

que me parece ser a atitude original da poesia contemporânea. Note-se também que essa escolha confere ao poeta uma função muito preciosa na coletividade: numa sociedade muito integrada ou religiosa, o fracasso é mascarado pelo Estado ou resgatado pela Religião; numa sociedade menos integrada e laica, como são as nossas democracias, cabe ao poeta resgatá-lo.

A poesia é um quem perde ganha. E o poeta autêntico escolhe perder a ponto de morrer para ganhar. Repto que se trata da poesia contemporânea, a história apresenta outras formas de poesia. Meu objetivo não é mostrar os vínculos entre essas outras formas e a nossa. Por tanto, se se deseja realmente falar do engajamento do poeta, digamos que ele é o homem que se empenha em perder. É o sentido profundo desse azar: dessa maldição que ele sempre reivindica e que sempre atribui a uma intervenção do exterior, quando na verdade é a sua escolha mais profunda — não a consequência, mas a própria fonte da sua poesia. Ele tem certeza do fracasso total da empresa humana e dá um jeito de malograr na sua própria vida, a fim de testemunhar, por sua derrota particular, a derrota humana em geral. Ele contesta, pois, como vemos, assim como faz o prosador. Mas a contestação da prosa se faz em nome de um êxito maior: e a da poesia em nome da derrota oculta que toda vitória traz consigo.

É claro que em toda poesia está presente uma certa forma de prosa. Isto é de êxito; e reciprocamente, a prosa mais seca encerra sempre um pouco de poesia, isto é, certa forma de fracasso: nenhum prosador, mesmo o mais lírico, entende *plenamente* o que quer dizer; ou diz de mais, ou não diz o suficiente; cada frase é um desafio, um risco assumido quanto mais se vacila, mais a palavra se singulariza, ninguém, como mostrou Valéry, consegue compreender uma palavra até o fundo. Assim, cada palavra é empregada simultaneamente por seu sentido claro e social e por certas ressonâncias obscuras, cu quase ditas, por sua fisionomia. E exatamente a isso que também o leitor é sensível. E já não estamos mais no plano da comunicação concretada, mas no da graça e do acaso: os silêncios da prosa são poéticos porque marcam seus limites, e é por uma questão de clareza que escolhi os casos extremos da pura prosa e da poesia pura. Não se deveria concluir, porém, que se pode passar da poesia a prosa por uma série contínua de formas intermediárias. Se o prosador cultiva demasiadamente as palavras, o *poeta* "prosa" se rompe e cai nos numa algaravia incompreensível. Se o poeta narra, explica ou ensina, a poesia se torna *prosaica*; ele perdeu a partida. Trata-se de estruturas complexas, impuras mas bem delimitadas.

SARTRE, Jean-Paul. Que é a literatura? 3ª ed.
São Paulo: Alfa, 2004.

II

Por que escrever?

Cada um tem suas razões: para este, a arte é uma fuga; para aquele, uma maneira de conquistar. Mas pode-se fugir para um claustro, para a loucura, para a morte; pode-se conquistar pelas armas. Por que justamente *escrever*, empenhar-se *por escrito* suas evasões e suas conquistas? E, que existe, por trás dos diversos desígnios dos autores, uma escolha mais profunda e mais imediata, que é comum a todos. Tentaremos elucidar essa escolha e veremos se não é em nome da própria opção de escrever que se deve exigir o engajamento dos escritores.

Cada uma de nossas percepções é acompanhada da consciência de que a realidade humana é "desvendante"; isto quer dizer que através dela "há" o ser, ou ainda que o homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam; é nossa presença no

mundo que multiplica as relações, somos nós que colocamos essa árvore em relação com aquele pedaço de céu; graças a nós essa estrela, morta há milênios, essa lua nova e esse rio escuro se desvendam na unidade de uma paisagem; é a velocidade do nosso automóvel, do nosso avião que organiza as grandes massas terrestres; a cada um dos nossos atos, o mundo nos revela uma face nova. Mas se sabemos que somos os detectadores do ser, sabemos também que não somos os seus produtores. Essa paisagem, se dela nos desviarmos, se esgarará. Longe dos olhos, em sua permanência obscura. Pelo mesmo ela só se estagnarã: não há ninguém suficientemente louco para acreditar que ela desaparecerá. Nós é que desaparecemos, e a terra permanecerá em sua letargia até que uma outra consciência venha despertá-la. Assim, à nossa certeza interior de sermos "desvendantes", se junta aquela de sermos inessenciais em relação à coisa desvendada.

Um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sculirmos essenciais em relação ao mundo. Este aspecto dos campos ou do mar, este ar de um rosto, por mim desvendados, se os fixo numa tela ou num texto, estreitando as relações, introduzindo ordem onde não havia nenhuma, impondo a unidade de espírito à diversidade da coisa, tenho a consciência de produzi-la, vale dizer, sinto-me essencial em relação à minha criação. Mas desta vez é o objeto criado que me escapa: não posso desvendar e produzir ao mesmo tempo. A criação passa para o inessencial em relação à atividade criadora. Primeiramente, mesmo que apareça aos outros como definitivo, o objeto criado nos parece estar sempre em suspenso; podemos sempre alterar esta linha, este colorido, esta palavra; assim o objeto jamais se *impõe*. Um pintor aprendiz perguntou ao seu mestre: "Quando devo considerar concluído o meu quadro?" E o mestre respondeu: "Quando você puder olhá-lo com surpresa, dizendo: Fui eu que fiz isso!"

É o mesmo que dizer: nunca. Pois isso equivaleria a considerar a própria obra com os olhos de outrem, e desvendar aquilo que se criou. Mas é evidente que temos tanto menos consciência da coisa produzida quanto maior é a consciência da nossa atividade produtora. Quando se trata de uma peça de cerâmica ou de uma estrutura de madeira e nós as fabrica-

mos segundo normas tradicionais, com ferramentas cujo uso esteja codificado, é o famoso "mar", o sujeito indeterminado de Heidegger, que trabalha por nossas mãos. Nesse caso, o resultado pode parecer-nos suficientemente exterior para conservar a sua objetividade aos nossos olhos. Mas se nós mesmos produzimos as regras da produção, as medidas e os critérios, e se o nosso impulso criador vier do mais fundo do coração, então nunca encontraremos em nossa obra nada além de nós mesmos: nós é que inventamos as leis segundo as quais a julgamos; é a nossa história, o nosso amor, a nossa alegria que reconhecemos nela; ainda que a contemplemos sem tocá-la, já-mais *verbermos* dela essa alegria ou esse amor: nós os colocamos ali; os resultados que obtivemos na tela ou no papel nunca nos parecem *objetivos*; temos demasiada familiaridade com os processos que os originaram. Esses processos permanecem um achado subjetivo: são nós mesmos, são nossa inspiração, nossa astúcia, e quando tratamos de *perceber* nossa obra a criamos outra vez, repetimos mentalmente as operações que a produziram, e cada um dos seus aspectos aparece como um resultado. Assim, na percepção, o objeto se dá como o essencial e o sujeito como o inessencial; este procura a essencialidade na criação e a obtém, mas então é o objeto que se torna o inessencial.

Em nenhuma outra atividade essa dialética é tão manifesta como na arte de escrever. Pois o objeto literário é um estranho pão, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar. Fora daí, há apenas traços negros sobre o papel. Ora, o escritor não pode ler o que escreve, ao passo que o sapateiro pode calçar os sapatos que acabou de fazer, caso estes lhe sirvam, e o arquiteto pode habitar a casa que construiu. Ler implica prever, esperar. Prever o fim da frase, a frase seguinte, a outra página; esperar que elas confirmem ou infirmem essas previsões; a leitura se compõe de uma quantidade de hipóteses, de sonhos seguidos de despartar, de esperanças e decepções; os leitores estão sempre adiante da frase que lêem, num futuro apenas provável, que em parte se desmotora e em parte se consolida à medida que a leitura progride, um futuro que recua de uma página a outra

e forma o horizonte móvel do objeto literário. Sem espera, sem futuro, sem ignorância, não há objetividade. Ora, a operação de escrever comporta uma quase-leitura implícita que torna impossível a verdadeira leitura. Quando as palavras se formam sob a pena, o autor as vê, sem dúvida, mas não da mesma maneira que o leitor, pois já as conhece antes de escrever; seu olhar não tem a função de despertar com leve toque as palavras adormecidas que aguardam ser lidas, mas sim de controlar o traçado dos signos; é uma missão puramente regêladora, em suma, e aqui a vista não informa nada, a não ser pequenos erros manuais. O escritor não prevê nem conjectura: ele *projeta*. Acontece muitas vezes que fique à espera de si mesmo; que espere, como se diz, a inspiração. Mas não se fica à espera de si mesmo como se fica à espera dos outros; ele hesita, sabe que o futuro ainda não está feito e que é ele mesmo quem o fará; se ainda não sabe o que acontecerá ao seu herói, é que simplesmente ainda não pensou no assunto, ainda não decidiu; para ele, o futuro é uma página em branco, enquanto o futuro do leitor são essas duzentas páginas sobrecarregadas de palavras que o separam do final. Assim, para onde quer que se volte, o escritor só encontra o *seu* saber, a *sua* vontade, os *seus* projetos, em suma, a si mesmo; nada atinge além da sua própria subjetividade; o objeto por ele criado está fora do seu alcance, ele não o cria *para si*. Quando se relê, já é tarde demais; a seus olhos, sua frase jamais será inteiramente uma *cóisa*. Ele chega até os limites do subjetivo mas não os ultrapassa; aprecia o efeito de um traço, de uma máxima, de um adjetivo bem colocado; mas trata-se do efeito que produzirão nos outros; ele pode avaliá-lo, mas não senti-lo. Proust nunca descobriu a homossexualidade de Charlus, pois já se havia decidido por ela antes mesmo de começar a escrever o seu livro. E, se a obra ganha um dia, aos olhos do autor, uma feição objetiva, é que os anos passaram, ele a esqueceu, não entra mais nela e sem dúvida não seria mais capaz de escrevê-la. É o caso de Rousseau relendo *Do contrato social* no fim da vida.

Não é verdade, pois, que o escritor escreva para si mesmo: seria o pior fracasso; projetar as próprias emoções no papel resultaria, quando muito, em dar-lhes um prolongamento

enlanguescido. O ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto *objeto* jamais viria à luz: só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero. Mas a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjungido do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem.

A leitura, de fato, parece ser a síntese da percepção e da criação¹; ela coloca ao mesmo tempo a essencialidade do sujeito e a do objeto. O objeto é essencial porque é rigorosamente transcendente, porque impõe as suas estruturas próprias e porque se deve esperá-lo e observá-lo; mas o sujeito também é essencial porque é necessário, não só para desvendar o objeto (isto é, para fazer com que *haja* um objeto), mas também para que esse objeto *seja* em termos absolutos (isto é, para produzi-lo). Em suma, o leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento. Não se deve achar, com efeito, que a leitura seja uma operação mecânica, que o leitor seja impressionado pelos signos como a placa fotográfica pela luz. Se está distraído, cansado, confuso, desatento, a maior parte das relações lhe escapa; ele não conseguirá fazer "pegar" o objeto (no sentido em que se diz que o fogo "pegou" ou "não pegou"); tirará da sombra frases que parecerão surgir ao acaso. Se estiver em sua melhor forma, projetará para além das palavras uma forma sintética da qual cada frase será apenas uma função parcial: o "tema", o "assunto" ou o "sentido". Assim, desde o início, o sentido não está mais contido nas palavras, pois é ele, ao contrário, que permite compreender a significação de cada uma delas; e o objeto literário, ainda que se realize *além* da linguagem, nunca é dado *na* linguagem; ao contrário, ele é, por natureza, silêncio e contestação da fala. Do mesmo modo, as cem mil palavras alinhadas num livro podem ser lidas uma a uma sem que isso faça surgir o sentido da obra; o sentido não é a soma das palavras mas sua totalidade orgânica. Nada acontecerá se o leitor não se colocar, logo de

