

A inter-relação entre filosofia e literatura: a questão do engajamento literário em Júlio Cortázar

Rafael Bassi*

Pontifícia Universidade Católica - PUC/RS

RESUMO

O pequeno ensaio que apresentamos tem como objetivo discutir aspectos do engajamento na escrita a partir do caso de Julio Cortázar, em sua exposição "Alguns aspectos do conto". Assim, busca-se, cotejando com as ideias de engajamento de Jean-Paul Sartre, problematizar o que o autor argentino acredita ao pensar a relação escrita e engajamento.

PALAVRAS-CHAVE: Julio Cortázar. Jean-Paul Sartre. Engajamento.

ABSTRACT

The short essay we present aims to discuss aspects of engagement in writing based on the case of Julio Cortázar, in his exposition "Some aspects of the short-story". Thus, we seek, collating with the ideas of engagement of Jean-Paul Sartre, to problematize what the Argentine author believes in thinking the written relationship and engagement.

KEYWORDS: Julio Cortázar. Jean-Paul Sartre. Engagement.

Durante muito tempo, afirmei, dentro da academia, mas também fora dela, que toda boa literatura é ontologia, metafísica. Com isso, quis dizer que o enredo de um texto literário traz consigo um problema fundamental sobre a compreensão acerca do ser humano. A metafísica, que muitas vezes escapa aos teóricos sociais, políticos e econômicos, não consegue, em hipótese alguma, escapar a um grande ficcionista.

Entretanto, para mim, sempre ficou premente a questão sobre a responsabilidade – intencional! – de um autor para com seu texto. Desde muito tempo trabalhando com textos medievais, a pergunta que me norteava na hora da análise partia do interesse em saber se o autor, quando utilizava essa ou aquela palavra, esse ou aquele conceito, tinha nesse ato a manifestação consciente de seus pensamentos e desejos. Para pensar sobre essa questão, busquei na semiótica de Umberto Eco as possíveis explicações necessárias para a compreensão burocrática de um texto. Deste aparato teórico, conclui-se que há o pressuposto da intencionalidade, a qual, em uma obra, aparece dividida em três: a do autor, a do público e a do próprio texto (ECO, 1999). Isso mostra, em primeiro momento, a importância de uma mensagem codificada ser repassada; mas, também, não se pode esquecer que, às vezes, quando se devaneia sobre supostos significados de uma mensagem, voamos ao léu e acabamos por inventar o que nunca existiu. Umberto Eco exemplifica o problema através de um pequeno conto, uma historietta do século XVII, sobre um senhor que envia seu escravo com um cesto de figos para serem entregues a outro senhor; junto ao cesto, um bilhete detalhando a quantidade exata de figos. No caminho, entretanto, o escravo come a

* bassi.r@hotmail.com

Recebido em 03/09/2019
Aprovado em 29/12/2019

maioria dos figos e, quando os entrega ao sujeito que esperava pelos frutos, vê que este se zanga porque o número é menor do que diz o papel. Injuriado, o escravo, que nega o ato criminoso, diz que o papel é mentiroso e que ele não comeu tais figos. