Quando a professora o questiona sobre a presença da mulher na ciência e na filosofia, Fernando responde não ver problema já que “*la química se parece a la cocina*” e que o estudo da filosofia não vai lhes fazer mal porque “*no hay ningún peligro de que se conviertan en filósofos*”.⁷⁰¹ Diante da indignação da professora, ele ainda diz que Madame Curie está longe de ser um gênio, pois gênio é aquele que descobre identidades entre fatos contraditórios, relações entre fatos aparentemente remotos ou, ainda, revela a realidade sob a aparência. Madame Curie, para Fernando, não fez nenhuma grande descoberta, apenas saiu com um “*rifle a cazar tigres y se encontró con un dinosaurio. Con ese criterio también sería un genio el primer marinero que divisó el Cabo de Hornos*”.⁷⁰² A mesma ideia já havia aparecido em *Uno y el universo* (1945) quando Sabato comenta que a Prêmio Nobel em Física (1903) e Química (1911) era apenas uma especialista, uma pesquisadora comum e não um gênio (vide capítulos 2 e 3).

“*Soy un canalla*”, escreve Fernando, ao reler suas anotações sobre o seu encontro com Inés González Iturrat. Um reconhecimento que em seguida perde força quando diz ser um canalha honesto já que não procura enganar ninguém, nem a si mesmo. Ele prefere se autointitular um “*investigador del Mal*”, justificando seu comportamento mesquinho e destrutivo, pois quem investiga o Mal precisa afundar-se na sujeira. Daí a necessidade de se inventar um “*canallómetro*”, aparelho capaz de indicar “*con una aguja la cantidad de mierda producida por el señor X en su vida hasta este Juicio Final, la cantidad a deducir en concepto de sinceridad o de buena disposición, y la cantidad neta que debe tragar, una vez hechas las cuentas*”.⁷⁰³ Essa declaração é reforçada com o “enunciado” do Princípio da Conservação dos Excrementos, uma paródia de um dos princípios mais importantes da Física, o Princípio da Conservação de Energia:

⁶⁹⁹ Como aconteceu com Padre Rinaldi, criado apenas para expor as ideias de Sabato sobre Borges, a professora Inés González Iturrat aparece somente nesse capítulo do *Informe* com o único objetivo de servir de interlocutora para que Fernando/Sabato possa dizer o que pensa da mulher na ciência e na filosofia.

⁷⁰⁰ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 348-349.

⁷⁰¹ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 352.

⁷⁰² SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 351.

⁷⁰³ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 361.

*Operación infinita, como se comprende (y ahí estaría la verdadera broma), porque al defecar, en virtud del Principio de Conservación de los Excrementos, expulsarían la misma cantidad ingerida. Cantidad que vuelta a ser colocada delante de sus hocicos, mediante un movimiento de inversión colectiva a una voz de orden militar, debería ser ingerida nuevamente. Y así, ad infinitum.*⁷⁰⁴

É em meio a termos, conceitos e até princípios importantes da ciência, que Fernando vai escrevendo seu *Informe*, querendo deixar para a posteridade não só um “rigoroso estudo” sobre os cegos, como um alerta para aqueles que ainda não perceberam os perigos em torno dessa seita. Em diferentes momentos da narrativa ele repete que sua “investigação” exigiu anos de estudos e de observações, insistindo em dizer que está tratando com “fatos” facilmente verificáveis para um observador mais atento e preparado. Como qualquer pesquisador, Fernando deseja que sua “pesquisa” seja considerada legítima, por isso a necessidade de demonstrar que a metodologia empregada é científica, pois só assim poderá validar suas conclusões.

No final do *Informe*, Fernando abandona toda a racionalidade e deixa-se levar pelas fantasias de seu inconsciente. Se em *El túnel* o labirinto é apenas vislumbrado, no *Informe* ele é completamente percorrido. Preso em uma casa, onde acredita que os cegos se reúnem, Fernando faz uma estranha viagem pelos subterrâneos de Buenos Aires, um lugar onde o sonho e os pesadelos se misturam para formar uma realidade fantástica e apavorante. Em seu delírio, ele vê-se frente a frente com uma série de seres demoníacos, todos, de alguma forma, conectados à mitologia greco-latina: (1) a mulher cega, misto de medusa e hierofante, guardiã do portal que conduz aos subterrâneos; (2) Caronte e o seu barco navegando por águas paradas, negras e insondáveis; (3) um velho com apenas um olho (Ciclope) e um sorriso sinistro; (4) grandes pássaros negros que tentam arrancar os olhos de Fernando, lembrando Prometeu e seu castigo por levar o conhecimento aos homens⁷⁰⁵.

Quando, após enfrentar essas entidades diabólicas, consegue abrir o portal que a mulher cega guarda, ele adentra no labirinto. Nesse momento, apesar de estar ainda preso ao medo, luta para manter a lucidez e o pensamento racional tão valorizado na escrita do *Informe*. Observa-se que nesse novo percurso a lógica e a razão deixam de ser uma prioridade e Fernando volta a mergulhar em um longo e terrível delírio. Ele vê-se andando entre o lixo de Buenos Aires, um mundo inferior e horrendo, subindo e descendo escadas,

⁷⁰⁴ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 361.

⁷⁰⁵ É esse pesadelo que o leva a pensar em Juan Pablo Castel e a fazer especulações sobre o que está escrito em *El túnel*.

sentindo o odor dos excrementos que se acumulam no interior dessa cova profunda. É como se Fernando, ao deixar para trás todo o pensamento racional, estivesse também abandonando a civilização e retornando à barbárie. Entre muros de água, lama e a solidão absoluta, ele descobre um novo tipo de silêncio e com ele vem a emoção de sentir-se um herói às avessas, um “*Sigfrido de las tinieblas, avanzando en la oscuridad y la fetidez con mi negro pabellón restallante, agitado por los huracanes infernales*”.⁷⁰⁶ Nessa referência a um dos grandes heróis da mitologia germânica, Fernando coloca-se ao lado do indivíduo comum destinado a realizar o trabalho horrendo e maldito de dar conta de sua realidade.

Esse difícil percurso aproxima-se do final quando Fernando avista estranhas torres de altura colossal, “*derruídas por los milênios y acaso por la misma catástrofe que había desolado aquel fúnebre continente*”.⁷⁰⁷ A partir desse ponto as imagens remetem a um cenário pós-apocalíptico, no qual não faltam crateras, vulcões extintos, corpos calcinados, tufões devastando a superfície da Terra, grandes répteis e monstros de todo tipo. Obviamente, nenhuma dessas imagens deve ser interpretada de forma literal, por mais persuasivo que o personagem tente ser. Contudo, não se pode negar seu conteúdo metafórico.

A imagem das torres, por exemplo, foi usada por Sabato em *Uno y el universo* (1945) para se referir à ciência. Nesse seu primeiro livro, elas aparecem dentro de uma cidade onde reina “*la seguridad y el orden*” e com uma “*beleza ajena a sus vicios carnales*”.⁷⁰⁸ Já no *Informe*, as torres são descritas como ruínas, cujas silhuetas cinzentas parecem indicar um incêndio de dimensões planetárias, silenciosas e abandonadas apesar de, em tempos passados, poderem ter sido “*el reducto de feroces y misántropos gigantes*”.⁷⁰⁹ Essas torres, epicentro de toda a destruição da qual Fernando é testemunha, podem ser interpretadas como restos desse “edifício” chamado ciência e se levamos em conta que são **21** torres, dispostas sobre um polígono, temos também a presença da matemática e do pensamento abstrato, uma das grandes causas da alienação humana.

Pode-se dizer que Sabato, na forma de imagens, apresenta o que considerou o caminho tomado pela ciência no século XX: o aumento da abstração causando o isolamento e a apatia diante dos problemas que atingem o homem. Essa trajetória, ainda

⁷⁰⁶ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 420.

⁷⁰⁷ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 427.

⁷⁰⁸ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 14.

⁷⁰⁹ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 428.

segundo Sabato, teria tornado a ciência, não só misteriosa, como também perigosa, pois, ao longo do tempo, esteve acumulando conhecimento e poder. Um poder que ocasionaria a queda do homem e a transformação permanente da Terra:

*Era una comarca donde parecía celebrarse una sola y petrificada Ceremonia de la Muerte. Me sentí de pronto tan horrendamente solo que grité. Y mi grito, en aquel silencio mineral y fuera de la historia, resonó y pareció atravesar centurias y generaciones desaparecidas.*⁷¹⁰

Para que Fernando pudesse fugir desse horror foi preciso que rastejasse para fora de um túnel. Isso o obrigou a passar por uma metamorfose, com seu corpo transformando-se no corpo de um peixe. Esse rastejamento lembra um parto, momento no qual a “criatura”, depois de constrangimentos dolorosos, é expulsa do útero materno para enfrentar o mundo exterior. Um parto que também pode ser interpretado como a despedida de um universo conhecido para enfrentar um “*continente lleno de peligros, donde domina la conjetura*”⁷¹¹; uma metáfora do que ocorreu com Sabato quando deixou para trás a ciência (as altas torres) para dedicar-se à literatura (o continente desconhecido).

Quando Fernando, enfim, emerge dessa jornada traz consigo três certezas: (1ª) que a sua experiência foi real, principalmente, a aventura final nos subterrâneos de Buenos Aires; (2ª) a necessidade de escrever o *Informe*, como uma forma de testemunho e, portanto, de alerta; e (3ª) a convicção de que seu tempo é limitado e a morte o espera. Uma morte cujo significado pode ser o fim de tudo o que é conhecido, como também o começo de algo completamente novo. Fernando, porém, aparenta não ter medo do seu destino, estando consciente de que “*esa muerte me espera en cierto modo por mi propia voluntad, porque nadie vendrá a buscarme hasta aquí y seré yo mismo quien vaya, quien deba ir, hasta el lugar donde tendrá que cumplirse el vaticinio*”⁷¹². Fernando, assim como Sabato quando optou pela literatura, foi forçado a nascer (e a morrer) novamente e, no processo, metamorfoseou-se em um novo homem capaz de suportar o renascimento mesmo em meio a terríveis dores emocionais.

E é nesse ponto que a investigação de Fernando é, finalmente, encerrada e com ela a escrita do *Informe*. Entretanto, as imagens desse possível apocalipse continuarão atormentando Sabato e, 13 anos depois, tomariam uma nova forma em seu terceiro, e último, livro de ficções, *Abaddón el exterminador*.

⁷¹⁰ SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 428.

⁷¹¹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 14.

⁷¹² SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 433 (grifo autor).

5.5 ABADDÓN EL EXTERMINADOR (1974)

5.5.1 *La Novela Total*

Em 1981, o romance *Abaddón el exterminador* foi publicado no Brasil, com a tradução de Janer Cristaldo (1947-2014). Na abertura da obra, em uma breve apresentação, ele escreve que Sabato foi “alvo de uma conspiração internacional do silêncio”⁷¹³, mesmo tendo sido, até aquele momento, traduzido para cerca de vinte idiomas. No parágrafo seguinte também diz que “críticos de visão colocam Camus, Dostoievski, Lautréamont e Tólstoi como seus pares”.⁷¹⁴ Cristaldo usaria, dois anos mais tarde, em seu livro *Mensageiro das fúrias*⁷¹⁵, quase as mesmas palavras para posicionar Ernesto Sabato no sistema literário da América Latina, não se aprofundando na discussão sobre as causas desse silêncio.

Como já disse anteriormente, Sabato, apesar de sua defesa em favor do romance, vendo-o como o único caminho para a real integração do homem dividido, publicou apenas três obras ficcionais, dedicando-se, na maior parte do tempo, a escrever e publicar ensaios⁷¹⁶. Desse modo, se somarmos a reduzida produção literária, no que concerne à escrita de romances, uma personalidade em muitos aspectos tão complexa como a de seus personagens, quem sabe vamos entender por que Sabato, ao longo do tempo, foi sendo cada vez menos lido e estudado⁷¹⁷.

De qualquer modo, quando *Abaddón* foi publicado, Sabato ainda era celebrado como um dos grandes escritores latino-americanos recebendo, por parte de vários críticos

⁷¹³ CRISTALDO, Janer. Uma palavra do tradutor. In: *Abaddon o exterminador*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1981, s/p.

⁷¹⁴ CRISTALDO, Janer. Uma palavra do tradutor. In: *Abaddon o exterminador*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1981, s/p.

⁷¹⁵ Esse livro é o resultado da tese de doutorado de Janer Cristaldo, *Approches d'un thème littéraire: la révolte chez Albert Camus et Ernesto Sábato*, apresentada, em março de 1981, na Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) obtendo a menção *Très Bien*. Participaram da banca: M. Daniel Pageaux (orientador), M. Paul Verdevoye e Mme. Denise Brahimi.

⁷¹⁶ Enquanto *Abaddón el exterminador* foi seu último romance, publicado em 1974, no intervalo de trinta anos que o separa de *España en los diarios de mi vejez*, último livro de ensaios, lançado em 2004, ele publicaria mais cinco livros de ensaios: *La cultura en la encrucijada nacional* (1976), *Apologías y rechazos* (1979), *Entre la letra y la sangre* (1988), *Antes del fin* (1998) e *La resistencia* (2000).

⁷¹⁷ Elvira Gonzálves Fraga, companheira de Sabato desde 1982, após a morte do autor declarou, em entrevista ao jornal, “diário bonaerense *Clarín*”, reproduzido depois por *La Voz*, que Sabato não era muito querido no mundo intelectual argentino. Segundo ela, parte da culpa fora dele, pois sempre agiu como um “chico de provincia” em seu país, enquanto que na Espanha e na França, por exemplo, conseguia relacionar-se com outros escritores de “modo normal, suelto”. Nessa mesma entrevista, mostrou-se inconformada com a ausência de escritores em seu enterro (“no más que dos o tres”), pois era considerado “políticamente incorrecto ir al entierro de Ernesto”. (Disponível em: <http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/dicen-que-sabato-no-era-muy-querido-mundo-intelectual>. Acesso em: 20 mar. 2018).

da época avaliações positivas. Blas Matamoro⁷¹⁸, por exemplo, chamou atenção para o “*triunfo de la regresión*” em *Abaddón*, um triunfo que, segundo ele, se manifestava de diferentes maneiras: (1) na inclinação para a perspectiva psicanalítica; (2) na reiterada opção pelo primitivo e arcaico em contraposição ao moderno e; (3) pela presença constante da figura materna que, em uma leitura simbólica, poderia indicar a relação do escritor com a cultura. Em 1976, o crítico José Lage⁷¹⁹, escreveria que o romance *Abaddón* se transformou em uma esclarecedora metáfora “*del proceso de creación de la propia novela, al tiempo que es síntesis de obras y opiniones de su creador, lo que la convierte en única, irreplicable e idiosincrásica: es como el carnet de identidad de su autor*”.

Em entrevista a Carlos Catania, em 1988, Sabato diria que seu objetivo ao escrever *Abaddón* era criar algo que fosse “ao mesmo tempo uma ficção e um questionamento da ficção, uma forma de indagar a forma mesma do gênero, suas possibilidades e seus limites, o segredo de suas origens no mais profundo da alma humana”.⁷²⁰ O resultado seria um “romance à segunda potência”, no qual o autor atuaria não como uma testemunha, um narrador ou um interlocutor, mas sim como mais um personagem junto a outros personagens. Por essa razão, em *Abaddón*, vamos encontrar um personagem chamado “Sabato” (sem acento)⁷²¹ que interage com personagens novos e antigos. Com esse recurso, o autor voltaria a se expor ao que ele chamou de “mal-entendido da autobiografia”, com dados de sua vida mesclando-se com a criação ficcional. Sabato afirmava que o leitor, ao ler o romance, compreenderia tratar-se de uma ideia completamente equivocada, já que as partes mais fantásticas são aquelas nas quais “ele” participa. Além disso, dizia ter se esforçado em inserir no romance todas as possibilidades que estão ao alcance de um escritor, utilizando diferentes formas de textos e gêneros literários: ensaio, poesia, notícias de jornal, cartas, trechos de diários, assim como, a narrativa autobiográfica.

Os eventos narrados em *Abaddón* ocorrem entre 1972 e 1973, portanto, aproximadamente dezessete anos depois dos acontecimentos de *Sobre héroes y tumbas*

⁷¹⁸ MATAMORO, Blas. Sábado y el caso del mandarín congelado. *Revista Latinoamericana*, nº 4, Buenos Aires, agosto de 1974, p. 47-53.

⁷¹⁹ LAGE, José. Ernesto Sábado y Abaddón el exterminador. In: MORILLAS, Enriqueta Ventura. Leer a Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 391-393, p.585-601, 1983 (Instituto de Cooperación Iberoamericana) (grifo meu).

⁷²⁰ SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos Catania*. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015, p. 232.

⁷²¹ A questão de o sobrenome ser escrito com ou sem acento, geraria muita confusão já que, a partir de *Abaddón*, o autor alteraria a sua grafia, adotando a pronúncia italiana. Por esse motivo encontramos nas referências diferentes grafias para o nome do autor (Sábado e Sabato). Vide nota de rodapé 14.

(1961) e vinte e quatro de *El túnel* (1948). Mesmo que o autor não tenha tentado uma continuidade narrativa, os três romances estão conectados pela presença de personagens das ficções precedentes. Em *Abaddón* voltaremos a nos encontrar com Juan Pablo Castel, Bruno, Martín e até mesmo com Alejandra que aparece na forma de lembranças. É possível dizer que esse terceiro romance é, até certo ponto, uma reelaboração de *Sobre héroes*, de tal modo que “Sabato”, protagonista de *Abaddón*, pode ser considerado um Fernando Olmos mais “suavizado”. Também é aceitável pensar que se em *El túnel* não existem esperanças ou chances de fuga dos tormentos que experimenta Castel, em *Abaddón* o personagem-autor tenta encontrar respostas para os enigmas da existência, partindo do princípio de que após a destruição há sempre a possibilidade de um novo começo. Para Hector Ciarlo⁷²², esse recurso pode indicar o desejo do autor de efetuar o exorcismo de todas as suas obsessões, como explicar o porquê *Abaddón* ter sido seu último romance. Sabato teria, segundo Ciarlo⁷²³, conquistado o maior desejo de um escritor: expor seus fantasmas, colocando-os diante do autor e de seus leitores.

Abaddón, então, seria, ao mesmo tempo, a expressão de uma visão de mundo, uma autoanálise da intimidade e até uma espécie de catarse na qual o autor nos permite aceder às incógnitas que ficaram sem solução em *Informe sobre ciegos*. Como ocorre nos ensaios, Sabato, nos romances, também permanece fiel a suas ideias, voltando a elas para reformá-las, reelaborá-las, dando-lhes um caráter mais claro e preciso. Logo, não é de estranhar que o personagem “Sabato” seja constantemente questionado, e até mesmo atacado, por diferentes personagens; é como se o autor estivesse transpondo para a ficção as dificuldades que, muitas vezes, enfrentou quando teve de expressar suas próprias opiniões. Conforme Castiglioni⁷²⁴, Sabato ao entrar na obra como se fosse mais um de seus personagens, acabou comprometendo-se ainda mais, procurando “‘*el absoluto*’ *sin encontrarlo, debido a la relatividad propia del hombre*”.

A leitura de *Abaddón* transforma-se, então, em um processo de desvendamento no qual o leitor é forçado a trabalhar com diferentes níveis de interpretação. Castiglioni⁷²⁵ conta que, em uma conversa informal, Sabato reconheceu ter colocado no romance uma série de dificuldades com o objetivo de impedir que um leitor superficial nele entrasse,

⁷²² CIARLO, Hector. El universo de Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, núm. 391-393 (enero-marzo 1983), p. 82.

⁷²³ CIARLO, Hector. El universo de Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, núm. 391-393 (enero-marzo 1983), p. 96.

⁷²⁴ CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez. *Historia y circunstancia: Ernesto Sábato, el hombre y su literatura*. Porto Alegre: PUCRS, 1995 (Dissertação de Mestrado – Instituto de Letras e Artes), p. 112.

⁷²⁵ CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez. *Historia y circunstancia: Ernesto Sábato, el hombre y su literatura*. Porto Alegre: PUCRS, 1995 (Dissertação de Mestrado – Instituto de Letras e Artes), p. 80.

transformando a narrativa em uma espécie de quebra-cabeça que era preciso montar com muita atenção e cuidado. Há uma fragmentação da forma, uma ruptura do tempo e do espaço linear, gerando um efeito de simultaneidade recriado a partir de experiências que levam em conta o que ocorre no consciente e inconsciente dos personagens. A atmosfera que se estabelece em *Abaddón* mescla pesadelos, transe e intervalos ofuscantes de claridade, reunindo em um mesmo espaço história e poesia de tal maneira que até mesmo a narrativa do início da física nuclear aparece entrelaçada com elementos da tradição hermética.

Contudo, esses aspectos não encobrem o fato de *Abaddón* ser um romance que também trata do processo de criação literária. Sabato, ao criar um personagem de ficção chamado “Sabato”, introduz suas circunstâncias particulares, suas experiências e sua imagem de escritor no discurso narrativo. Com esse artifício, ele lança luz sobre as diferentes etapas pelas quais passa um escritor: desde a incubação de uma ideia até o seu nascimento e a difícil execução. A obra coloca em evidência “*este frenesí, que no se detiene ante la propia auto destrucción y al que ninguna respuesta satisface*”.⁷²⁶ O que Sabato denomina de “novela a segunda potência” ou “novela total” nada mais é do que uma “metaficção”, um romance cujo objetivo é a “subversão dos elementos narrativos canônicos – intriga, personagens, acção –, tendo como estratégia final a elaboração de um jogo intelectual com a linguagem e com a memória literária e artística”.⁷²⁷ Como resultado, em *Abaddón*, ao mesmo tempo que o personagem “Sabato” derrama suas angústias e incertezas como escritor, o autor Sabato introduz na narrativa trechos do diário de Ernesto Che Guevara e notícias publicadas em jornais de diferentes países, nas quais estão presentes desde simples relatos publicitários até crônicas sobre a guerra.

A descrição da morte de Che Guevara, assim como da tortura do personagem Marcelo Carranza, torna-se uma espécie de antessala da visão apocalíptica que percorre toda a narrativa. Em 1984, Sabato⁷²⁸ diria que nos laboratórios estava-se gestando o apocalipse nuclear e escrever *Abaddón* foi a maneira que encontrou para dar forma poética a essa ideia. Essa declaração não surpreende se pensarmos que, em 1938, quando trabalhava no Laboratório Joliot-Curie, Sabato assistia na primeira fila à corrida empreendida pelos cientistas para conquistar a fissão nuclear. Daí sua visão do apocalipse

⁷²⁶ POLLMANN, Leo. Sábato entre ciencia y literatura. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. Vázquez Bigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985, p. 57.

⁷²⁷ Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaficcao/>. Acesso: 11 jul 2019.

⁷²⁸ SABATO ORAL. Edición coordinada por Mario Paoletti. Ediciones cultura hispanica del Instituto de Cooperacion Iberoamericana. Madrid: 1984, p. 62.

misturar imagens de dragões cuspidos fogo nos céus de Buenos Aires com tubos de ensaio contendo partículas radioativas. Ficção e realidade mesclam-se para formar o panorama de um mundo à beira do colapso. *Abaddón* torna-se uma profecia “*del crepúsculo de la civilización occidental reforzada por el mismo título de la novela y por las palabras que la abren tomadas del Apocalipsis: ‘Y tenían por rey al Ángel del Abismo, cuyo nombre en hebreo es Abaddón, que significa El Exterminador’*”.⁷²⁹

Como os eventos que ocorrem em *Abaddón* se passam entre 1972 e 1973 estão presentes na memória do autor acontecimentos que marcaram uma época: a crise dos mísseis de Cuba (1962), a captura e morte de Che Guevara (1967), os movimentos estudantis em Paris (1968), a Guerra do Vietnã (encerrada oficialmente em 1975) e, é claro, a própria situação da Argentina que desde 1966 havia passado por sucessivos governos militares. A partir das memórias de “Sabato”, o autor nos transporta para o momento no qual o átomo é finalmente “conquistado”, mas, ao mesmo tempo, nos coloca no tempo presente da obra quando bombas de napalm explodem no Vietnã e o mundo encontra-se dividido entre duas potências que mantêm em suas mãos um arsenal que transforma as bombas de Hiroshima e Nagasaki em brinquedos infantis.

Para Sabato, após tantos anos alertando para os caminhos obscuros que o homem está trilhando, o apocalipse está muito próximo, ao dobrar de uma esquina. Por esse motivo, ele⁷³⁰ se nega a escrever um romance tradicional, pois, o horror que “*nos han traído nuestros tiempos no puede ser depositado ordenadamente en las páginas de una novela tradicional, aun cuando pasen por ellas las sombras de los símbolos apocalípticos y la conciencia de los pliegues más oscuros del ánimo*”. Talvez por isso, nessa que seria sua última obra ficcional, encontraremos tantas referências à ciência, com o autor retomando velhas ideias, mas, em alguns momentos, surpreendendo com novos pontos de vista. Como ele⁷³¹ mesmo explica, em *Abaddón* tentou conscientemente realizar uma síntese do que deveria ser a totalidade da condição humana, em um “*mundo contemporáneo, escindido por una civilización racionalista y tecnolátrica*”.

⁷²⁹ BARRERA, Trinidad. Ernesto Sábato. In: 100 escritores del siglo XX. Ámbito Hispánico (Narrativas). Barcelona: RBS libros, S.A., 2014, s/p (Edição Kindle).

⁷³⁰ SEGRE, Cesare. Cuando llega el exterminador: término de la famosa trilogía de Sábato. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. Vázquez Bigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985, p. 181.

⁷³¹ SABATO ORAL. Edición coordinada por Mario Paoletti. Ediciones cultura hispanica del Instituto de Cooperacion Iberoamericana. Madrid: 1984, p. 37.

5.5.2 Uma sinfonia de vozes

Na análise dos romances de Sabato é possível encontrar certos padrões, recursos que se repetem compondo o que se poderia chamar de uma “assinatura do autor”. Um desses padrões é a presença de um conjunto significativo de personagens que aparecem e desaparecem, se cruzam de forma rápida, dialogam, discutem e até mesmo se agredem no decurso da narrativa. Além disso, quando surgem descrições dos personagens elas são quase sempre feitas por outros personagens. Em *Abaddón*, por exemplo, quando Juan Pablo Castel, protagonista de *El túnel*, aparece, é observado e descrito por Bruno, o *alter ego* de Sabato em *Sobre héroes y tumbas*.

Na construção desse encontro, Sabato, utilizando-se da voz de Bruno, marca a passagem do tempo entre as duas obras, descrevendo o aspecto físico e o estado anímico de Castel. Apesar de certa distinção nos traços e no porte, comenta Bruno, ele se mostra esquelético, encurvado, pensativo, vestindo roupas velhas e com um rosto que, além de anguloso e duro, apresenta marcas profundas. Em um bar, sentado diante de uma bebida, Castel é o retrato da amargura e da solidão, um homem que, aparentemente, não sabe qual caminho seguir, já que ninguém o espera. Bruno, antes de identificá-lo, chega a pensar que esse desconhecido só poderia ser duas coisas: um criminoso ou um artista. Ao buscar confirmação em seu arquivo descobre que o “*desconocido era aquel Juan Pablo Castel que en 1947 había matado a su amante*”.⁷³²

O encontro – ou seria melhor dizer “avistamento”, uma vez que os dois não conversam – é breve, e do mesmo modo que surgiu, Castel desaparece levando consigo os mistérios que Fernando Vidal Olmos tentou desvendar ao ler *El túnel*⁷³³. Não há qualquer continuidade narrativa, apenas essa conexão fugaz entre o passado e o presente ou entre duas obras que têm entre si um intervalo de tempo de quase três décadas. Acredito que Sabato quer demonstrar que Castel, mesmo estando fora da prisão, continua preso aos seus tormentos interiores, um eterno prisioneiro dentro de um túnel que ele mesmo construiu e que o mantém separado do resto do mundo. Um túnel cujas paredes foram levantadas tendo como base a razão e a lógica. Portanto, a queda de Castel, testemunhada por Bruno, é o declínio de um pensamento puramente racional, distanciado de toda a emoção; em outros termos, é a derrocada da ciência e de seus métodos de trabalho.

⁷³²SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 653.

⁷³³ Lembrando que o título do livro de Castel é o mesmo de Sabato, ou seja, *El túnel*.

E não é apenas Castel que reaparece: Martín, de *Sobre héroes y tumbas*, também marca presença em *Abaddón*, dessa vez, observando “Sabato”. Como a timidez permanece sendo o traço mais forte de Martín, ele não consegue aproximar-se de “Sabato”, mantendo-se escondido atrás de um jornal. Não obstante, diz ser capaz de reconhecê-lo entre milhares de pessoas, não só por causa das fotografias, mas porque percebeu que entre eles existia uma “*silenciosa y secreta señal que podia establecer ese reconocimiento en cualquier lugar del mundo, entre millones de personas*”.⁷³⁴ Uma ligação que lhe permitia ver além da máscara de ossos e carne que formava o rosto cansado de “Sabato”. Sem saber dizer o porquê, Martín confessa-se órfão —“*Soy un huérfano, se dijo Martín, con tristeza, y sin saber por qué*”⁷³⁵ —, levando-me a pensar que ao conhecer seu “criador”, ele, ao mesmo tempo que experimentava a liberdade, sentia a profunda solidão associada à perda de um pai. Com esse recurso, o autor reafirma a ideia, tantas vezes repetidas nos ensaios, de que se os seres reais são livres, os personagens de ficção também devem ser, caso contrário “*la novela se convierte en un simulacro sin valor*”.⁷³⁶ E como aconteceu com Castel, Martín também desaparece das páginas de *Abaddón*, deixando um rastro de nostalgia e tristeza, como se Sabato estivesse se despedindo de um amigo que um dia representou seu lado mais puro e ingênuo. Se Castel é a metáfora do desmoronamento do pensamento cientificista, Martín é a metáfora da perda da inocência e de uma mudança radical de concepção de mundo.

Bruno é o único personagem que permanece até o fim de *Abaddón*. Por meio dele, Sabato reflete sobre a literatura e o poder da escrita, reiterando sua necessidade de escrever, pois só dessa forma poderá eternizar um amor, um ato de heroísmo, um deslumbramento. Para Bruno, a escrita torna-se o caminho que homens como ele, incapazes de atos de paixão ou de bravura, utilizam para se expressarem e, assim, não se sentirem impotentes. Reconhece que “Sabato” faz parte do seu espírito, podendo, em determinados momentos, “*imaginar casi en detalle lo que habría sentido frente a ciertos acontecimientos*”.⁷³⁷ Uma frase que remete à ideia de Bruno como um *alter ego* de Sabato e, conseqüentemente, “portador” de suas dúvidas e angústias, um personagem chave capaz de nos ajudar a compreender o psicodrama íntimo do escritor.

⁷³⁴SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 659.

⁷³⁵SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 660.

⁷³⁶SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 201.

⁷³⁷SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 529.

Apesar de manter o mesmo perfil de *Sobre héroes y tumbas* – compreensivo, compassivo e consciente das mais nobres aspirações humanas –, Bruno, em *Abaddón*, passa por uma transformação, pois percebe, com mais clareza, a impossibilidade de ocorrer qualquer tipo de transcendência por via exclusiva da razão e da lógica. Esse personagem torna-se, então, a metáfora da metamorfose de Sabato: primeiro, vivendo a ilusão de um mundo perfeito construído com base nas abstrações científica; depois perdendo a inocência ao perceber que essas abstrações o afastavam do mundo real, para, finalmente, encontrar sua “verdade” na literatura, o único caminho capaz de explorar as regiões mais profundas da mente humana. E, se ao final do romance, o criador morre⁷³⁸, o ato de escrever sobrevive, pois é a voz de Bruno que continua sendo ouvida até o final da narrativa.