saída e quase sem guias, à altura desse silêncio. Se não o inventar, em suma, se não introduzir e manter nele as palavras e as frases que desperta. E se alguém me dissei que seria preferível chamar essa operação de reinvenção ou descoberta, responderei que, em primeiro lugar, uma tal reinvenção seria um ato tão novo e tão original quanto a invenção primeira. E sobretudo, quando um objeto nunca existiu antes, não é possível reinventá-lo nem descobri-lo. Pois se o silêncio de que falo é, de fato, o fim visado pelo autor, pelo menos este já mais o conheceu; seu silêncio é subjetivo e anterior à linguagem, é a ausência de palavras, é o silêncio indiferenciado e vivo da inspiração, que a palavra particularizará em seguida — ao passo que o silêncio produzido pelo leitor é um objeto. E dentro desse mesmo objeto ainda há outros silêncios: aquilo que o autor não diz. Trata-se de intenções tão particulares que não poderiam manter sentido fora do objeto que a leitura faz surgir; são elas, porém, que conferem densidade ao objeto e lhe atribuem seu semblante singular. É pouco dizer que não estão expressas: elas são, justamente, o inexprimível. E por isso não as encontramos em nenhum momento definido da leitura; estão em todo lugar e em lugar nenhum: a qualidade de maravilhoso de *Le grand Meaulnes*, o babilonismo de *Annae*, o grau de realismo e verdade da mitologia de Kafka — nada disso jamais é dado; é preciso que o leitor invente tudo, num perpétuo ir além da coisa escrita. Sem dúvida, o autor o guia, mas somente isso; as baizas que colocou estão separadas por espaços vazios, é preciso inteligê-las, é preciso ir além delas. Em resumo, a leitura é criação dirigida. De fato, por um lado o objeto literário não tem outra substância a não ser a subjetividade do leitor: a espera de Raskolnikoff é a *minha* espera, que eu empresto a ele; sem essa impaciência do leitor não restariam senão signos esmaecidos; seu ódio contra o juiz que o está interrogando é o meu ódio, soliciado, captado pelos signos, e o próprio juiz não existiria sem o ódio que sinto por ele através de Raskolnikoff; é esse ódio que o anima, é a sua própria carne. Mas, por outro lado, as palavras estão ali como armadilhas, para suscitar nossos sentimentos e fazê-los reverter sobre nós; cada palavra é um caminho de transcendência, dá forma e nome às nossas afecções; ela as

atribui a uma personagem imaginária que se incumbe de vivê-las por nós e que tem como única substância essas paixões empreadas; a palavra lhe confere objetos, perspectivas, um horizonte. Assim, para o leitor tudo está por fazer e tudo já está feito; a obra só existe na exata medida das suas capacidades; enquanto lê e cria, sabe que poderia ir sempre mais adiante em sua leitura, criar mais profundamente; com isso a obra lhe parece inesgotável e opaca, como as coisas. Essa produção absoluta de qualidades que, à medida que emanam da nossa subjetividade, se imobilizam diante dos nossos olhos como objetividades impermeáveis, nós a aproximamos de bom grado daquela "intuição racional" que Kant reservava à Razão divina.

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem. Caso se pergunte a *que* apela o escritor, a resposta é simples. Como nunca se encontra no livro a razão suficiente para que o objeto estético apareça, mas apenas estímulos à sua produção; como tampouco há razão suficiente no espírito do autor, e como a sua subjetividade, da qual ele não pode escapar, não consegue esclarecer a passagem para a objetividade, a aparição da obra de arte é um acontecimento novo, que não poderia *explicar-se* pelos dados anteriores. E como essa criação dirigida é um começo absoluto, ela é operada pela liberdade do leitor, naquilo que essa liberdade tem de mais puro. Assim, o escritor apela à liberdade do leitor para que esta colabore na produção da sua obra. Haverá quem diga que todas as ferramentas se dirigem à nossa liberdade, pois são os instrumentos de uma ação possível e, sob esse aspecto, a obra de arte não é específica. E é verdade que a ferramenta é o esboço imóvel de uma operação. Mas ela se mantém no nível do imperativo hipotético: posso utilizar um martelo tanto para pregar uma caixa, como para dar uma martelada no vizinho. Considerada em si mesma, a ferramenta não é um apelo à minha liberdade,

não me coloca em face dela; visa antes a servi-la, substituinto a livre invenção dos meios por uma sucessão regulada de condutas tradicionais. O livro não serve à minha liberdade: ele a requisita. Com efeito, não seria possível dirigir-se a uma liberdade enquanto tal pela coerção, pela fascinação ou pelas súblicas. Para atingi-la, há apenas um método: primeiro reconhecê-la, depois confiar nela; por fim, exigir dela um ato, em nome dela própria, isto é, em nome dessa confiança que depositamos nela. Assim, o livro não é, como a ferramenta, um meio que vise a algum fim: ele se propõe como fim para a liberdade do leitor. E a expressão kantiana "finalidade sem fim" me parece inteiramente imprópria para designar a obra de arte. Tal expressão implica, de fato, que o objeto estético aparece apenas a aparência de uma finalidade e se limite a solicitar o jogo livre, mas regulado, da imaginação. É esquecer que a imaginação do espectador tem não apenas uma função reguladora mas constitutiva; ela não apenas representa: é chamada a recompor o objeto belo para além dos traços deixados pelo artista. A imaginação, como as demais funções do espírito, não pode usufruir de si mesma; está sempre do lado de fora, sempre engajada num empreendimento. Haveria finalidade sem fim se algum objeto oferecesse uma ordenação tão regulada que nos convidasse a admitir para ele um fim, quando nós próprios fôssemos incapazes de lhe atribuir algum fim. Definindo o belo dessa maneira, seria possível — e é exatamente o objetivo de Kant — assimilar a beleza da arte à beleza natural, pois uma flor, por exemplo, mostra tanta simetria, cores tão harmoniosas, curvas tão regulares, que imediatamente temos a tentação de procurar uma explicação finalista para todas essas propriedades, vendo nelas um conjunto de meios dispostos com vistas a uma finalidade desconhecida. Mas é justamente aí que está o erro: a beleza da natureza não é em nada comparável à da arte. A obra de arte *não tem* uma finalidade; nisso estamos de acordo com Kant. Mas é porque ela é uma finalidade em si mesma. A fórmula kantiana não explica o apelo que ressoa no âmago de cada quadro, de cada estátua, de cada livro. Kant cre que primeiro a obra existe de fato, e só depois é vista. No entanto, a obra só existe quando a *vemos*; ela é primeiramente puro apelo, pura exigência de exis-

tir. A obra não é um instrumento cuja existência é manifesta e cujo fim é indeterminado: ela se apresenta como uma tarefa a cumprir, coloca-se de imediato ao nível do imperativo categórico. Você é perfeitamente livre para deixar esse livro sobre a mesa. Mas uma vez que o abra, você assume a responsabilidade. Pois a liberdade não se prova na fruição do livre funcionamento subiectivo, mas sim num ato criador solicitado por um imperativo. Esse fim absoluto, esse imperativo transcendente, porém consentido, assumido pela própria liberdade, é aquilo a que se chama valor. A obra de arte é valor porque é apelo.

Se recorro a meu leitor para que ele leve a bom termo a tarefa que inicie, é evidente que o considero como liberdade pura, puro poder criador, atividade incondicionada; em caso algum poderia dirigir-me à sua passividade, isto é, tentar *ajudá-lo*, comunicando-lhe de imediato emoções de medo, de desejo ou de cólera. Sem dúvida há autores que se preocupam apenas em provocar essas emoções, pois elas são previsíveis, governáveis, e eles dispõem de meios comprovados, seguramente capazes de suscitá-las. Mas é verdade também que são recriminados por isso, como ocorreu com Eurípedes já na Antiguidade, porque colocava crianças em cena. Na paixão, a liberdade é alienada; abruptamente engajada em empreendimentos parciais, ela perde de vista a sua tarefa, que é produzir um fim absoluto. E o livro não é mais que um meio de alimentar o ódio ou o desejo. O escritor não deve procurar *translocar*, senão entrará em contradição consigo mesmo; se quer *exigir*, é preciso que apenas proponha a tarefa a cumprir. Daí o caráter de *pura apresentação* que parece essencial à obra de arte: o leitor deve dispor de certo recuo estético. É o que Gauthier toalmente confundiu com "arte pela arte", e os parnasianos com a impassibilidade do artista. Trata-se apenas de uma precaução, e Genet a chama, mais acertadamente, de uma *corresia* do autor para com o leitor. Mas isso não quer dizer que o escritor faça apelo a não sei que liberdade abstrata e conceitual. De fato, é com sentimentos que se recria o objeto estético; se ele é comovente, só aparecerá através das nossas lágrimas; se é cômico, será reconhecido pelo riso. Acontece que esses sentimentos são de uma espécie peculiar: têm a liberdade como origem; são dados por empréstimo. Toda crença é

livremente consentida, mesmo aquela que deposito na narrativa. Trata-se de uma Paixão, no sentido cristão da palavra, isto é, uma liberdade que se coloca resolutamente em estado de passividade, a fim de obter, por esse sacrifício, um certo efeito transcendente. O leitor se faz crédulo, desce até a credulidade e esta, embora acabe por se fechar sobre ele com um sonho, é acompanhada a cada instante pela consciência de ser livre. Já se desejou aprisionar os autores neste dilema: "Ou se acredita na sua história, e então ela é intolerável, ou não se acredita, e então ela é ridícula". Mas o argumento é absurdo, pois é próprio da consciência estética ser crença por engajamento, por juramento, crença contínua pela fidelidade a si mesma e ao autor, opção de acreditar, perpetuamente renovada. A cada instante posso despertar e sei disso; mas não o deixo: a leitura é um sonho livre. De modo que todos os sentimentos que se agitam no campo dessa crença imaginária são como modulações particulares da minha liberdade; longe de absorvê-la ou ocultá-la, são meios que ela escolheu para se revelar a si mesma. Raskolnikoff, como já disse, não passaria de uma sombra sem a mescla de repulsa e amizade que sinto por ele e que o faz viver. Mas, por uma inversão que é própria do objeto imaginário, não é sua conduta que provoca minha indignação ou minha estima, mas minha indignação, minha estima que dão consistência e objetividade aos seus comportamentos. Assim, as afeições do leitor nunca são dominadas pelo objeto e, como nenhuma realidade exterior pode condicioná-las, têm sua fonte permanente na liberdade, isto é, todas são generosas — pois chamo de generosa uma afeição que tem a liberdade por origem e por fim. Assim, a leitura é um exercício de generosidade; e aquilo que o escritor pede ao leitor não é a aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores. Somente essa pessoa se entregará com generosidade; a liberdade a atravessa de lado a lado e vem transformar as massas mais obscuras da sua sensibilidade. E como a atividade se fez passiva, para melhor criar o objeto, reciprocamente a passividade se torna ato; o homem que lê se eleva ao plano mais alto. Eis por que vemos pessoas reconhecidamente duras

verterem lágrimas diante do relato de infortúnios imaginários; por um momento elas se tornam aquilo que seriam se não tivessem passado a vida mascarando a própria liberdade.

Assim, o autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para fazer existir a sua obra. Mas não se limita a isso e exige também que eles retribuam essa confiança neles depositada, que reconheçam a liberdade criadora do autor e a solicitem, por sua vez, através de um apelo simétrico e inverso. Aqui aparece então o outro paradoxo dialético da leitura: quanto mais experimentamos a nossa liberdade, mais reconhecemos a do outro; quanto mais ele exige de nós, mais exigimos dele.