Abaddón, entretanto, não está feito apenas de personagens conhecidos. Na verdade, há um grupo significativo de novos personagens povoando as páginas do livro. Com eles “Sabato” não só continua a discussão sobre a importância da literatura e o papel da tecnologia na sociedade contemporânea, como trata de assuntos relacionados com cultos satânicos e sessões espíritas. Nesse sentido, é possível dividir os novos personagens em dois grupos: os “jovens” e os “doutores”. Enquanto os primeiros representam a inocência e a fome de conhecimento, os segundos são seres que parecem tudo saber, infiltrando-se na vida de “Sabato” com o propósito de atraí-lo para um mundo onde reina o mistério e a magia. Na construção desses personagens percebe-se o mesmo jogo com os opostos presentes em seus outros romances: luz-escuridão, pureza-pecado, vida-morte.

Entre os personagens jovens dois se destacam: Marcelo e Silvia. O conteúdo de suas discussões tem relação direta com muitos dos temas que aparecem nos ensaios sabatianos. Com Marcelo, por exemplo, ressurgem a pergunta: qual é o principal dever de um escritor? A resposta é muito semelhante à que Sabato já havia dado em *El escritor y sus fantasmas*:

Em *El escritor y sus fantasmas* (1963):

“El autor de ficciones no debe sacrificar jamás la verdad profunda de su circunstancia, y el lenguaje que debe emplear es el lenguaje en que su gente ha nacido, ha sufrido, ha gritado en momentos de desesperación o de muerte, ha dicho las palabras supremas de amistad o de amor, ha mezclado con sus risas

Em *Abaddón el exterminador* (1974):

“Hablo del autor de ficciones. Su deber es nada más pero nada menos que decir la verdad. Pero la verdad con mayúscula, Marcelo. No una de esas verdades chiquitas

⁷³⁸ Bruno, caminhando pelo cemitério da cidade imaginária de Capitán Olmos, encontra a lápide de “Sabato” na qual está inscrito o seguinte epitáfio: “*Ernesto Sabato. Quiso ser enterrado en esta tierra con una sola palabra en su tumba. PAZ*”. (SABATO, 1997, p. 891).

<i>o sus lágrimas, con sus desventuras y sus esperanzas</i> ". ⁷³⁹	<i>que leemos en los diarios todos los días. Y sobre todo las más escondidas</i> ". ⁷⁴⁰
---	--

A “verdade” para os dois Sabatos (o real e o ficcional) é a que está ao alcance do homem quando ele lê ou escreve ficções, pois são nesses momentos que ela se transforma em uma espécie de relâmpago capaz de, em décimos de segundo, iluminar os abismos mais profundos. Quando conversa com Silvia, “Sabato” diz que sempre se viu como um explorador em busca de um tesouro escondido na selva. Uma exploração que o levou a percorrer diferentes caminhos (a física, o marxismo, o surrealismo), transformando-o aos olhos dos outros em um reacionário, um exagerado, um extremista.

Com Marcelo e Silvia, “Sabato” também divide sua angústia com o caminho seguido pelo homem, pois, teme que essa “*civilización racionalista y mecánica de plásticos y computadoras*”⁷⁴¹ provoque a completa desintegração do ser humano. Não obstante, se para Marcelo ele diz que a sociedade está doente, pois além da exploração material, há também a miséria espiritual, para Silvia reconhece que não se pode simplesmente eliminar os avanços tecnológicos quando ainda existem pessoas morrendo de fome no mundo. Para “Sabato”, não se trata apenas de conseguir geladeiras para todos, é preciso criar um ser humano completo que não compactue com a degradação espalhando mentiras. A literatura, então, aparece como a única forma de combinar diferentes expressões já que só a arte pode revelar toda a realidade; uma realidade da qual também faz parte o mito e o sonho. Por isso, “Sabato” reclama com Silvia quando as pessoas pedem para que ele explique o “Informe sobre ciegos”: “*A cada momento alguien me pide que le explique eso del Informe sobre ciegos. Lo mismo pasa con los sueños. La gente quiere que le expliquen la pesadilla*”.⁷⁴²

Esses diálogos com os “jovens”⁷⁴³ acabam se transformando em conversas consigo mesmo, permitindo que, na forma de diálogos, ideias há tanto tempo (e insistentemente)

⁷³⁹ SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 218.

⁷⁴⁰ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 716.

⁷⁴¹ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 718.

⁷⁴² SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 672

⁷⁴³ Nessa mesma linha de diálogos com jovens e tomando como referência o poeta alemão Rainer Maria Rilke (1875-1926), Sabato insere, em *Abaddón*, um capítulo intitulado “Querido y remoto muchacho”. Nele o autor, misturando a escrita epistolar e de diário, reitera muitos de seus posicionamentos sobre o ato de escrever e o papel do escritor, conta partes de sua vida e justifica muitas de suas escolhas de vida. Muito do que ele escreve nesse capítulo aparece nas suas discussões com Marcelo e Silvia, mas, principalmente, o que já havia dito em seus ensaios anteriores, em especial em *El escritor y sus fantasmas*. “Querido y remoto muchacho” foi transformado, em 1998, em um pequeno livro publicado pela Editora Losada (SABATO, Ernesto. *Querido y remoto muchacho*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1998).

debatidas emergem, dessa vez, como ficção. É o que, de novo, acontece quando, ao conversar com Marcelo, “Sabato” disserta sobre a influência dos filósofos iluministas: “*Los filósofos de la Ilustración sacaron la inconsciencia a patadas por la puerta. Y se les metió de vuelta por la ventana. Esas potencias son invencibles.*”⁷⁴⁴ Outra afirmação semelhante à realizada 11 anos antes, em *El escritor y sus fantasmas*, quando escreveu que o Iluminismo, do século XVIII, teria transformado a ciência em uma espécie de superstição, uma nova magia, com o homem comum acreditando “*tanto más en ella cuanto menor iba comprendiéndola*”.⁷⁴⁵

Com essas conversas, o autor talvez queira estabelecer uma relação com os famosos diálogos socráticos, com “Sabato” no papel do mestre/professor, lançando perguntas a seus discípulos/alunos com o objetivo de conduzi-los a um processo de reflexão e descoberta dos próprios valores. Nessas discussões não encontraremos qualquer tipo de pretensão à imparcialidade, com “Sabato” assumindo posições firmes, algumas vezes perdendo a paciência, exigindo respostas e até agredindo um jovem que tentou questioná-lo. “Sabato”, tal como Sabato, não mede palavras e não foge das polêmicas:

*¿Cómo? ¿Hay que volver a discutir eso? Creí que estaba liquidado hace diez años. Aquellos pseudo-marxistas que dividían la literatura en política o estetizante. Y como el Ulysses no era ni político ni estetizante, no existía. Pertenecía a alguna fauna teratológica. Tal vez formaba parte de la botánica. A lo mejor era un ornitorrinco. ¿Vamos seguir perdiendo tiempo con esa clase de gansadas?*⁷⁴⁶

No outro grupo de personagens, “os doutores”, encontraremos figuras sombrias que dizem seguir a vida de “Sabato” acompanhando sua trajetória como escritor. Uma dessas figuras é o Dr. Ludwig Schneider, leitor de “Sabato” e membro de seitas secretas. Ele é descrito como tendo um rosto coberto de pelos, sobrancelhas enormes e quase juntas, lábios grossos e sensuais, dentes esverdeados, nariz aquilino e muito comprido e “*misteriosos ojos negros*” que o estudavam “*como acechantes fieras entre las lianas de la selva*”.⁷⁴⁷ Um homem-fera sempre observando, analisando, fazendo perguntas e insinuações sobre o que “Sabato” escreve. Seu mistério se acentua quando “Sabato” percebe que ele desaparece durante anos, ressurgindo sempre quando seus romances são publicados: primeiro em 1948 com *El túnel* e depois em 1961 com *Sobre héroes y tumbas*.

⁷⁴⁴ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 717.

⁷⁴⁵ SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aquilar, 1963, p. 65.

⁷⁴⁶ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 653.

⁷⁴⁷ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 565-566.

Nas duas vezes seu interesse era buscar informações sobre os personagens que tivessem alguma relação com a cegueira: Allende, o marido cego de María, e Fernando Vidal Olmos, autor do “Informe sobre ciegos”.

O interesse de Schneider pela cegueira reflete um dos temas recorrentes das ficções sabatianas, podendo-se pensar na possibilidade de o personagem representar o inconsciente do escritor. Talvez, por isso, “Sabato” considere Schneider um dos responsáveis por ter deixado a ciência, pois, sempre que se encontravam ele o bombardeava com ideias estranhas, discussões e análises que, apesar de não serem sistemáticas ou coerentes, tinham a capacidade de perturbá-lo. Nesses contatos, comenta “Sabato”, abriam-se feridas e todo o “pus” que havia acumulado durante seus anos de trabalho na ciência saía deixando-o exausto e deprimido. Portanto, Schneider simboliza uma força estranha, ambígua e misteriosa, atuando sempre à distância, impulsionando o personagem a questionar seu futuro como cientista, obrigando-o a refletir sobre a possibilidade de abandonar seu trabalho nos laboratórios e dedicar-se a literatura: “[...] era una de las fuerzas que actuaba desde alguna parte, que seguía haciéndolo, a pesar de su desaparición durante años, como si hubiera sido obligado a retirarse por un tiempo. Pero acechando desde lejos, y ahora, al parecer, de nuevo en Buenos Aires”.⁷⁴⁸

Além de Schneider, outro personagem sinistro é o Doutor Schnitzler. Um homem com rosto de pássaro e olhos de rato, capaz de citar de memória longos trechos dos livros de “Sabato” e que insistia em tratá-lo pelo seu título de doutor, mesmo que ele tentasse “recordarle que eso pertenecía a su protohistoria, a su período de batracio”.⁷⁴⁹ A atração de Schnitzler, porém, não estava focada apenas nas ficções, como era o caso de Schneider, ele também tinha interesse nos livros de ensaios, especialmente, *Hombres y engranajes* e *Heterodoxia*. Utilizando-se das ideias presentes nessas obras, Schnitzler defendia a tese de que a civilização moderna, ao ser racionalista, tem atributos tipicamente masculinos, obedecendo a uma ordem abstrata e a um desejo de objetividade e lógica. Essa situação, segundo ele, estaria prestes a mudar, pois, de acordo com suas “observações”, o racional dando lugar à ascensão do vital, e trazia consigo qualidades tipicamente femininas: maior presença da subjetividade, do inconsciente e da irracionalidade. Schnitzler chega a apresentar os sinais que marcarão essa mudança iminente: “1º El aumento bruto de la población mundial. 2º La insurrección de las capas inferiores. 3º La rebelión de las

⁷⁴⁸ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 546.

⁷⁴⁹ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 773.

mujeres. 4º La rebelión de la juventud. 5º La rebelión de los pueblos de color”.⁷⁵⁰ Apesar de “Sabato” se sentir desconfortável com esse personagem, reconhece que muitas de suas ideias estão presentes no discurso de Schnitzler: “*Lo que no alcanzaba a esclarecer por qué se sentía alarmado por el aplauso de Schnitzler, ya que confirmaba con varios libros ideas de Hombres y engranajes sobre la civilización abstracta, aunque llegase a extremos que él no compartía*”.⁷⁵¹ Extremos que o levam a acreditar que Schnitzler, assim como Schneider, é membro de algum tipo de grupo ou seita secreta que deseja aliciá-lo.

Mesmo que as semelhanças entre os dois personagens sejam evidentes – são grotescos na defesa de suas posições, apresentam-se como arautos de uma nova era, menosprezam as mulheres – para “Sabato”, “*Schneider era evidentemente un agente de las tinieblas*” enquanto, “*Schnitzler defendía la ciencia racional*”.⁷⁵² O motivo para tal diferença talvez seja o fato de o primeiro interessar-se apenas pelos seus romances, enquanto o segundo preocupa-se em ler e até memorizar trechos dos ensaios. Nesse ponto, é preciso lembrar que Sabato sempre defendeu a escrita de romances e de ensaios como sendo duas atividades completamente distintas, pois, se o ensaio pertence ao mundo do pensamento lógico, precisando de uma certa coerência na argumentação, a ficção “*permite expresar su mundo interior en su enigmática diversidad y unidad*”⁷⁵³ respondendo, assim, aos mais obscuros dilemas da existência humana.

Essas afirmações causam um pouco de estranheza quando percebemos na leitura de seus dois últimos romances, *Sobre héroes y tumbas* e *Abaddón el exterminador*, a presença ostensiva da forma ensaística. Mesmo que o autor procure “disfarçá-los” utilizando a voz de um personagem ou o recurso do diálogo, nessas duas obras encontraremos muitos dos elementos que caracterizam esse gênero literário: diversidade de temas, subjetividade, capacidade de levar o leitor a refletir sobre os assuntos que propõe, traços marcadamente interdisciplinares, etc. Esses elementos transparecem não apenas nas falas dos “doutores”, como também nos discursos de “Sabato” quando dialoga com outros personagens, entre eles os que chamei de “jovens”. E mesmo que o autor tenha procurado delimitar esses dois gêneros, na prática, ou seja, na escrita das ficções, o que percebemos é justamente um entrecruzamento entre eles. Acredito que essa ideia é a essência do seu conceito de “novela total”, ou seja, um romance capaz de estabelecer um

⁷⁵⁰ SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 832.

⁷⁵¹ SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 775.

⁷⁵² SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 834.

⁷⁵³ SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 9.

diálogo que combina “*los géneros de decir propios del debate de ideas y del ensayo y traza fuertes tensiones en la perspectiva interpretativa de los personajes para dar sentido a la queja, al descontento o a la denuncia*”.⁷⁵⁴

5.5.3 Os múltiplos “Sabatos”

Durante a escrita desta tese expressões como “autobiográfico” e “autobiografia” apareceram com certa frequência, ora citadas por críticos que se debruçaram sobre a obra de Sabato, ora por mim para validar ideias do autor ou contrapor o que foi dito nos ensaios com o que escreveu em suas ficções. As especulações sobre o conteúdo autobiográfico de seus romances começaram de forma discreta em *El túnel* (1948), intensificaram-se em *Sobre héroes y tumbas* (1961), atingindo seu ponto mais alto em *Abaddón el exterminador* (1974). Por conta dessas especulações, esse se tornou um terreno movediço, pois, como já apontei, não há um consenso sobre o grau de importância dessas informações quando se trata de analisar a produção romanesca do autor. De minha parte, justamente porque fiz uso dessas informações ao examinar algumas das questões que constituem está tese, acredito que Sabato, assim como muitos escritores, destaca “a presença e a influência de dados de sua vida pessoal na sua ficção, como matéria-prima ou argamassa do processo criativo e base de sustentação da verossimilhança”.⁷⁵⁵ Processo, em vários momentos, endossado pelo próprio autor ao dizer, por exemplo, em *El escritor y sus fantasmas*, que ao pensar em Bruno colocou, “*deliberadamente*” nele algumas de suas ideias mais conhecidas⁷⁵⁶ ou que é “*harto sabido que los personajes más importantes de la literatura de ficción son emanaciones del propio autor*”.⁷⁵⁷

Desse modo, se em *Sobre héroes y tumbas* a presença do autor está mascarada na forma de um personagem fictício (Bruno) que aparece como seu *alter ego*, em *Abaddón*, as máscaras parecem cair já que Sabato assume-se como protagonista de sua própria obra. Um protagonismo que o leva a percorrer os caminhos da memória, com a evocação de lembranças que tanto podem ser reais como imaginárias. A realidade transforma-se em uma base a partir da qual a “imaginação preenche vazios e cria relevos que tornam a narrativa algo belo e artístico devido ao equilíbrio formal de suas estruturas e de sua

⁷⁵⁴ GOIC, Cedomil *et al.* *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana: época contemporánea*. Barcelona: Editorial Crítica, 1988, p. 393.