Quando me encanto com uma paisagem, sei muito bem que não sou eu que a estou criando, mas sei também que, sem mim, as relações que se estabelecem diante dos meus olhos entre as árvores, a folhagem, a terra, a relva, em absoluto não existiriam. Essa aparência de finalidade que descubro na variedade das cores, na harmonia das formas, nos movimentos provocados pelo vento, sei bem que não posso explicá-la. Ela existe, porém, está aí, diante dos meus olhos; afinal, não posso fazer com que *haja* o ser a menos que ele já *seja*; porém, mesmo que eu creia em Deus, não posso estabelecer nenhuma passagem, a não ser puramente verbal, entre a universal solitude divina e o espetáculo particular que estou considerando: dizer que Deus fez a paisagem para me encantar, ou que me fez de tal modo que a paisagem me agrade, é tomar uma pergunta por resposta. O casamento entre esse azul e esse verde foi premeditado? Como saber? A ideia de uma providência universal não pode garantir nenhuma intenção singular, sobretudo no caso em questão, pois o verde da relva se explica por leis biológicas, por constantes específicas, por um determinismo geográfico, ao passo que o azul da água encontra sua razão na profundidade do rio, na natureza do solo, na rapidez da correnteza. A combinação das cores, se é desejada, só pode sê-lo *por acaso*, é o encontro de duas séries causais, isto é, à primeira vista, resultado do acaso. Na melhor das hipóteses, a finalidade continua problemática. Todas as relações que estabelecemos permanecem hipóteses; nenhum fim nos é proposto à maneira de um imperativo, já que nenhum se revela

expressamente como tendo sido desejado por um criador. Em consequência, nossa liberdade jamais é *solicitada* pela beleza natural. Ou melhor: nesse conjunto de folhagens, formas e movimentos há uma aparência de ordem, portanto uma ilusão de apelo, que parece solicitar essa liberdade, mas que logo se desvanece sob o nosso olhar. Mal começamos a percorrer com os olhos essa ordenação e o apelo desaparece: ficamos sós, livres para associar esta cor àquela outra ou a uma terceira, para relacionar a árvore com a água, ou a árvore com o céu, ou a árvore com o céu e a água. Minha liberdade se torna capricho; a medida que estabeleço relações novas, mais me afasto da ilusória objetividade que me solicitava; *sonho* sobre certos motivos vagamente esboçados pelas coisas, a realidade natural não é mais que um pretexto para devaneios. Ou então, por ter lamentado profundamente que aquela ordenação, percebida por um instante, não me tenha sido oferecida por ninguém, e portanto não seja *verdadeira*, pode acontecer que eu fixe o meu sonho, que o transponha para uma tela, para um texto. Assim, interponho-me entre a finalidade sem fim que aparece nos espetáculos naturais e o olhar dos outros homens; transmito-a a eles; por esta transmissão, ela se torna humana; a arte é aqui uma cerimônia do *don* e só o *don* opera uma metamorfose: existe aí qualquer coisa como a transmissão de títulos e poderes no matrimônio, em que a mãe não detém os nomes mas é a intermediária indispensável entre o tio e o sobrinho. Uma vez que captei de passagem essa ilusão, uma vez que a proponho aos outros homens, e que já a pus em evidência, repensada para eles, estes podem examiná-la com confiança: ela se tornou intencional. Quanto a mim, é claro, mantenho-me no limite entre a subjetividade e o objetivo, sem jamais poder contemplar a ordenação objetiva que transmito.

O leitor, ao contrário, progride com segurança. Por mais longe que vá, o autor já foi mais longe ainda. Quaisquer que sejam as relações que estabeleça entre as diferentes partes do livro — entre os capítulos ou entre as palavras — o leitor tem uma garantia: é que essas relações foram expressamente desejadas. Ele pode até, como diz Descartes, fingir que existe uma ordem secreta entre certas partes que parecem não

ter nenhuma relação entre si; o criador o precedeu nessa direção e as mais belas desordens são cientes da arte, isto é, continuam sendo ordem. A leitura é indução, interpolação, extrapolação, e o fundamento dessas atividades repousa na vontade do autor, do mesmo modo como se acreditou, por muito tempo, que o fundamento da indução científica repousava na vontade divina. Uma força suave nos acompanha e nos sustenta, da primeira até a última página. Isso não quer dizer que decidamos sem dificuldade as intenções do artista: como disse o leitor, mas essas conjecturas se apoiam na grande certeza que temos de que as belezas que aparecem no livro nunca resultam de encontros. A árvore e o céu, na natureza, só se harmonizam por acaso; no romance, ao contrário, se os heróis se acham *nesta* torre, *nesta* prisão, se passeiam por *este* jardim, trata-se ao mesmo tempo da restituição de séries causais independentes (a personagem estava com certo estado de ânimo devido a uma sucessão de eventos psicológicos e sociais; por outro lado, dirigia-se para determinado lugar e a configuração da cidade a obrigava a atravessar certo parque) e da expressão de uma finalidade mais profunda; pois o parque só ganhou existência *para* se harmonizar com determinado estado de ânimo, para exprimi-lo por meio das coisas ou destacá-lo por meio de um vivo contraste; e o próprio estado de ânimo foi concebido em ligação com a paisagem. Aqui a causalidade é que é a aparência e poderíamos designá-la por "causalidade sem causa", e a finalidade é que é a realidade profunda. Mas se posso, assim, subordinar com tanta segurança a ordem dos fins à ordem das causas, é que afirmo, ao abrir o livro, que é da liberdade humana que o objeto extrai a sua fonte. Se suspeitasse que o artista escreveu movido pela paixão e em estado de paixão, minha confiança desapareceria de imediato, pois de nada valeria ter apoiado a ordem das causas sobre a ordem dos fins; esta última seria sustentada, por sua vez, por uma causalidade psíquica e, finalmente, a obra de arte reingressaria na cadeia do determinismo. Quando leio não negro, é verdade, que o autor possa estar apaixonado, ou mesmo que tenha concebido o primeiro esboço da sua obra sob o império da paixão. Mas a sua decisão de escrever supõe que assumo

um distanciamento em relação às suas afecções: em poucas palavras, que tenha transformado as suas emoções em emoções livres, como faço com as minhas, ao lê-lo, isto é, que esteja em atitude de generosidade. Assim a leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor; cada um confia no outro, conta com o outro, exige do outro tanto quanto exige de si mesmo. Essa confiança já é, em si mesma, generosidade: ninguém pode obrigar o autor a crer que o leitor fará uso da sua liberdade; ninguém pode obrigar o leitor a crer que o autor fez uso da sua. É uma decisão livre que cada um deles toma independentemente. Estabelece-se então um vaivém dialético; quando leio, exijo; o que leio, então, desde que minhas exigências sejam satisfeitas, me incita a exigir mais do autor, o que significa: exigir do autor que ele exija mais de mim mesmo. Reciprocamente, a exigência do autor é que eu leve ao mais alto grau as minhas exigências. Assim a minha liberdade, ao se manifestar, desvenda a liberdade do outro.

Pouco importa que o objeto estético seja o produto de uma arte "realista" (ou que se pretenda como tal) ou de uma arte "formal". De qualquer maneira, as relações naturais são invertidas: esta árvore, no primeiro plano de um quadro de Cézanne, surge de início como produto de um encadeamento causal. Mas a causalidade é uma ilusão; permanecerá, sem dúvida, como proposição, enquanto fixarmos o quadro, mas será sustentada por uma finalidade profunda: se a árvore foi colocada ali é porque o resto do quadro *exigia* que se collocassem no primeiro plano esta forma e estas cores. Assim, através da causalidade fenomênica, o nosso olhar atinge a finalidade, como a estrutura profunda do objeto e, para além da finalidade, atinge a liberdade humana como sua fonte e fundamento original. O realismo de Vermeer é tão acentuado que se poderia crer, num primeiro momento, que é fotográfico. Mas quando se considera o esplendor de sua matéria, a glória rósea e aveludada de suas paredezinhas de tijolo, a densidade azul de um ramo de madressilva, a obscuridade envernizada de seus vestíbulo, a carne alaranjada de seus rostos brumidos como a pedra das pias de água benta, sente-se de repente, pelo prazer que se experimenta, que a finalidade não está tanto nas formas ou nas cores como em sua imaginação material; é

a própria substância, a massa das coisas, que constitui aqui a razão de ser de suas formas; com esse realista chegamos, talvez, o mais próximo possível da criação absoluta, já que é na própria passividade da matéria que encontramos a insondável liberdade do homem.

Ora, a obra jamais se limita ao objeto pintado, esculpido ou narrado; assim como só percebemos as coisas sobre o fundo do mundo, também os objetos representados pela arte aparecem sobre o fundo do universo. As aventuras de Fábriço têm como pano de fundo a Itália de 1820, a Áustria e a França, o céu com seus astros, consultados pelo padre Blanès e, por fim, a terra inteira. Se o pintor nos apresenta um campo ou um vaso de flores, seus quadros são janelas abertas para o mundo inteiro; esse caminho vermelho que penetra pelos trigais, nós o seguimos bem mais longe do que Van Gogh o pintou, entre outros campos de trigo, sob outras nuvens, até um rio que se lança no mar; e prolongamos ao infinito, até o outro lado do mundo, a terra profunda que sustenta a existência dos campos e da finalidade. De modo que, através dos poucos objetos que produz ou reproduz, o ato criador visa a uma retomada total do mundo. Cada quadro, cada livro é uma recuperação da totalidade do ser; cada um deles apresenta essa totalidade à liberdade do espectador. Pois é bem esta a finalidade última da arte: recuperar este mundo, mostrando-o tal como ele é, mas como se tivesse origem na liberdade humana. Mas como aquilo que o autor cria só ganha realidade objetiva aos olhos do espectador, é pela cerimônia do espetáculo — e particularmente da leitura — que essa recuperação é consagrada. Estamos agora em condição de responder à pergunta feita há pouco: o escritor decide apelar para a liberdade dos outros homens para que, através das implicações recíprocas das suas exigências, eles reapropriem a totalidade do ser para o homem e fechem a humanidade sobre o universo.

Se quisermos ir mais longe, devemos lembrar que o escritor, como todos os artistas, procura dar a seus leitores certa afecção a que se costuma chamar prazer estético e que, de minha parte, eu preferiria designar como alegria estética; e que essa afecção, quando aparece, indica que a obra está completa. Convm pois examiná-la à luz das considerações pre-

cedentes. De fato, essa alegria que é recusada ao criador enquanto cria, é indissociável da consciência estética do espectador, isto é, no caso que estamos examinando do leitor. É um sentimento complexo mas cujas estruturas se condicionam umas às outras e são inseparáveis. De início, é indissociável do reconhecimento de um fim transcendente e absoluto que suspende, por um momento, a cascata utilitária dos fins-meios e dos meios-fins²²; vale dizer, de um apelo ou, o que vem a dar no mesmo, de um valor. É a consciência posicional que todo desse valor vem necessariamente acompanhada pela consciência não-posicional da minha liberdade, pois é através de uma exigência transcendente que a liberdade se manifesta a si mesma. O reconhecimento da liberdade por si própria é alegria, mas essa estrutura da consciência não-tética implica uma outra: já que, na verdade, a leitura é criação, minha liberdade não se apresenta para si mesma apenas como pura autonomia, mas como atividade criadora, isto é, ela não se limita a outorgar-se a sua própria lei, mas apreende-se como constitutiva do objeto. Nesse nível se manifesta o fenômeno propriamente estético, ou seja, uma criação em que o objeto criado é dado *como objeto* ao seu criador; é o caso único em que o criador tem o gozo do objeto que cria. E a palavra gozo, aplicada à consciência posicional da obra lida, indica suficientemente que estamos em presença de uma estrutura essencial da alegria estética. Esse gozo posicional é acompanhado da consciência não-posicional de ser essencial em relação a um objeto tomado como essencial; designarei esse aspecto da consciência estética: sentimento de segurança; é ele que impregna de uma calma soberana as emoções estéticas mais fortes, e tem por origem a verificação de uma harmonia rigorosa entre subjetividade e objetividade. Como, de outro lado, o objeto estético é propriamente o mundo, na medida em que é visado através dos imaginários, a alegria estética acompanha a consciência posicional de que o mundo é um valor; isto é, uma tarefa proposta à liberdade humana. A isso chamarei de modificação estética do projeto humano, pois de ordinário o mundo aparece como o horizonte da nossa situação, como a distância infinita que nos separa de nós mesmos; como a totalidade sintética do dado, como o conjunto indiferenciado dos obstáculos e dos