⁷⁵⁵ FONSECA, Aleilton. Escrever: (des)encontros da ficção com a biografia. In: *A (auto)biografía/L' (auto)biographie*. BEDASEE, Raimunda (org). Feira de Santana: Universidade Federal de Feira de Santana; Tours: Université François Rabelais, 2005, p. 75.

⁷⁵⁶ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 22.

⁷⁵⁷ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 123.

expressão”.⁷⁵⁸ Como resultado, o personagem “Sabato” conserva de seu criador não só suas vivências concretas – os estudos de física e matemática, a experiência comunista e surrealista, o trabalho como pesquisador no Laboratório Joliot-Curie, em Paris –, como mantém o modo brusco de falar, sua sombria introversão mesclada com uma necessidade de comunicar, polemizar e justificar seus pontos de vista. Além disso, vamos encontrar menções a sua esposa Matilde (M) – transformada em uma espécie de pitonisa que em sonhos revela a necessidade de “Sabato” continuar escrevendo sob pena de ser castigado –, a seus filhos Jorge Federico e Mario, assim como a presença de vários amigos e antigos colegas de profissão, como a física argentina Cecilia Mossin Kotin (1910-1984) colega no Laboratório Joliot-Curie. Como se isso não bastasse, o autor desdobra o personagem “Sabato” – chamando-o de “S” ou de “R” –, tornando-se essa uma chave de leitura importante para uma análise que considera as diversas transferências psicanalíticas presentes na obra.

Esses múltiplos egos ou “eus” podem nos fazer questionar em que “caixinha” ou “gaveta” devemos colocar *Abaddón* ou, dito de outra forma, qual o gênero literário que melhor o definiria? Qualquer resposta a essa pergunta nos levaria a outro tema espinhoso e como o objetivo desta tese não é discutir “o que é” *Abaddón*, vou continuar tratando-o como Sabato quis que fosse tratado, ou seja, um romance que contém diversos gêneros literários e textuais e por isso uma obra de difícil classificação, um híbrido, fora das normas, no qual se misturam o imaginário e o real. Um texto onde Sabato tentou intencionalmente realizar a fusão do que ele acreditava ser “*la unidad, la integridad, no la yuxtaposición, la integridad de la condición humana*”.⁷⁵⁹ O resultado é que em *Abaddon* vamos observar a presença de diferentes “eus”: o “eu” mitomaniaco e o “eu” verdadeiro, o “eu” megalômano e o comedido, o consciente e o inconsciente de sua própria invenção.

Com essa ideia em mente, posso começar dizendo que, apesar dos muitos pontos em comum entre o autor e o personagem, o “Sabato” que se move no livro não usufrui de nenhum privilégio na sua relação com os outros personagens, ele não é testemunha e nem *alter ego*. Tanto é assim que boa parte da história é contada a partir do ponto de vista de outro personagem, Bruno. Como já ocorrera em *Sobre héroes*, Bruno, em *Abaddón*, continua encarnando o lado mais racional de Sabato, sendo o porta-voz de muitas de suas

⁷⁵⁸ FONSECA, Aleilton. Escrever: (des)encontros da ficção com a biografia. In: *A (auto)biografia/L' (auto)biographie*. BEDASEE, Raimunda (org). Feira de Santana: Universidade Federal de Feira de Santana; Tours: Université François Rabelais, 2005, p. 76.

⁷⁵⁹ SABATO ORAL. Edición coordinada por Mario Paoletti. Ediciones cultura hispanica del Instituto de Cooperacion Iberoamericana. Madrid: 1984, p. 35.

ideias, lembranças e afetos. Ele funciona, então, como um filtro que “*reconoce, discierne y asimila los contenidos inconscientes individuales que se van haciendo conscientes en la personalidad del escritor protagonista, pero no los contenidos transpersonales*”.⁷⁶⁰

Bruno também permanece na sua função de “advogado do diabo”, questionando o propósito da literatura, colocando em dúvida sua capacidade de consolar e de mostrar a realidade “nua e crua”: “*Ahora mismo, se decía, niños inocentes mueren quemados en Vietnam por bombas de napalm: ¿no era una infame ligereza escribir sobre algunos pocos seres de un rincón del mundo?*”.⁷⁶¹ Bruno emula a mesma dúvida de Jean-Paul Sartre quando, segundo escreve Sabato, em 1964, “renegou sua obra de ficção, chegando a dizer em uma reportagem que um romance como *A náusea* não tem nenhum sentido quando em alguma parte do mundo há uma criança morrendo de fome”⁷⁶². Nesse momento, Bruno é Sartre, expressando sua inconformidade com a miséria, a injustiça social e as guerras, tentando encontrar a finalidade da literatura em um mundo mergulhado no caos. Uma posição que o autor criticou em *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tempo* (1968), considerando-a uma espécie de heresia, pois, para ele, as possibilidades e funções da literatura estavam acima da miséria e da injustiça social.

O personagem “Sabato”, ao contrário de Bruno, não é um projeto de escritor, indeciso se deve ou não publicar. Na verdade, ele surge como um autor de livros importantes, em luta constante consigo mesmo e com a obra na qual está trabalhando, envolvido em polêmicas e sendo forçado a transitar entre pessoas que considera superficiais e alienadas. Características muito semelhantes às do próprio autor, que durante anos cultivou a imagem de um espírito atormentado, em constante conflito, e para o qual o ato de escrever implicava grandes sofrimentos, não só psíquicos, como físicos: “Foi-me terrivelmente difícil terminar as minhas obras, um sofrimento quase contínuo, não só no sentido espiritual, mas também físico”.⁷⁶³ A realidade torna-se uma fonte importante para construir a ficção, pois nela encontraremos os arquivos de vivências e conhecimentos, dos quais será possível extrair a matéria que alimenta a fantasia e a

⁷⁶⁰ SAUTER, Silvia. *Teoría y práctica del proceso creativo: con entrevistas a Ernesto Sábato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raul Zurita y José Watanabe*. Iberoamericana: Madrid, 2006, p. 223.

⁷⁶¹ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 529.

⁷⁶² SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet*. São Paulo: Ática, 1994, p. 9.

⁷⁶³ SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos Catania*. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015, p. 174.

imaginação.⁷⁶⁴ Dessa forma, ao mesclar diversos gêneros, Sabato acaba subvertendo o texto autobiográfico em nome de uma exigência do direito à criação e até mesmo da mentira.

Sabato apropria-se desses arquivos da memória dando ao seu personagem sua data de nascimento – 24 de junho, dia de São João – e seu nome, “Ernesto Sabato” –, herdado de um irmão, dois anos mais velho, que havia falecido. A esses dados reais, o autor agrega outras informações – o seu sobrenome é derivado de Saturno, anjo da solidão da Cabala, Espírito do Mal, o Sabá dos feiticeiros –, revestindo o personagem de uma aura misteriosa, quase mística. Daí “Sabato” acreditar que, ao escrever ficções, operam sobre ele dois tipos de forças: uma que o impele a fazê-lo e outra que o faz tropeçar, impedindo o seu progresso. A realização de uma sessão espírita no porão da casa de “Sabato”, colocando-o em contato com entidades que lutam entre si pelo seu controle, apenas reforça essa atmosfera carregada de elementos oriundos das tradições esotéricas. O autor, nesse caso, “*se esconde trás su personaje, pero disemina rasgos personales y coincidencias suficientes para establecer una relación entre ambos*”.⁷⁶⁵

Uma relação que se estende, inclusive, ao fato de o personagem atribuir-se a autoria de *El túnel* e *Sobre héroes y tumbas*. Assim, nas suas conversas com Silvia, Bruno ou Marcelo, “Sabato”, ao mencionar seus romances, diz que *El túnel* foi o único livro que desejou publicar, “*ya sea porque en aquel tiempo aún mantenía bastante candor, o porque el instinto de conservación no era todavía suficientemente intenso, o, enfin, porque en ese libro no penetraba a fondo en el continente prohibido*”.⁷⁶⁶ Já quando comenta sobre o livro que está escrevendo mostra-se atormentado com a possibilidade de estar escrevendo sobre os mesmos temas – gerando uma sensação de “*ya visto*” –, e teme não conseguir atender as expectativas de seu público leitor:

*Lo que más le asombraba era esa variedad de seres que pueden leer el mismo libro, como si fueran muchos y hasta infinitos libros diferentes; un único texto que no obstante permite innumerables interpretaciones, distintas y hasta opuestas, sobre la vida y la muerte, sobre el sentido de la existencia.*⁷⁶⁷

⁷⁶⁴ FONSECA, Aleilton. Escrever: (des)encontros da ficção com a biografia. In: *A (auto)biografía/L' (auto)biographie*. BEDASEE, Raimunda (org). Feira de Santana: Universidade Federal de Feira de Santana; Tours: Université François Rabelais, 2005.

⁷⁶⁵ ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción. Prólogo de Justo Navarro. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007, p. 112.

⁷⁶⁶ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 532.

⁷⁶⁷ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 559.

Nessas divagações sobre o processo de escrita, o personagem questiona-se, como fez Bruno, sobre o sentido de escrever ficções, dizendo que já o havia feito em dois outros momentos, sem saber bem porquê. Expressa sua preocupação com a forma como seu próximo livro poderá ser recebido, pois compreende que, ao entrar no mundo, a obra deixa de pertencer-lhe, estando sujeita a diferentes interpretações. E aqui, novamente, realidade e ficção se combinam de tal maneira que, ao utilizar dados biográficos autênticos com outros inventados, o autor acaba estimulando o leitor a suspeitar sobre a verdade dessas informações. Essa mistura do real e do imaginário também acaba gerando diferentes estratégias de ficcionalização, entre elas, o desdobramento do próprio personagem, representado pelos enigmáticos “R” e “S”.

Mesmo que, em muitos momentos, “Sabato”, “R” e “S” compartilhem das lembranças do autor, eles são apresentados como personagens diferentes. Essa fragmentação simbólica transparece nos encontros que ocorrem entre eles, demonstrando que estamos diante de três egos distintos, mas, de alguma forma, complementares. É “S”, por exemplo, que informa a “Sabato” que o Dr. Schneider andava procurando informações sobre “*algo sucedido en 1949*”⁷⁶⁸ e é ele que conhece Soledad, uma mulher misteriosa de sua juventude, com a qual vive uma experiência, simultaneamente, sexual e mística. Entretanto, é “R” o responsável pela decisão de “Sabato” de abandonar a ciência e sua carreira como físico, pois, “*bajo su maléfica influencia*” começou a “*redactar en aquel período de 1938, en París, La fuente muda*”⁷⁶⁹ e mais tarde *Sobre héroes y tumbas*. “R” transforma-se, então, em um tipo de divindade a quem era preciso fazer sacrifícios, sempre insaciável, perseguindo “Sabato” (e também “S”) desde as sombras, constantemente empurrando-o em direção a escrita. “R” é descrito como uma “*combinación de poeta, filósofo y terrorista*”⁷⁷⁰ e a única maneira de exorcizá-lo seria escrevendo um romance no qual ele fosse o personagem principal. “S”, por outro lado, apresenta-se como um indivíduo “*temperamental, que sobreleva las inevitables relaciones con las circunstancias, pero que, fundamentalmente, es el portavoz de sus fantasmas; la voz clamante de esa oscura región de los enigmas poéticos*”.⁷⁷¹ É possível dizer que “S” e “R” representam os diferentes níveis de consciência de “Sabato”, do mais

⁷⁶⁸ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 538.

⁷⁶⁹ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 735.

⁷⁷⁰ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 707.

⁷⁷¹ CIARLO, Hector. El universo de Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, núm. 391-393 (enero-marzo 1983), p. 79.

lúcido e lógico para o mais delirante e irracional. Ao mesmo tempo, todos esses “eus” também fazem parte da psique no próprio autor, que tem o privilégio de “*clonar tantos dobles y de disfrutar de tantas vidas como le plazca, sin arrostrar las molestias o perturbaciones que en la realidad una imposición de cambio identitario conlleva*”.⁷⁷²

Por esse motivo, a presença desses múltiplos “eus” na narrativa não pode ser vista apenas como um recurso extravagante. Na verdade, eles não só representam uma concepção particular do autor do que é a literatura, como, ao acentuar o aspecto referencial da obra, ajudam a reduzir as diferenças entre o texto ensaístico e o ficcional. Além disso, é preciso lembrar que a

lição da psicanálise freudiana, ao definir o cenário psíquico como um palco no qual o sujeito se representa como um autor a assumir diferentes papéis, traça para os discursos outras possibilidades de compreensão de estatuto do sujeito constituído na malha textual.⁷⁷³

De qualquer forma, o importante é o fato de Sabato escolher como porta-vozes de suas experiências no mundo literário e científico esses diferentes “eus”. São eles que percorrem as memórias do Sabato-escritor e do Sabato-físico, demonstrando que, na literatura, o escritor não tem porque limitar-se a uma única vida e a uma única personalidade. Em *Abaddón*, realidade e ficção não seguem por caminhos diferentes e, mesmo que para fins de análise, as separemos artificialmente, essa suposta oposição acaba se superando no texto, resultando em uma obra que enriquece e modifica, da mesma forma, o real e o imaginário.

5.5.4 A volta ao “período de batracio”

“*Había abandonado la ciencia para escribir ficciones, como una buena ama de casa que repentinamente resuelve entregarse a las drogas y la prostitución*”⁷⁷⁴, reflete “Sabato” enquanto se esforça em dar forma a seu próximo romance. Uma metáfora que simboliza a decisão de abandonar a ciência para dedicar-se a literatura, uma tarefa menor, uma mistificação, de acordo com seus colegas cientistas. Decisão que, segundo ele, foi o resultado de um dilaceramento entre o seu mundo conceitual (a física) e o seu mundo subterrâneo (a literatura). Em seus encontros com outros personagens e nas suas próprias

⁷⁷² ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción. Prólogo de Justo Navarro. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007, p. 30.

⁷⁷³ HOISEL, Evelina. *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 19.

⁷⁷⁴ SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 546.

reflexões, “Sabato” vai rememorar os caminhos que o levaram a essa escolha, como se o autor, por meio da ficção, quisesse passar a limpo a sua própria história.

Pode-se dizer que *Abaddón el exterminador* (1974) é o romance no qual a ciência está mais presente. Uma contagem do número de vezes que a palavra “ciência” aparece confirma essa afirmação: **49 vezes** contra **nove** em *Sobre héroes y tumbas* (1961) e **zero** em *El túnel* (1948). Uma progressão, no mínimo interessante, quando lembramos do empenho de Sabato em se descolar dessa fase de sua vida, uma época que o protagonista chamou de sua proto-história ou de seu “*período de batracio*”. Assim, em *Abaddón*, o autor aproveita, não só para relembrar suas vivências como cientista, como para reforçar antigas concepções e preconceitos sobre o universo científico.

No personagem Dr. Arrambide, por exemplo, temos a representação do pensamento positivista, isto é, a negativa de acreditar em fenômenos que não podem ser comprovados por fatos: “*Si un caballero me prueba con hechos que es capaz de ver lo que hay en el cuarto de al lado, ¿cómo no voy a admitirlo? Soy científico y estoy acostumbrado a admitir lo que me demuestren*”.⁷⁷⁵ Arrambide encarna o estereótipo do homem de ciência⁷⁷⁶ interessado apenas no que pode ser medido, seguro de que a única linguagem capaz de descrever a realidade é a linguagem da matemática. Em Arrambide, ao contrário dos outros “doutores”, Schneider e Schnitzler, não encontraremos regiões de sombras e muito menos de escuridão. Esse personagem circula no mundo luminoso da ciência, um mundo onde os segredos mais profundos da natureza podem ser desvendados, com a realidade mostrando-se acessível quando o método científico é empregado. Na mente de Arrambide, não há espaço para ambiguidades, ele exige informações precisas que lhe permitam, por meio de um raciocínio lógico, chegar a uma conclusão aceitável pelos padrões científicos:

*Uno, uno... siempre lo mismo, siempre la misma imprecisión. Y después hablan de hechos. O dicen generalidades o cuentan cosas equivocadas, que todo el mundo trata de arreglar, con esa curiosa propensión a la ayuda que tienen cuando tratan de justificar a esos tipos.*⁷⁷⁷

Por isso, quando Arrambide encontra-se com “S” o inevitável acontece: duas concepções de mundo diferentes se enfrentam. Trava-se, então, entre eles o que o físico

⁷⁷⁵ SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 626.

⁷⁷⁶ O escritor, astrofísico e cosmólogo Carl Sagan (1934-1996) considerava a profissão de cientista como uma das profissões mais estereotipadas. Em seu livro *O mundo assombrado pelos demônios*, ele afirma que os cientistas seriam considerados nerds socialmente inoportunos que trabalham com temas incompreensíveis para as pessoas normais. (SAGAN, 2006).

⁷⁷⁷ SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 627.

e filósofo da ciência Thomas Kuhn (1922-1996) chamou de “diálogo de surdos”⁷⁷⁸, com o primeiro vendo o progresso científico como uma conquista do homem diante das forças da natureza, enquanto o segundo acredita que a ciência ao resolver um problema trouxe outros ainda mais graves:

- *Pero la ciencia progresa siempre — objeto Arrambide —. Antes se morían centenares de miles en una peste, como la fiebre amarilla. S. estaba esperando un momento propicio para irse sin herir a Maruja, pero no pudo con su temperamento y se encontró haciendo lo que había jurado jamás hacer: discutiendo con Arrambide. Claro, dijo, felizmente todo eso ya pasó y ahora en lugar del cólera se prefería la gripe asiática, el cáncer y los infartos.*⁷⁷⁹

Os avanços científicos aparecem, no comentário irônico de “S”, como conquistas vazias que tornam o homem refém das novas tecnologias. Arrambide, por outro lado, apresenta-se como o cientista dominado pela vaidade e a soberba, acreditando que por conhecer as forças que governam a natureza é um deus na terra ou, como disse Sabato⁷⁸⁰ em *Hombres y engranajens*, um diabo que usa como armas o dinheiro e a inteligência e como método, o cálculo.

“Sabato”, por sua vez, irrita-se com uma amiga (Beba) quando ela tenta explicar fenômenos paranormais utilizando conceitos físicos. De acordo com ele, matéria e espírito não obedecem às mesmas regras; a Relatividade rege o universo físico e querer aplicar suas leis a eventos relacionados com o espírito é como “*querer extirpar una angustia con tenazas de dentista*”.⁷⁸¹ “Sabato”, então, condena todos os que usam, de forma indiscriminada, conceitos da ciência (as teorias de Einstein, por exemplo) para fundamentar argumentos em favor de ideias que não guardam nenhuma relação com os fenômenos estudados por ela⁷⁸². Ao afastar os argumentos científicos, dizendo-os inapropriados para tratar assuntos como a vidência ou a premonição, “Sabato” acaba lançando-se em uma extensa explicação na qual fala de sonhos, pesadelos e de almas que se desprendem dos corpos rompendo as barreiras do tempo e do espaço. Assim, enquanto Beba busca na Teoria da Relatividade razões para “provar” suas crenças, “Sabato” opta

⁷⁷⁸ KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. Tradução Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. Revisão Alice Kyoto Miyashiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p. 144.

⁷⁷⁹ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 579.

⁷⁸⁰ SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajens*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación).

⁷⁸¹ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 633.

⁷⁸² Vide capítulo 3 quando apresento a crítica feita por Sabato, em *Uno y el universo*, a José Ortega y Gasset quando este reivindicou para si a paternidade das ideias einsteinianas por acreditar que Einstein defendia a equivalência das perspectivas chinesa e grega para julgar um vaso ou o nariz de uma mulher.

por um discurso de teor metafísico com o objetivo de apresentar “evidências” sobre a existência de estados alterados de consciência: “*En ese estado, ya te lo dije, el alma posee una percepción distinta de la normal, se borran las fronteras entre el objeto y el sujeto, entre lo real y lo imaginario, entre el pasado y el futuro*”.⁷⁸³

“Sabato”, ao ser reconhecido não apenas como escritor, mas também como um ex-físico, ao defender essas ideias quer colocar um ponto final no seu tempo como homem de ciência. Por essa razão, em suas conversas com Silvia, ataca o que ele chamou de “*mentalidad positiva*”, ou seja, o pensamento de que a cultura científica é superior a qualquer outra e que o homem progride à medida que se afasta do estado mito-poético. Para ele, o ser humano é uma unidade, uma estrutura, onde cada parte não tem sentido se não considerarmos o todo: “*La ciencia escindió todo. Y lo más grave es que escindió el cuerpo del alma. Antes, si no tenías un flemón o no te habías roto una pierna no estabas enfermo, eras un malade imaginaire*”.⁷⁸⁴ No entanto, ele é obrigado a reconhecer que, com parte do mundo passando fome, não se pode rejeitar os avanços tecnológicos, pois como resolver o problema “*del aumento exponencial de la población sin producir alimentos y objetos en masa? La producción masiva implica ciencia y tecnología*”.⁷⁸⁵ Dessa maneira, o personagem, mesmo a contragosto, admite a necessidade do progresso científico e, conseqüentemente, dos avanços tecnológicos para o benefício do homem. E não é apenas isso que ele reconhece.

Em outra de suas conversas com Silvia, “Sabato” pergunta: “*¿Sabés lo que pasó con la física, a comienzos de siglo?*”.⁷⁸⁶ Com essa questão Sabato pela primeira (e última) vez reconhece as mudanças pelas quais a física vinha passando desde o início do século XX. Mudanças associadas à descoberta de uma série de fenômenos surpreendentes, em especial aqueles associados à Física Quântica. Mudanças que o autor, em seus ensaios anteriores (e posteriores), evitou mencionar e, aparentemente, não se preocupou em explorar⁷⁸⁷. Todavia, em *Abaddón*, pela voz do seu personagem, ele decide não só referir-se a elas, como também realizar uma viagem pela memória, especificamente ao seu tempo como físico.

⁷⁸³ SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 635.

⁷⁸⁴ SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 671.

⁷⁸⁵ SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 666-667.

⁷⁸⁶ SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 709.

⁷⁸⁷ Na verdade, *Uno y el universo* é a única obra na qual Sabato menciona os fenômenos “estranhos” observados na Física Quântica.

Na conversa com Silvia, “Sabato” comenta que as discussões que começaram a ocorrer entre os físicos, na primeira metade do século XX, estavam colocando em dúvida os fundamentos da ciência e, por consequência, sua forma de perceber o mundo: “*se empezó a hacer no física sino a meditar sobre la física*”.⁷⁸⁸ Utilizando a imagem do “edifício”, ele explica que essa grande construção chamada ciência estava rangendo, forçando os físicos a investigar seus alicerces em busca das respostas as novas perguntas que estavam surgindo. A metáfora do edifício, empregada pelo personagem, está associada a uma visão “fundacionista” da ciência que defende a necessidade de uma opinião bem fundamentada (ou bem fundada), pois quanto mais exato for o conhecimento, mais ele resistiria à dúvida⁷⁸⁹. Assim, mesmo que não o diga explicitamente, “Sabato” aceita não apenas o fato de a física estar sendo forçada a se reinventar, como admite que a ciência é capaz apenas de nos contar parte da história, fornecendo, muitas vezes, um mapa incompleto da nossa realidade.

Nessa mesma linha de raciocínio, “Sabato” diz a Silvia que com o romance estava acontecendo algo semelhante. De acordo com ele, com a literatura também era preciso revisar os fundamentos, dando a entender que esses questionamentos não eram uma coincidência, pois tanto a ciência como a literatura nasceram com a civilização ocidental. Por isso ele pergunta: “*¿Hay crisis de la novela o novela de la crisis?*”.⁷⁹⁰ “Sabato” responde que as duas coisas, pois o que se investiga é a essência, a missão e o valor da literatura. O problema era que até aquele momento havia-se feito um exame desde uma perspectiva externa quando seria necessário um olhar do interior; um olhar que levasse em conta o próprio romancista. Com essa declaração, “Sabato” retoma a ideia que está no cerne de *Abaddón*, a necessidade de se escrever “*la novela total*”, isto é, um romance que trouxesse para dentro da narrativa o escritor e, conseqüentemente, o processo de criação.

De qualquer modo, a admissão de “Sabato” que a física estava refletindo sobre a física é um grande avanço na concepção do autor sobre a ciência. Infelizmente, essa ideia não foi aprofundada, ficando restrita apenas a essa conversa com a personagem Silvia. Na verdade, o autor está mais preocupado em rememorar seu tempo como físico, em

⁷⁸⁸ SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 709.

⁷⁸⁹ Atualmente, a visão “fundacionista” da ciência foi substituída por uma visão “coerentista”, ou seja, no lugar da imagem do edifício aparece a do quebra-cabeça. Nessa concepção, a ciência é vista como um conhecimento bem articulado, não estático, holístico, no qual o todo não é necessariamente a soma das partes sendo, portanto, impossível antecipar mudanças.

⁷⁹⁰ SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 709.

1938, no Laboratório Joliot-Curie. Em diferentes partes do livro⁷⁹¹ estão presentes lembranças dessa época, desde a preocupação de seus colegas sobre sua conduta inapropriada, sempre chegando tarde ao trabalho, depois de ter passado as noites em claro, bebendo com seus amigos surrealistas, até seus experimentos com um elemento radioativo chamado “actinium”. Segundo ele, se por um lado, foi um período vergonhoso do ponto de vista do trabalho, com Irène Joliot-Curie mostrando-se aborrecida com seu comportamento, por outro foi uma fase que coincidiu com “*esa mitad del camino de nuestra vida en que según ciertos ocultistas se suele invertir el sentido de la existencia*”.⁷⁹²

Nesse exercício de rememoração, “Sabato” faz também questão de lembrar que nesse período os laboratórios do mundo estavam lutando pela primazia da fissão nuclear. Esse evento, considerado o anúncio do fim ou o momento no qual “*la ciencia y la razón alcanzarían su máximo poderío*”⁷⁹³, marcaria a vida do personagem de tal forma que 30 anos depois, no tempo da escritura do seu livro, ele ainda o recordaria dizendo que a história já havia completado parte da maléfica profecia quando no dia “*6 de agosto de 1944*”⁷⁹⁴, *los norteamericanos prefiguraron el horror final en Hiroshima. El 6 de agosto*”.⁷⁹⁵ Assim, a explosão da primeira bomba atômica seria o prenúncio do final de um tempo, um tempo que, segundo outro personagem, o “abuelo Amancio”, “*No había tanta ciencia, pero había más bondá... Nadie tenía apuro...*”.⁷⁹⁶

Todas as lembranças desse período da vida de “Sabato” são sombrias, há sempre um clima de tragédia eminente, um sentimento de angústia e tristeza. O que leva à pergunta: por que lembrar? Ou por que recordar eventos que ocorreram há quase três décadas e que lhe trazem tanta aflição?

Talvez esse esforço em relembrar seu “*período de batracio*” seja sua forma de lutar contra o esquecimento, pois quando relata experiências ou fatos inesperados do seu passado é como se ele estivesse vendo-se em um espelho, simultaneamente bondoso e implacável; um espelho que “*devuelve al autor su imagen como un reflejo distorsionado*

⁷⁹¹ No capítulo “*Querido y remoto muchacho*”, em uma suposta entrevista dada a uma revista chamada “*Semana Gráfica*” e nas suas conversas com Silvia e Bruno.

⁷⁹² SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 758.

⁷⁹³ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 756.

⁷⁹⁴ A data correta da queda da bomba atômica, em Hiroshima, é 6 de agosto de 1945. Não sei dizer por que Sabato modificou essa informação já que ela é muito conhecida, com homenagens às vítimas da bomba sendo feitas até os dias de hoje. Na edição em português o erro permanece.

⁷⁹⁵ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 762 (grifo meu).

⁷⁹⁶ SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 587.

de si mismo".⁷⁹⁷ Uma distorção que o ajuda a descolar-se desse "eu" ligado à ciência, ao mesmo tempo que o aproxima de seu novo "eu", o de um escritor dedicado a escrever romances. Nesse sentido, "Sabato" (ou "S") encarna todos aqueles traços que, ao longo dos anos, o autor reforçou nos seus ensaios, entrevistas e conferências: o de ser um escritor comprometido com os problemas fundamentais do homem, contraditório, angustiado, reflexivo, sempre às voltas com as dores existenciais de quem deseja escrever bem, mas não sabe (ou diz não saber) se tem competência para o trabalho.

Portanto, *Abaddón el exterminador* tem uma dupla função na obra de Sabato: (1ª) demonstrar que um romance é capaz de conter, de forma harmoniosa, diferentes tipos de gêneros literários e textuais e (2ª) servir como um espaço no qual a memória não só é recuperada, mas, principalmente, transformada em matéria de ficção. E mesmo que "Sabato" deseje que prevaleça seu "eu" escritor, não há como ignorar o espaço significativo que ele dá à lembrança de sua passagem por essa "*torre invulnerable*", chamada ciência; uma torre límpida, dentro da qual reinava a eternidade. O romance recebe da ciência o impacto de seu momento mais difícil e aterrorizante, a fissão do átomo. O resultado é a presença marcante desse evento na narrativa, simbolizando não só o primeiro passo em direção a um virtual extermínio da humanidade, como a cisão da própria consciência individual. E seu empenho em recordar sua vida em Paris trabalhando no Laboratório Joliot-Curie apenas demonstra o quanto essa experiência foi importante para a construção de sua imagem como escritor. Além disso, é a partir da sua narração dos acontecimentos que ocorreram em Paris que toda a sua concepção sobre o universo científico parece se consolidar, infelizmente, de forma negativa: "*Ahí abajo tenés el mundo que hemos logrado, el producto de la ciencia. Pronto tendremos que vivir en jaulas de vidrio. Dios mío, cómo es posible que esto pueda ser el ideal de nadie*".⁷⁹⁸

⁷⁹⁷ ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción. Prólogo de Justo Navarro. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007, p. 223.

⁷⁹⁸ SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997, p. 671.

6 ERNESTO SABATO: ENTRE A CIÊNCIA E A LITERATURA

*Creo que éste es el conocimiento sapiencial. Es haber gustado la vida, su dulzura, su éxtasis, y su dolor, su agriedad. Por eso el testimonio está más cerca de la literatura, de la narración, que de la explicación. No es lo razonable, es aquello por lo cual hemos vivido. El testigo se vuelve creíble si está implicado en lo que narra.*⁷⁹⁹

Para Umberto Eco, o principal objetivo de uma tese deve ser o de “descobrir” algo que ainda não foi dito por ninguém. Quando fala de “descoberta” no campo das humanidades, não pensa em “invenções revolucionárias como a descoberta da fissão do átomo, a teoria da relatividade ou uma vacina contra o câncer”.⁸⁰⁰ Para Eco⁸⁰¹, as descobertas nas humanidades podem ser

mais modestas, considerando-se resultado “científico” até mesmo uma maneira nova de ler e entender um texto clássico, a identificação de um manuscrito que lança nova luz sobre a biografia de um autor, uma reorganização e releitura de estudos precedentes que conduzem à maturação e sistematização das ideias que se encontravam dispersas em outros textos.