intensões — mas jamais como uma exigência dirigida à nossa liberdade. Assim, nesse nível, a alegria estética provém da consciência que tomo de resgatar e interiorizar isso que é o não-ou por excelência, já que transformo o dado em imperativo e o fato em valor: o mundo é *minha* tarefa, isto é: a função essencial e livremente consentida da minha liberdade consiste precisamente em fazer vir ao ser, num movimento incondicionado, o objeto único e absoluto que é o universo. Em terceiro lugar, as estruturas precedentes implicam um pacto entre as liberdades humanas, pois, de um lado, a leitura é um reconhecimento confiante e exigente da liberdade do escritor e, de outro, o prazer estético, já que ele próprio é sentido sob o aspecto de um valor, envolve uma exigência absoluta em relação a outrem; a de que todo homem, enquanto é liberdade, ex-perimente o mesmo prazer lendo a mesma obra. Assim a humanidade inteira está presente em seu mais alto grau de liberdade, ela sustenta para o ser um mundo que é, ao mesmo tempo, o seu mundo e o mundo "exterior". Na alegria estética, a consciência posicional é consciência *imaginante* do mundo em sua totalidade, ao mesmo tempo como ser e dever ser; ao mesmo tempo como totalmente nosso e totalmente alheio, e tanto mais nosso quanto mais alheio. A consciência não-posicional envolve *realmente* a totalidade harmoniosa das liberdades humanas, na medida em que se constituiu em objeto de uma confiança e de uma exigência universais.

Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendando o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor. É recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer como *essencial* à totalidade do ser; é querer viver essa essencialidade por pessoas interpostas; mas como, de outro lado, o mundo real só se revela na ação, como ninguém pode sentir-se nele senão superando-o para transformá-lo, o universo do romancista careceria de espessura se não fosse descoberto num movimento para transcendê-lo. Já se observou muitas vezes: um objeto, no interior de uma narrativa, não ganha sua densidade de existência a partir do número e da extensão das descrições a ele consagradas, mas sim da complexidade de suas ligações com as diferentes personagens; parecerá tanto mais real quanto mais freqüentemente for manuseado, tomado, largado — em

suma, ultrapassado pelas personagens rumo aos seus próprios fins. É o que acontece com o mundo romanesco, isto é, com a totalidade das coisas e dos homens: para que este ofereça o máximo de densidade, é preciso que o desenvolvimento-criação pelo qual o leitor o descobre seja, também engajamento imaginário na ação, dito de outro modo, quanto mais acentuada a vontade de transformá-lo, mais vivo ele será. O erro do realismo foi acreditar que o real se revelava à contemplação e que, em consequência, podia-se fazer dele uma pintura imparcial. Como seria isso possível se a própria percepção já é parcial, se a nomeação, por si só, já é modificação do objeto? E de que maneira o escritor, que se considera essencial para o universo, poderia querer sê-lo para as injustiças que esse universo encerra? No entanto, é necessário que o seja; mas se ele aceita ser criador de injustiças, é num movimento que as supera rumo à sua abolição. Quanto a mim, que leio, se crio e mantenho em existência um mundo injusto, não posso fazê-lo sem que me torne responsável por ele. E toda a arte do autor consiste em me obrigar a *criar* aquilo que *ele desvenda* — portanto, em me comprometer. Eis que nós dois arcamos com a responsabilidade pelo universo. E precisamente porque esse universo é sustentado pelo esforço conjugado de nossas duas liberdades, e porque o autor tentou, por meu intermédio, integrá-lo ao humano, é preciso que o universo apareça verdadeiramente *em si mesmo*, em sua massa mais profunda, como que atravessado de lado a lado e sustentado por uma liberdade que tomou por fim a liberdade humana, e, se ele não for verdadeiramente a grande pátria dos fins que deveria ser, é preciso que seja ao menos uma etapa nessa direção; enfim, é preciso que seja um devir, sempre considerado e apresentado não como uma massa esmagadora que pesa sobre nós, mas do ponto de vista da sua superação na direção daquela pátria dos fins; é preciso que a obra, por mais perversa e desesperada que seja a humanidade aí representada, tenha um ar de generosidade. Não que essa generosidade deva exprimir-se por discursos edificantes ou por personagens virtuosas: ela não deve sequer ser premeditada, e é bem verdade que não se fazem bons livros com bons sentimentos. Mas ela deve constituir a própria trama do livro, o tecido com que são talhadas as pessoas

das coisas: qualquer que seja o tema, uma espécie de leveza essencial deve aparecer por toda parte, lembrando que a obra nunca é um dado natural, mas uma *exigência* e um *don*. E, se esse mundo me é dado com suas injustiças, não é para que eu as contemple com frieza, mas para que as anime com minha indignação, para que as desvende e as crie com sua natureza de injustiças, isto é, de abusos-que-devem-ser-suprimidos. Assim, o universo do escritor só aparecerá em toda a sua profundidade no exame, na admiração, na indignação do leitor; o amor generoso e promessa de manter, e a indignação generosa é promessa de mudar, e a admiração é promessa de imitar; é certo que a literatura é uma coisa e a moral é outra bem diferente, mas no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral. Pois como aquele que escreve reconhece, pelo próprio fato de se dar ao trabalho de escrever, a liberdade de seus leitores, e como aquele que lê, pelo simples fato de abrir o livro, reconhece a liberdade do escritor, a obra de arte, vista de qualquer ângulo, é um ato de confiança na liberdade dos homens. E uma vez que leitores e autor só reconhecem essa liberdade para exigir que ela se manifeste, a obra pode-se definir como uma apresentação imaginária do mundo, na medida em que exige a liberdade humana. Daí resulta em primeiro lugar que não existe literatura negra, pois por mais sombrias que sejam as cores com que se pinta o mundo, pin-ta-se para que homens livres experimentem, diante dele, sua liberdade. Assim, não há senão bons e maus romances. E o mau romance é aquele que visa a agrandar, adulando, enquanto o bom é uma exigência e um ato de fé. Mas, acima de tudo, o único aspecto sob o qual o artista pode apresentar o mundo a essas liberdades cuja concordância quer realizar é aquele de um mundo a ser impregnado, sempre e cada vez mais, de liberdade. Não seria concebível que esse desencadeamento de generosidade que o escritor provoca fosse empregado em consagrar uma injustiça e que o leitor destrutasse sua liberdade lendo uma obra que aprova ou aceita ou simplesmente se abstém de condenar a opressão do homem pelo homem. Pode-se imaginar que um bom romance seja escrito por um negro americano, ainda que o ódio aos brancos aí se exponha, porque, através desse ódio, é a liberdade da sua raça que