Essas citações de Umberto Eco, retiradas de seu livro *Como se faz uma tese* (1977), chamaram a minha atenção por dois motivos: (1º) por escolher como exemplos de descobertas “revolucionárias” aquelas associadas às ciências naturais, em especial à física, e (2º) por dizer que nas humanidades pode-se considerar um resultado “científico” uma nova leitura de obras já conhecidas. Com essas duas observações Eco, de certa forma, define as razões que deram origem a esta tese: estudar a obra de um autor – um doutor em física que esteve envolvido em investigações relacionadas com a fissão atômica e o ensino da teoria da relatividade – apresentando uma nova maneira de ler e entender seus textos (ensaísticos e ficcionais) tendo em mente suas concepções sobre ciência e literatura. A originalidade desta pesquisa está no fato de ter-se procurado compreender como a visão de Ernesto Sabato sobre a ciência se refletiu na construção de suas narrativas ficcionais.

Ao examinar a fortuna crítica de Sabato, observei que, na maioria das vezes, seu período como pesquisador e professor de física foi tratado como uma espécie de “extravagância”, uma maneira de dar “colorido” à biografia do escritor. Poucos teóricos

⁷⁹⁹ SABATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 110-111.

⁸⁰⁰ ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 2.

⁸⁰¹ ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 2.

empenharam-se em buscar possíveis repercussões de sua passagem pela ciência na escrita de seus romances. Talvez, como ocorreu comigo no início deste trabalho, a maioria dos críticos tenha se deixado levar pelas opiniões negativas do autor sobre o conhecimento e a prática científica, sem perceber que, muitas vezes, na negação também podemos encontrar indícios que nos ajudam a entender o processo criativo de um escritor.

Por essa razão, o foco desta tese esteve centrado em tentar responder à seguinte questão: será que nas suas três obras literárias – *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) e *Abaddón el exterminador* (1974) – podem ser encontrados elementos que apontem para uma rejeição ao pensamento científico moderno, que nos ensaios aparecem com bastante frequência?

Para responder a essa questão foi necessário trabalhar em duas frentes: (1ª) examinar o pensamento sabatiano sobre ciência e literatura, a partir do que deixou escrito em seus ensaios, e, (2ª) tendo como base essas informações, analisar suas ficções, mostrando possíveis conexões. Como resultado desse processo, nos capítulos 2, 3 e 4 exploro os textos ensaísticos de Sabato, extraindo deles suas principais ideias sobre esses dois campos do conhecimento, e no capítulo 5 analiso seus romances, apontando a existência de uma concepção de ciência nas ficções criadas pelo autor. Ao estudar os ensaios e os romances meu propósito foi não só trazer um maior número de dados sobre o autor e sua obra, mas, principalmente, abrir espaço para discutir a visão de Ernesto Sabato sobre a ciência e como ela se concretizou na escrita de suas narrativas ficcionais.

O *corpus* deste trabalho está constituído de nove obras ensaísticas – *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El escritor y sus fantasmas* (1963), *Tango discusión y clave* (1963) e *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tempo* (1968), *Apologías y rechazos* (1979), *Antes del fin* (1998) e *La resistencia* (2000) – e três romances – *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) e *Abaddón el exterminador* (1974). A metodologia empregada – “análise de conteúdo” – tornou possível, por meio do exame, classificação e seleção do material, penetrar na rede de relações que constituem o texto, expondo melhor os elementos mais importantes, assim como outras possíveis ordens de relação⁸⁰². A exploração do material – a partir de uma desconstrução inicial do texto e sua posterior unitarização – permitiu que surgissem as categorias e subcategorias que ajudaram na elaboração dos metatextos que compõem os capítulos de análise desta tese.

⁸⁰² BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Trad. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.

Com base nessas premissas, inicio dizendo que Sabato, como ensaísta, era veemente na exposição de suas ideias, mas, ao mesmo tempo, capaz de argumentar de forma clara e coerente. O ensaio, para ele, estava associado ao “mundo da luz”, ou seja, o mundo da razão e da lógica, um espaço no qual podia refletir sobre o fazer literário e os problemas enfrentados pelo homem de seu tempo. Sabato nunca teve problemas em abordar temas polêmicos, provocando, muitas vezes, a ira de antigos (físicos) e novos (escritores e críticos) colegas de profissão. Por isso, autodenominava-se um “franco-atirador”⁸⁰³, pois empreendeu diversas “batalhas” contra todo e qualquer tema que o incomodasse. Uma dessas “batalhas” foi a que travou contra as bases que constituem a ciência moderna – a razão, a lógica, o rigor, a imparcialidade e a abstração – combatendo ferozmente o pensamento tecnócrata responsável, segundo ele, pelo distanciamento do homem concreto (h) de seus problemas mais prementes.

Nos 55 anos que separam a publicação de *Uno y el universo* (1945) e *La resistencia* (2000), Sabato passou de uma posição de respeito, e até de admiração, a uma atitude de completa rejeição no que se refere à ciência e ao conhecimento científico. Em 1945 ele ainda considerava possível que, por meio da razão, pudéssemos chegar “*allá de la apariencia sensible, que tienta al error*”⁸⁰⁴ e reconhecia que as descobertas científicas eram fatos importantes na história da ciência porque “*frente al puro razonamiento introduce la experiencia y la medida, los más grandes motores del movimiento científico moderno*”.⁸⁰⁵ Nos anos posteriores sua visão foi mudando, ao ponto, de muitas vezes, beirar a radicalidade. De acordo com Sabato, o gradual aumento da abstração teria afastado a ciência do homem comum, um afastamento que veio acompanhado de incompreensão, atingindo no processo até mesmo aqueles envolvidos diretamente com a atividade científica. Assim, o homem, ao especializar-se, perdeu de vista a Natureza como um todo, com o agravante de os especialistas, com seu jargão extremamente técnico, esquecerem a capacidade de se comunicarem entre si. Esse movimento iniciado durante o período iluminista provocou o surgimento de uma crise que se prolonga até hoje: uma crise caracterizada por um sentimento de profunda solidão e inadequação.

Por outro lado, nas cinco décadas que separam *Uno y el universo* e *La resistencia*, Sabato nunca deixou de defender a ideia de que apenas a arte e, por consequência, a

⁸⁰³ SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación), p. 57.

⁸⁰⁴ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 97.

⁸⁰⁵ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 102.

literatura eram capazes de expressar a angústia e o desespero do homem, pois, diferente de outras atividades humanas, eram as únicas aptas a apreender a totalidade do espírito humano. Logo, a escrita, para Sabato, acabou transformando-se no meio fundamental, o mais absoluto e poderoso, para dar vazão ao caos no qual o homem se debatia. Em vista disso, a principal missão do romancista sempre foi a de resgatar o homem que se encontra esmagado pela sinistra estrutura dos tempos modernos, de tal forma que, enquanto a ciência aspira apenas alcançar a máxima objetividade, na procura da “verdade”, o romance é, ao mesmo tempo, objetivo e subjetivo, “*está fuera y dentro del sujeto, y de ese modo es una realidad más integral que la científica*”.⁸⁰⁶ Assim, na escrita de seus romances dois pontos se destacam: o conteúdo das suas narrativas e as conexões que consegue estabelecer com os conflitos mais urgentes da existência humana. Como consequência, Sabato não costumava ser condescendente com seus leitores, visto que seu propósito era mexer com esses e até amedrontá-los com uma prosa dura e ríspida, mas, simultaneamente, vigorosa e precisa.

Pode-se dizer que a visão de Sabato sobre o universo científico expressa nos ensaios não era positiva e nem otimista. O mesmo não ocorre com a sua visão sobre a arte e a literatura, consideradas formas de conhecimento capazes de redimir o homem de seus “pecados” e “vícios”. O surpreendente é que, em nenhum momento, ele demonstra conhecer ou se interessar pelas discussões que estavam sendo travadas no âmbito da ciência, desde a primeira metade do século XX; discussões que questionavam a ideia de que as únicas verdades são as verdades científicas. O homem de ciência, por exemplo, é apresentado como um indivíduo alienado, permanentemente envolvido com suas abstrações matemáticas, esquecendo a existência do homem comum, assim como suas dificuldades e angústias. Com essa posição, Sabato reforçou um dos estereótipos mais comuns associados aos cientistas: o de ser um indivíduo, muitas vezes, diabólico, movido por objetivos intelectuais secretos, preocupado apenas com as “banalidades” de seu mundo abstrato e ordenado. Essa concepção sobre o homem de ciência acaba concretizando-se na forma como constrói alguns de seus personagens, entre eles Juan Pablo Castel, Fernando Vidal Olmos e os doutores Arrambide e Schnitzler.

Castel e Fernando representam o cientista fanático e misantropo que organiza sua vida como quem quer resolver um problema matemático. Em seus discursos é possível perceber a presença de uma lógica própria, com conjecturas e conclusões fundamentadas no uso de uma metodologia dita “científica”. Ambos são mostrados como homens

⁸⁰⁶ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 150.

manipuladores capazes de transformar uma simples especulação em uma “verdade irrefutável”, sempre procurando transmitir uma ideia de racionalidade e neutralidade própria dos tratados científicos. São indivíduos atormentados por suas obsessões, percebendo apenas aquilo que tem relação com elas, vivendo dentro de uma realidade criada por e para eles. Por isso, na caracterização de Castel e Fernando sempre está presente a ideia da paranoia, uma espécie de loucura associada aos homens de ciência. Os dois personagens simbolizam o que, para Sabato, foi o duplo fracasso da razão porque ao quererem aplicar o rigor e a lógica às suas vidas, esqueceram que a existência humana não é feita com base em equações, curvas e, muitos menos, em certezas absolutas.

Essa posição fica mais visível, quando analisamos a forma como Castel e Fernando tratam as mulheres. Para eles, as mulheres simbolizam a Natureza que precisa ser conquistada e dominada. Se o cientista precisa dominar a Natureza para colocá-la a seu serviço, Castel e Fernando precisam submeter María e Alejandra para apropriarem-se de seus pensamentos, desejos e sonhos. Para conseguirem essa submissão, eles as perseguem, exigindo que se sujeitem a todos os seus caprichos e necessidades, e quando não conseguem dominá-las, nem submetê-las, optam pelo seu “apagamento”, como se fossem experimentos fracassados. Recorrendo a sua “teoria” sobre a diferença dos sexos, apresentada em *Heterodoxia* (1956), ele reafirma que o raciocínio lógico e abstrato, não são características próprias das mulheres. Dessa forma, enquanto Castel e Fernando têm fé no racional e no abstrato, refugiando-se em sistemas científicos e filosóficos para justificar suas ações, María e Alejandra agem de forma irracional e ilógica, mantendo, porém, uma atitude maternal em relação aos homens. Como resultado, Maria Iribarne e Alejandra Olmos são a Gina Lombroso e a Sofia Kovalevskaya da ficção, ou seja, seres dominados por seus instintos e paixões

O que chama a atenção é o fato de Sabato, não só ter convivido com mulheres que se dedicavam à pesquisa científica – Irène Joliot-Curie (química), Cecilia Mossin Kotin (física) –, como ter sido contemporâneo de importantes filósofas – Hannah Arendt e Simone de Beauvoir. Por essa razão, creio que suas posições em relação à mulher só podem ser compreendidas se pensarmos que, apesar de sua formação e experiência, ele era um homem de seu tempo, com ideias que refletiam um pensamento patriarcal, característico da sua época e sociedade, quando o espaço da mulher estava restrito aos cuidados da casa, dos filhos e do marido. Um posicionamento que, aos 93 anos, em seu último livro *España en los diarios de mi vejez* (2004), ele reconsiderou ao admitir que as mulheres talvez estivessem certas em se “enojarem” com suas opiniões machistas. O motivo para essa mudança de opinião se deve a ter conhecido a obra da espanhola María

Zambrano (1904-1991), uma “*gran filósofa*”, com a capacidade de buscar “*una racionalidad enraizada en la vida, en lo vital*”.⁸⁰⁷ E mesmo acrescentando que “*ella es más bien una poeta, o una poeta filósofa*”⁸⁰⁸, Sabato, finalmente, aceita a existência de mulheres interessadas em “filosofar”. Um passo importante para um defensor da tese de que enquanto o homem estava sempre preocupado com o Universo, a mulher “*aunque el Universo se derrumbe, estará preocupada por su casa*”.⁸⁰⁹

Retomando a questão dos estereótipos relacionados aos homens de ciência, não posso deixar de mencionar os doutores Arrambide e Schnitzler que, apesar de não serem descritos como paranoicos, representam, na narrativa sabatiana, a visão positivista do conhecimento. Para esses dois doutores, apenas a ciência pode descrever, por meio da linguagem matemática, a realidade tal como ela é, com a razão e a lógica sendo capazes de desvendar os segredos mais profundos da Natureza. Na discussão de “S” com Arrambide são apresentadas duas concepções de ciência diferentes: o primeiro vendo o progresso científico como o causador dos males da humanidade, enquanto o segundo curva-se diante da conquista das forças da Natureza, pelo homem. Por sua vez, se o personagem “Sabato” sente-se incomodado por Schnitzler é porque reconhece nas ideias apregoadas pelo doutor suas próprias ideias, presentes em livros como *Hombres y engranajes* e *Heterodoxia*, onde descreve a civilização moderna como tipicamente masculina e, conseqüentemente, presa a uma ordem abstrata, objetivista, baseada no racionalismo científico. De qualquer forma, a presença desses “doutores” em *Abaddón* tem o propósito de, novamente, sinalizar a aversão de Sabato para com o pensamento positivista. Uma aversão que o levaria a criar uma barreira, aparentemente intransponível, entre o conhecimento científico e o literário, pois se a ciência se preocupa apenas com o culto ao objeto, a literatura traz de volta o pensamento mito-poético. Para Sabato, a missão mais importante da literatura é permitir ao homem “concreto” viver outras vidas, assim como extravasar suas angústias e incertezas. Esse pensamento aparece de forma reiterada na voz de outro personagem-chave na narrativa sabatiana, Bruno.

Se Fernando e Castel aparecem como representantes de tudo o que remotamente parece científico – homens metódicos, frios, sempre procurando estar no controle de todas as variáveis –, Bruno é reflexivo, tranquilo, maduro, sempre pronto a discutir suas ideias e preocupações. É ele que alerta Martín para a impossibilidade de conseguir responder a todas as questões e aclarar todas as dúvidas, pois a vida não é resolvida como se fosse

⁸⁰⁷ SABATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 125.

⁸⁰⁸ SABATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 125.

⁸⁰⁹ SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación), p. 82.

uma fórmula matemática. Do mesmo modo, é ele que discute a importância e a função da literatura no mundo contemporâneo, acreditando firmemente que apenas ela é capaz de explorar as regiões mais profundas e sombrias da mente humana. Ao ser o *alter ego* do autor, cabe a Bruno insistir que o mundo perfeito, construído sobre as abstrações científicas é, na verdade, uma ilusão, uma fantasia, que isola o homem em altas torres, afastando-o da realidade concreta. Bruno, assim como Martín, torna-se, então, a metáfora de uma transformação: se o segundo simboliza a perda da inocência, o primeiro representa a metamorfose pela qual Sabato teve de passar quando deixou a ciência para dedicar-se à literatura.

Toda a narrativa ficcional de Sabato está impregnada de imagens que, de alguma forma, expressam o pensamento do autor sobre o papel da literatura e da ciência. Por isso, não é possível deixar de comentar seu esforço em estabelecer diferenças entre a linguagem científica e a literária. Segundo ele, enquanto a linguagem da ciência podia ser substituída por puros e abstratos símbolos, a linguagem literária (a da vida) era feita de emoções e sentimentos, capaz de expressar as “verdades” da existência, com suas esperanças, angústias, medos, ilusões e convicções apaixonadas. Em razão disso, Sabato não concebia falar ou escrever sem utilizar metáforas, considerando-as a “verdadeira” linguagem da realidade, aquela que permite superar o impasse de se estar diante de um mundo diverso, mas simultaneamente idêntico a si mesmo. A imagem de Bruno caminhando pelo cemitério da cidade imaginária de *Capitán Olmos* é uma das inúmeras metáforas sabatianas. Nela não está representada a morte do autor ou da literatura, mas a morte de uma concepção de mundo (a científica) e o conseqüente renascimento para um universo menos luminoso (a literatura), mas mais afinado com as necessidades humanas. A cegueira é outra metáfora amplamente explorada em todos os seus romances: o homem, ao estar cego para as suas potencialidades, está se deixando guiar por caminhos que desconhece e não compreende. Essa não compreensão o leva a admirar levianamente os avanços tecnológicos, submetendo-se a eles e, assim, transformando-se em mais uma peça nessa grande e misteriosa engrenagem chamada ciência.

O fato de Sabato não valorizar o uso de metáforas no trabalho científico para tentar compreender uma realidade que não está acessível ao experimento empírico, apenas demonstra sua resistência em aceitar qualquer conexão entre dois conhecimentos que ele considerava inconciliáveis: a ciência e a literatura. Admitir esse aspecto do fazer científico significava reconhecer que nele também há uma forte presença do “eu”, isto é, da subjetividade, característica que Sabato dizia não pertencer ao campo científico. De qualquer modo, acredito que sua valorização da linguagem metafórica surgiu muito antes

de ter se tornado um escritor, pois, como cientista, inúmeras vezes, deve ter feito uso dela, principalmente quando era incapaz de acessar uma realidade que não podia ser reproduzida. O problema, no que se refere aos romances, não foi ter utilizado metáforas, mas tê-las usado com tanta frequência que, algumas vezes, elas perderam a sua força, enfraquecendo aquilo que Ricoeur denominava de “tensão metafórica”. Nesse sentido, *Sobre héroes y tumbas* se destaca como uma verdadeira “árvore de metáforas”, o que, em vários momentos, resulta na ausência da necessária “absurdidade” que impede a restauração de seu sentido literal.

Quando o assunto era a ciência e a literatura, Sabato, além de intransigente, era obcecado. Essa intransigência e obsessão se refletem, inclusive, na formação de seu cânone literário, pois na escolha dos livros e autores de sua preferência (ou não) estão presentes muitos de seus preconceitos contra a ciência. Contudo, apesar de suas desconfianças, não se pode deixar de reconhecer que Sabato era um grande leitor. Em seus ensaios, vários escritores são citados, assim como trechos de diferentes obras literárias e filosóficas. Entretanto, para entendê-lo é importante lembrar que ele pertencia a um grupo de escritores que chegaram na literatura vindos de outras áreas de conhecimento e por causa disso viram-se forçados a criar suas próprias ferramentas⁸¹⁰. Esse é um dos motivos por ter sempre se definido como um escritor “improvisado”⁸¹¹, um homem cuja bagagem literária era a composta por leituras realizadas sem qualquer regramento, devido ao convívio com os surrealistas quando da sua estada em Paris e a ter estado em contato com escritores e intelectuais que colaboravam com a revista *Sur*. Dessa maneira, nos ensaios poderemos encontrar comentários sobre William Faulkner ou sobre *O vermelho e o negro*, momento no qual Sabato reconhece ter entrado na intimidade de Stendhal da mesma maneira que este ingressou na dele⁸¹². No entanto, no levantamento realizado dos autores que mais aparecem no ideário sabatiano cinco nomes se destacaram: Fiódor Dostoievski, Paul Valéry, Edgar Allan Poe, Jean-Paul Sartre e Jorge Luis Borges.

Dostoievski foi, sem dúvida nenhuma, o grande ídolo de Sabato, um autor com o qual se identificava, não só literariamente, como pessoalmente, já que sempre se considerou uma pessoa incompreendida, perseguida, sujeita aos ataques de seus próprios pares. De acordo com Carlos Catania, Sabato teria sido comparado com Dostoievski por

⁸¹⁰ Um exemplo desse “tipo” de escritor é o italiano Primo Levi (1919-1987). Ele era doutor em química e apenas após sua experiência em Auschwitz passou a escrever contos, poemas e romances autobiográficos. Um de seus livros de contos chama-se *O sistema periódico* (1975), onde cada conto tem como título o nome de um elemento da Tabela Periódica.

⁸¹¹ CORREA, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, p. 174 (nota de rodapé).

⁸¹² SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 157.

autores como Witold Gombrowicz, Albert Camus, Remi Nadeau, Graham Greene, Salvatore Quasimodo⁸¹³, o que apenas reforçaria a ideia de ver-se como um possível herdeiro do escritor russo. Na obra de Dostoievski, Sabato diz ter encontrado os elementos fundamentais de uma literatura de alto nível, “*una buena literatura*”: personagens profundos, espelhados na realidade, mas sem estarem presos a ela, temas centrados em dramas existenciais como a solidão, a morte, a culpa e a redenção; em suma, histórias cujo foco eram as contradições e as complexidades da natureza humana. Na análise das obras de Sabato é possível encontrar muitos desses elementos, basta lembrar dos ciúmes doentios de Juan Pablo Castel, dos conflitos e incertezas de Martín na sua relação com Alejandra, da loucura tenebrosa de Fernando, das dúvidas infundáveis de Bruno quanto ao papel da literatura e do escritor e os questionamentos de “Sabato” sobre a natureza humana para perceber a marca do autor russo. Dostoievski, para Sabato, transformou-se em um modelo a ser seguido, um escritor que ao enfrentar valentemente o caos da existência, fazia uma literatura capaz de descrever a condição do homem diante de sua própria queda.

Paul Valéry e Edgar Allan Poe, ao contrário de Dostoievski, eram representantes de um tipo de literatura com a qual Sabato não se sentia à vontade. Na obra desses dois escritores é evidente o interesse (e respeito) pelo pensamento matemático e científico. Para eles, arte e ciência eram não apenas capazes de se comunicar, como poderiam servir de fonte de inspiração uma para a outra. Sabato nunca aceitou essa ideia e por conta disso criticou severamente Valéry e desmereceu o romance policial, um gênero muito popular em seu país. Quando chamava Valéry de “neurótico” e “obsessivo” e dizia que o romance policial era uma literatura “*para divertirse*”, Sabato apenas expressava seu repúdio a uma literatura que enaltece qualidades – exatidão, rigor, lógica e coerência – que ele acreditava não pertencerem ao âmbito das artes. Desse modo, se autores, como Italo Calvino, viram em Paul Valéry a personalidade que “melhor definiu a poesia como tensão para exatidão”⁸¹⁴ e em Edgar Allan Poe um dos representantes de uma corrente visionária e espetacular⁸¹⁵, para Sabato a literatura e as artes em geral precisavam estar imunes a qualquer tipo de racionalidade ou lógica, tornando-se uma “*síntesis dialéctica de lo real y de lo irreal, de la razón y de la imaginación*”.⁸¹⁶ Nos romances, esse ponto de vista

⁸¹³ CATANIA, Carlos. *Páginas de Ernesto Sabato: seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1985 (Colección: Escritores argentinos de hoy), p. 13.

⁸¹⁴ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 83.

⁸¹⁵ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 112-113.

⁸¹⁶ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 145.

transparece na maneira como constrói seus personagens: se para alguns elege traços que os tornam seres obcecados pelos métodos empregados na prática científica, para outros as características são escolhidas com o objetivo de fazer frente a esse pensamento. A aparente racionalidade de Castel e Fernando, por exemplo, nada mais é do que um disfarce, uma máscara, para encobrir a loucura inerente aos homens que acreditam apenas nas “verdades” impostas pela ciência. Por outro lado, quando se trata de Bruno, “Sabato” ou “S”, seus discursos estão impregnados de críticas (explícitas e implícitas) a essa forma de perceber o mundo, pois veem na ciência e na técnica, os responsáveis pela criação de uma brecha entre o homem real/concreto (h) e essa entidade abstrata chamada humanidade (H). Portanto, se Dostoiévski é o escritor “ideal”, Valéry e Poe representam tudo aquilo que Sabato esforça-se em repudiar, ou seja, escritores que consideraram a ciência e a tecnologia como motores da prosperidade.

A visão de Sabato, sob muitos aspectos, era uma visão em preto e branco, pois, no que se refere às suas ideias sobre ciência e literatura, não havia meio termo e todos que mostrassem qualquer tipo de inclinação para o “científico” eram severamente criticados. Jean-Paul Sartre, outro autor muito citado, era uma espécie de “paradoxo” difícil de desvendar: um existencialista, autor de uma obra (*A náusea*) que impactou Sabato a ponto de identificar-se com seu protagonista, mas também um escritor que, inconscientemente, ao voltar-se para o pensamento abstrato, afastou-se da matéria. Para provar esse ponto de vista, Sabato comparava-o a Sócrates, vendo nos dois o mesmo problema, a feiura. Uma feiura que os levava a rejeitar a carne, encontrando nas formas abstratas o alívio para seus complexos com o corpo. Por essa razão, Sabato dizia que Sartre não era um “verdadeiro existencialista”, porque ao preocupar-se com o corpo (ou a feiura dele) o escritor francês estava negando as bases do existencialismo. Mais do que o pensamento sartreano o que, muitas vezes, revela-se na narrativa sabatiana é o que Sabato acreditava ser esse pensamento. Juan Pablo Castel, Fernando Vidal Olmos e até uma das versões ficcionais do autor, o enigmático “R”, são seres divididos entre os desejos da carne e as necessidades do espírito e por conta disso, homens “feios”. Ao contrário de Sartre ou Sócrates, a feiura desses personagens não aparece no corpo físico, mas como algo vindo diretamente de suas almas. Há neles uma espécie de dualidade que lhes permite interagir, não necessariamente de forma harmoniosa ou equilibrada, com as distintas realidades que constituem a natureza humana: a carnal e a espiritual. Assim, as contradições que Sabato percebe em Sartre, ele as transfere para os seus personagens que combatem seus impulsos carnis com devaneios filosóficos e ações que pretendem simular o método científico. Sartre, com um existencialismo que não convence Sabato, transforma-se, então, em uma

referência quando deseja alertar para os conflitos aos quais está sujeito o homem, pois vê na sua “náusea” pelo corpo uma propensão ao que é nítido, limpo, racional, abstrato, em sintonia com o pensamento platônico, mas em desacordo com os fundamentos do que ele considerava o “verdadeiro” existencialismo.

Nessa lista de autores que trazem para literatura marcas do pensamento científico não podemos esquecer de Jorge Luis Borges, escritor que, segundo Sabato, encontrou refúgio no universo das formas abstratas, criando ficções nas quais os jogos matemáticos e filosóficos tornaram-se uma maneira de esquecer a dura realidade que o cercava. Do alto de sua torre de marfim, Borges acreditava-se invulnerável, limpo, alheio aos sentimentos, afligindo-se apenas com a “fugacidade do tempo”. Para fundamentar melhor essas ideias, expressas em diferentes ensaios, Sabato analisa um dos contos mais conhecidos de Borges, *La muerte y la brújula*. Se para alguns teóricos, esse conto estabelece uma ligação entre a matemática, os contos policiais e a Cabala, de tal maneira que se transforma em uma narrativa rica em referências literárias e problemas cabalísticos⁸¹⁷, para Sabato, é um caso extremo de geometrização, no qual o leitor se defrontará não com simples assassinatos, mas com a demonstração de um teorema. A crítica de Sabato está centrada na certeza de não encontrar nesse tipo de literatura espaço para a magia ou a transcendência, constituindo-se, na verdade, em um universo racional, no qual predomina o rigor, a lógica e a simetria. É difícil determinar o que irritava mais Sabato: Borges atrever-se a abordar temas nos quais não era um especialista ou demonstrar – assim como Valéry e Poe – enorme respeito pela matemática e pelas ciências naturais. De qualquer forma, essa irritação não foi empecilho para Borges aparecer, repetidamente, nos romances de Sabato: em *El túnel* ele é citado, por seu apelido (Georgie), por dois personagens secundários (Hunter e Mimí) quando estão discutindo sobre o romance policial; em *Sobre héroes y tumbas* ele aparece como um personagem secundário, dando oportunidade a Sabato não só de descrevê-lo fisicamente, como de criticá-lo utilizando para isso a voz de outro personagem secundário, Padre Rinaldi; e em *Abaddón el exterminador* Borges é mencionado 11 vezes, dessa vez sem a costumeira virulência, como se Sabato, finalmente, tivesse feito as pazes com seu antigo desafeto. De qualquer maneira, não importa como ou quantas vezes ele tenha sido citado, na escrita de Borges está presente uma estrutura lógica e racional capaz de sustentar quaisquer incertezas e conjecturas que ele decidisse introduzir em suas histórias, algo que Sabato não conseguia entender e muito menos aceitar. Por isso, mesmo admirando Borges

⁸¹⁷ FUX, Jacques. *Literatura e matemática: Jorges Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo*. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 166.

quando o tema era a literatura, ele era taxativo em excluir quaisquer possíveis teorizações que levassem em conta recursos oriundos da matemática ou da ciência.

Portanto, quando colocamos lado a lado as ideias de Sabato sobre a ciência e suas narrativas ficcionais observamos a presença de uma rejeição quase que absoluta aos fundamentos do pensamento científico. Essa fica mais evidente na configuração de seus personagens, os quais, para Sabato, eram uma espécie de amálgama na qual estavam presentes as experiências pessoais do escritor, assim como aquelas criadas a partir de sua imaginação. A razão para isso está no fato de seus romances serem romances de personagens e, conseqüentemente, ser por intermédio deles que Sabato expressa suas teorias e concepções sobre o universo literário e científico. Como ele⁸¹⁸ mesmo explicou, em *El escritor y sus fantasmas*, os personagens fundamentais de um romance “*salen del corazón del propio autor, y es muy tonto o muy mal escritor o muy candoroso si hace la comedia de la prescindencia o la objetividad*”. Ao criar personagens paranoicos e sombrios que valorizam a abstração, a razão, a lógica e a neutralidade, ele estava expressando sua repulsa a tudo o que tivesse relação com a ciência. Por outro lado, ao imaginar personagens envolvidos com o processo da escrita, por serem ou quererem ser escritores, está comunicando seu conceito de literatura, reafirmando o que considera a missão do escritor e dizendo o que acredita ser a função da literatura nos Tempos Modernos.

Nos ensaios e nas entrevistas Sabato⁸¹⁹ deixou claro dois aspectos disso que chamou de “*mi vocación, mi destino*”: (1º) não estava interessado em escrever e publicar muitos livros, ficando feliz se antes de morrer conseguisse escrever apenas um romance que resistisse ao tempo e (2º) que escrevia sobre suas obsessões porque quanto mais profundo é um escritor, maior a sua necessidade de trabalhar com um único tema. Em relação ao primeiro aspecto acredito que sua vontade se cumpriu, pois desde o momento em que começou a escrever e publicar, em 1945, até seu último livro, em 2004, escreveu apenas três romances. Já em relação ao segundo aspecto, posso dizer que Sabato era dominado por muitas obsessões, nem todas elas literárias ou metafísicas. Seu preconceito contra a ciência era uma dessas obsessões.

Quando estudamos os ensaios e os romances notamos que, se a visão de Sabato sobre a literatura é, em muitos sentidos, idealizada, e até mesmo romantizada, no que diz respeito à ciência ela aparece, quase sempre, como se fosse uma espécie de “ente malévolos” que ele procura expurgar escrevendo narrativas com personagens que passam

⁸¹⁸ SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 114-115.

⁸¹⁹ SABATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 148.

a vida lutando contra a solidão e a falta de comunicação. Em suma: se a literatura significa o resgate do homem, a ciência (e a tecnologia) é a sua ruína.