ele reclama. E como ele me convida a tomar a atitude da generosidade, eu não conseguiria suportar, no instante em que me experimento como liberdade pura, identificá-me com uma raça de opressão. E portanto contra a raça branca e contra mim mesmo, enquanto parte dessa raça, que eu exijo de todas as liberdades que reivindicuem a libertação dos homens de cor. Mas ninguém ousaria supor, nem por um momento, que se possa escrever um bom romance em louvor do antissemitismo³. Pois não se pode exigir de mim, no momento em que percebo que minha liberdade está indissoluvelmente ligada a de todos os outros homens, que eu a empregue para aprovar a servidão de alguns dentre eles. Assim, quer seja ensaísta, panfletário, satirista ou romancista, quer fale somente das paixões individuais ou se lance contra o regime social, o escritor, homem livre que se dirige a homens livres, tem apenas o único tema: a liberdade.

Segue-se que qualquer tentativa de subjugar seus leitores o ameçaça em sua própria arte. A um ferreiro, o fascismo atingirá em sua vida de homem, mas não necessariamente em seu ofício: a um escritor, em ambos, ainda mais no ofício do que na vida. Vi autores que antes da guerra clamavam pelo fascismo ardentemente, mas foram acometidos de esterilidade no mesmo momento em que os nazistas os cobriam de honrarias. Pensei sobretudo em Drieu la Rochelle: enganou-se, mas era sincero, e deu provas disso. Aceitava dirigir uma revista inspirada. Nos primeiros meses, admoestava, criticava, reprendia os seus compatriotas. Ninguém lhe respondeu: não se era mais livre para fazê-lo. Mostrou-se inclinado; não *sentia* mais os seus leitores. Tornou-se mais insistente, mas nenhum sinal lhe veio provar que tivesse sido compreendido. Nenhum sinal de ódio, nem lampouco de cólera: nada. Pareceu desorientado, presa de uma agitação crescente, queixou-se amargamente aos alemães: seus artigos, antes esplêndidos, se tornaram azedos; chegou o momento em que bateu no peito: nenhum eco, salvo entre jornalistas vendidos que ele desprezava. Pediu demissão, voltou atrás, continuou falando, sempre no deserto. Finalmente se calou, amordaçado pelo silêncio dos outros. Pedira a submissão dos demais, mas em sua demência deve tê-la imaginado como voluntária, livre ainda; veio

a submissão; o homem, nele, regozijou-se com entusiasmo, mas o escritor não pôde suportá-la. No mesmo momento, outros — felizmente a maioria — compreendiam que a liberdade de escrever implica a liberdade do cidadão. Não se escreve para escravos. A arte da prosa é solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também é. E não basta defendê-las com a pena. Chega um dia em que a pena é obrigada a defender-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas. Assim, qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela, quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de descejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força você estará engajado.

Engajado em quê? perguntarão. Defender a liberdade, afirmação precipitada. Trata-se de tornar-se o guardião dos valores ideais, como o "intelectual" de Benda antes da traição, ou será que é a liberdade concreta e cotidiana que é preciso proteger, tomando partido nas lutas políticas e sociais? A questão se liga a outra, simples na aparência, mas que nunca é levantada: "Para quem se escrever?"

³Sartre se refere ao livro de Julien Benda *Le triplisme des cités*, cuja primeira edição é de 1927 (2ª ed., 1947), que defende o não-engajamento do escritor. Para Benda, o compromisso único do intelectual (*citoyen*) é com os valores cívicos (liberdade, justiça, razão), e colidir acima desses valores qualquer interesse prático imediato — moral, político, social etc. — seria *humi* aquele compromisso. *Que é a literatura?* é, em vários aspectos, uma resposta de Sartre ao famoso livro de Benda. O diálogo, explícito ou implícito, será retomado daqui por diante, em mais de uma página. Nesta obra, a palavra *clerc*, que em francês tanto pode designar o clérigo letrado medieval como o moderno intelectual comprometido com valores espirituais, terá duas traduções: *clérigo*, na conotação medieval, e "intelectual" (sempre entre aspas), na segunda acepção. (N. T.)

III

Para quem se escreve?

À primeira vista, não haveria dúvida: escreve-se para o leitor universal; e vimos, com efeito, que a exigência do escritor se dirige, em princípio, a *todos* os homens. Mas as descrições precedentes são ideais. Na verdade, o escritor sabe que fala a liberdades atoladas, mascaradas, indisponíveis; sua própria liberdade não é assim tão pura, é preciso que ele a limpe; é também para limpá-la que ele escreve. É perigosamente fácil ir logo falando de valores eternos; os valores eternos são muito descarnados. A própria liberdade, considerada *sub specie aeternitatis*, parece um galho seco: tal como o mar, ela sempre recomeça; não é nada mais do que o movimento pelo qual perpetuamente nos desprendemos e nos libertamos. Não existe liberdade dada; é preciso conquistar-se às paixões, à raça, à classe, à nação, e conquistar junto consigo os outros

NOTAS

- ¹ Ocorre, o mesmo, em graus distintos, com a atitude do espectador em face das outras obras de arte (quadros, sinfonias, estátuas etc.).
- ² Na *ritica prática*, todo meio é suscetível de ser tomado como fim, desde o momento em que procuramos atingi-lo, e todo fim se revela um meio de se atingir um outro fim.
- ³ Houve quem se abalasse com esta última observação. Peco então que me ditem um só bom romance cujo propósito expresso seja o de servir à opressão, um só que tenha sido escrito contra os judeus, contra os negros, contra os operários, contra os povos colonizados. "Se não existe", dirão, "nada impede que venha a ser escrito algum dia". Mas será preciso reconhecer, então, que você é um teórico abstrato. Você, não eu. Pois é em nome da sua concepção abstrata da arte que você afirma a possibilidade de um fato que jamais se produziu ao passo que eu me limito a propor uma explicação para um fato reconhecido.