O fato de ter abandonado seu trabalho como pesquisador e professor de física em favor da literatura de forma completa e irrevogável, enfrentando, inclusive, dificuldades econômicas, inquietudes políticas e depressões nervosas, apenas acrescenta mais combustível a essa face que Sabato apresentou ao mundo durante boa parte de sua vida. Não obstante, apesar de todos os seus esforços e exorcismos metafóricos, a ciência sempre esteve presente nos escritos de Ernesto Sabato. Não sei até que ponto suas ações foram conscientes ou não, mas ao empenhar-se tanto em trazer para suas ficções esse lado mais escuro do universo científico, ele promoveu, querendo ou não, uma ideia que Italo Calvino expressou muito bem:

Em algumas situações é a literatura que indiretamente pode servir como mola propulsora para o cientista: como exemplo de coragem na criatividade, no levar até as extremas consequências uma hipótese etc. E, assim, em outras situações pode se dar o contrário. Neste momento, o modelo da linguagem matemática, da lógica formal, pode salvar o escritor do desgaste em que palavras e imagens decaíram por seu lado falseado. Com isso o escritor não deve acreditar que tenha encontrado alguma coisa absoluta; neste ponto também pode lhe servir o exemplo da ciência: na paciente modéstia de considerar todo resultado como parte de uma série talvez infinita de aproximações.⁸²⁰

Nesse sentido, apesar de suas críticas a autores como Paul Valéry, Edgar Allan Poe e Jorge Luis Borges, ele também criou um mundo de papel no qual a ciência era um dos seus protagonistas. E mesmo que Sabato tenha-se sentido atraído pela psicologia, pela análise dos sentimentos e pela introspecção, o desprezo ou o repúdio que reiteradamente manifestou contra a ciência acabou se convertendo em “algo” mais, “algo” que se transformou em material literário. Dessa forma, os ensaios e os romances acabam se complementando pois, se nos primeiros encontramos sua concepção de mundo, nos segundos vemos a concretização dessas ideias dentro de um universo ficcional que mescla a invenção com as próprias vivências do autor. E a ciência foi, sem dúvida nenhuma, uma parte importante da vida de Sabato, uma parte da qual ele nunca realmente se libertou.

Ernesto Sabato morreu, no silêncio de sua casa na cidade de Santos Lugares, província de Buenos Aires, a dois meses de completar 100 anos. Nessa vida que durou um século ele contemplou grandes e pequenos eventos, alguns dos quais deixaram marcas profundas em sua alma. O que fez Sabato com essas marcas? Exorcizou-as, em seus

⁸²⁰ CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das letras, 2006, p. 226-227.

ensaios e romances, repetidas vezes, sem descanso, consciente que a vida sempre “*termina antes, pero lo que hemos recorrido ha sido un trayecto hacia un horizonte o hacia otro*”.⁸²¹ Com essas palavras de Sabato ressoando na minha mente, coloco um fim ao trajeto desta tese, não significando que outros não possam continuar adiante a partir deste ponto ou iniciar um novo, agregando outras leituras, hipóteses e interpretações, pois, quando estamos falando de literatura, sabemos que esse trabalho nunca chega ao fim.

⁸²¹ SABATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 140.

REFERÊNCIAS

- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción. Prólogo de Justo Navarro. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- ASIMOV, Isaac. O homem bicentenário. In: *Nós, robôs*. Tradução Áurea Weinszenberg. São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1982.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. Seleção de textos de José Américo Motta Pesanha. Traduções de Joaquim José Moura Ramos, Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Coleção “Os pensadores”).
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Trad. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BARRERA, Trinidad L. *La estructura de Abaddón el exterminador*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982.
- BARRERA, Trinidad. Ernesto Sábato. In: *100 escritores del siglo XX. Ámbito Hispánico (Narrativas)*. Barcelona: RBS libros, S.A., 2014 (Edição Kindle).
- BERNARDO, Gustavo. *Redação inquieta*. 5 ed. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *El oficio del científico: ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. Texto revisado pelo autor com colaboração de Patrick Champagne e Etienne Landais. Tradução Denise Barbara Catani. São Paulo: UNESP, 2004.
- BUREK, Tomasz. Sobre héroes y tumbas, torbellino de realidad. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. VazquezBigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- CABALLÉ, Anna. *Francisco Umbral: memoria(s): entre mentiras y verdades*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2014.
- CALABRESE, Elisa T. Personajes de *Abaddón* – Máscara e identidade. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. VazquezBigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- CALLONI, Maria. *Gina Lombroso: medicina, scienza e “anime di donne”*. Disponível em: <http://unioneffemminile.it/gina-lombroso-medicina-scienza-e-anime-di-donne/>. Acesso em: 08 maio 2018.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

CANDIDO, Antonio [et al]. A personagem do romance. *In: A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014 (Coleção debates).

CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez. *Historia y circunstancia: Ernesto Sábato, el hombre y su literatura*. Porto Alegre: PUCRS, 1995 (Dissertação de Mestrado – Instituto de Letras e Artes).

CATANIA, Carlos. *Páginas de Ernesto Sábato seleccionadas por el autor*. Estudio preliminar de Carlos Catania. Buenos Aires: Celtia, 1983 (Col. Escritores Argentinos de hoy).

CATANIA, Carlos. *Genio y figura de Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.

CHALMERS, Alan. *A fabricação da ciência*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: UNESP, 1994.

CIARLO, Hector. El universo de Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, núm. 391-393 (enero-marzo 1983.)

CONSTENLA, Julia. *Sabato, el hombre*. La biografía definitiva. Buenos Aires: Sudamerica, 2011.

CORREA, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.

CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura*: Berkeley, 1980. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2013.

CRISTALDO, Janer. Uma palavra do tradutor. *In: Abadon o exterminador*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1981.

CRISTALDO, Janer. *Mensageiro das fúrias: uma leitura camusiana de Ernesto Sábato*. Tradução Tania Koetz. Florianópolis: UFSC, 1983.

DAFLON, Cláudia. *Literatos e cientistas*. Disponível em: http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/009/CLAUDETE_DAFLOM.pdf. Acesso em: 05 maio 2015.

DAPAZ-STROUT, Lilia. Símbolos primordiales, mito e historia en *Sobre héroes y tumbas*. *In: Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. VazquezBigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.

DELLEPIANE, Angela. *Ernesto Sábato, el hombre y su obra*. New York: Las Américas Publishing Co., 1968.

DELLEPIANE, Angela B. Los ensayos de Sábato: intelecto y pasión. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 391-393 (enero-marzo 1983). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.

DEOUD, Ivana Melhem. A narrativa de Ernesto Sábato: alguns comentários sobre Juan Pablo Castel e Fernando Vidal Olmos. In: REVETTI, Graciela (org); FANTINI, Marli (org). *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 165.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FERNANDES, Maria da Conceição Vieira. *A inserção e vivência da mulher na docência de matemática: uma questão de gênero*. João Pessoa, 2006 (Dissertação de mestrado – UFPB).

FEYERABEND, Paul. *A ciência em uma sociedade livre*. Tradução Vera Joscelune. São Paulo: UNESP 2011.

FEYNMAN, Richard. O homem mais inteligente do mundo. In: FEYNMAN, Ricard. *Os melhores textos de Richard P. Feynman*. Organização Jeffrey Robbins. Tradução Maria Beatriz de Medina. Editora Edgard Blücher Ltda, 2015 (Edição Kindle).

FONSECA, Aleilton. Escrever: (des)encontros da ficção com a biografia. In: *A (auto)biografia/L' (auto)biographie*. BEDASEE, Raimunda (org). Feira de Santana: Universidade Federal de Feira de Santana; Tours: Université François Rabelais, 2005.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Tradução Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Vega, 2006.

FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP, 1995.

FRANZEN, Jonathan. *Como ficar sozinho*. Tradução Oscar Pitalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 224.

FUSS, Albert. El túnel, universo de incomunicación. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 391-393, 1983.

FUX, Jacques. *Literatura e matemática: Jorges Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GIDDENS, Anthony. *O mundo na era da globalização*. Lisboa: Editorial Presença, 2006.

GIL-ALBARELLOS, Susana. Breve delimitación histórico-teórica del ensayo. *Castilla: Estudios de literatura*, nº 23, 1998.

GLEISER, Marcelo. *Mundos invisíveis: da alquimia à física de partículas*. Texto de apoio Frederico Neves. São Paulo: Globo, 2008.

GLEISER, Marcelo. *A ilha do conhecimento: os limites da ciência e a busca por sentido*. Rio de Janeiro: Record, 2014 (Edição Kindle).

GOIC, Cedomilet *al.* *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana: época contemporánea*. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.

GOMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. Salamanca: Edic. Universidad de Salamanca, 1981.

HOISEL, Evelina. *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

ISAACSON, Walter. *Leonardo da Vinci*. Tradução André Czarnobai. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017 (Edição Kindle).

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KIERKEGAARD, Soren. *O desespero humano*. Tradução Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: UNESP, 2010.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões C. de Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. Tradução Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

LAGE, José. Ernesto Sábato y Abaddón el exterminador. In: MORILLAS, Enriqueta Ventura. Leer a Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 391-393, p.585-601, 1983 (Instituto de Cooperación Iberoamericana).

LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. São Paulo: Ministério da Educação e Saúde: Serviço de Documentação, 1947 (Os Cadernos de Cultura).

LLOSA, Mario Vargas. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Alfaguara, 2016 (Edição Kindle).

LORENZ, Günter. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973.

LUKÁCS, Georg. *Die Seele und die Formen*. Essays. Neuwied: Luchterhand, 1971. Tradução de Mario Luiz Frungillo. Disponível em: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.htm. Acesso em: 18 jul. 2016.

MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

- MATAMORO, Blas. Sábado y el caso del mandarín congelado. *Revista Latinoamericana*, nº 4, Buenos Aires, agosto de 1974.
- MATAMORO, Blas. *Lecturas americanas*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1990.
- MATURO, Graciela. *El túnel* como acceso a la vida nueva. In: *Epica dadora de eternidad: Sábado en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. Vazquez Bigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- MORAES, Roque. *Uma tempestade de luz: a compreensão possibilitada pela análise textual qualitativa*. Porto Alegre: PUCRS Pós-Graduação em Educação, 2002 (mimeo).
- MORILLAS, Enriqueta Ventura. Leer a Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 391-393, p.585-601, 1983 (Instituto de Cooperación Iberoamericana).
- NEYRA, Jorge. *Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1973.
- NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. Tradução Lucia Pereira de Souza. São Paulo: Triom, 2001.
- OMNÈS, Roland. *Filosofia da ciência contemporânea*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1996.
- PAGEAUX, Daniel Henri. *El túnel* de Sábado: la trágica correspondencia del arte y la vida. In: *Epica dadora de eternidad: Sábado en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. VazquezBigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- PAVIANI, Jayme. *Ensinar: Deixar aprender*. Porto Alegre: EDIPUCRS (Coleção Filosofia: 154), 2003.
- PERISSÉ, Gabriel. *A arte da palavra: como criar um estilo pessoal na comunicação escrita*. São Paulo: Manole, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 (Edição Kindle).
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2004 (Edição Kindle).
- PIGLIA, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Eterna Cadencia, 2015 (Edição Kindle).
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaio*. Tradução e organização Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981, p. 50.
- POE, Edgar Allan. *Eureka: ensayo sobre el universo material y espiritual*. Florida: El Cid Editor, 2016 (Edição Kindle).
- POLLMANN, Leo. Sábado entre ciencia y literatura. In: *Epica dadora de eternidad: Sábado en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. Vázquez Bigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.

RANDALL, Lisa. *Batendo à porta do céu. O bóson de Higgs e como a física moderna ilumina o universo*. Tradução Rafael Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 (Edição Kindle).

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1976.

RICOEUR, Paulo. *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROCHA, Rodrigo Carlos da, FONSECA, Ailton Siqueira de Sousa. Condição humana e modernidade na obra de Ernesto Sabato. *Revistainter-legare*, UFRN, n. 6, 2010.

ROVELLI, Carlo. *A realidade não é o que parece: a estrutura elementar das coisas*. Tradução Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora Objetiva, 2017 (Edição Kindle).

RUSSEL, Bertrand. *História do pensamento ocidental: a aventura das idéias dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Tradução Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963.

SABATO, Ernesto. *Tango discusión y clave* [Con una antología de informaciones y opiniones sobre el tango y su mundo, realizada por T. Di Paula y Noemí Lagos]. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968.

SABATO, Ernesto. *La cultura en la encrucijada nacional*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976.

SABATO ORAL. Edición coordinada por Mario Paoletti. Ediciones cultura hispanica del Instituto de Cooperacion Iberoamericana. Madrid: 1984.

SABATO, Ernesto. Confesiones de un escritor. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 432, 1986.

SÁBATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Tradução Janer Cristaldo. São Paulo: Papirus, 1993.

SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet*. Tradução Janer Cristaldo. São Paulo: Editora Ática, 1994.

SABATO, Ernesto. El túnel. *In: Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. *In: Obra Completa (Narrativa)*. Edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. *In: Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

SABATO, Ernesto. *La resistencia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

SABATO, Ernesto. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

- SABATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 (Edición especial para La Nación).
- SABATO, Ernesto. *Apologías y rechazos*. 3º ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
- SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación).
- SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación).
- SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación).
- SABATO, Ernesto. *Lo mejor de Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos Catania*. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015.
- SAER, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- SAGAN, Carl. *O mundo assumbrado pelos demônios: a ciência vista como uma vela no escuro*. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos* [recurso eletrônico]: ensaios sobre a dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013 (Edição Kindle).
- SARAMAGO, J. Palabras de José Saramago en la recepción del Honoris Causa que se le otorgó a Ernesto Sabato por la Universidad Carlos III. In: SABATO, E. *España en los diarios de mi vejez*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI, 2007.
- SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. A imaginação: Questão de método. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Júnior. 3. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000 (Coleção Grandes Romances).
- SAUTER, Silvia. *Teoría y práctica del proceso creativo: con entrevistas a Ernesto Sábato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raul Zurita y José Watanabe*. Iberoamericana: Madrid, 2006.
- SCHMIDT, Diego Rafael; MÉA, Cristina Pilla Della. Transtorno de personalidade paranoide dentro do enfoque cognitivo-comportamental. In: *Revista de Psicologia da IMED*, Jul-Dez, v. 5, n. 2, 2013.

SEGRE, Cesare. Cuando llega el exterminador: término de la famosa trilogía de Sábato. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. Vázquez Bigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.

SNOW, C. P. *As duas culturas e uma segunda leitura*. Tradução Geraldo de Souza, Renato de Azevedo Rezende Neto. São Paulo: EDUSP, 2015.

SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. *Imposturas intelectuais: o abuso da Ciência pelos filósofos pós-modernos*. Tradução Max Altman. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016.

SONTAG, Susan. *Ao mesmo tempo*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TEZZA, Cristovão. *Leituras: resenhas e ensaios*. Tovo Textos, 2013, s/p (Edição Kindle).

TYMIENIECKA, Anna-Teresa. El anhelo de comunión con el otro y las fuentes de la condición humana en el testimonio de *El túnel*. In: *Epica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*. Selección y edición de A. M. Vázquez Bigi. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.

URBINA, Nicasio. *La significación del género. Estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sabato*. Miami: Ediciones Universal, 1992.

VAIHINGER, Hans. *A Filosófica do como se: sistema de ficções teóricas, praticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Tradução de Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

VALÉRY, Paul. *Introducción al método de Leonardo da Vinci*. Traducción Moira Bailey Junior. México: Verdehalago, 2006 (Edição Kindle).

VÁZQUEZ, María Laura Osta. *Uma síntese da história das mulheres na Argentina*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2009000300022. Acesso: 17 maio 2018.

WEINBERG, Liliana. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, 2007.

WEINBERG, Liliana. El ensayo latino-americano entre la forma de la moral y la moral de la forma. *Cuadernos del CILHA* – ano 8; n. 9, 2007.

WEINBERG, Liliane. O ensaio em diálogo. Da terra firme ao arquipélago relacional. *Revista Remate de Males*, v. 36, n. 2. Campinas: São Paulo (jul./dez.), 2017.

WEININGER, Otto. *Sex and character: an investigation of undamental principles*. Tradução de Ladislaus Lob. Indiana University Press, 2005.

WILLIAMSON, Edwin. *Borges: uma vida*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das letras, 2011.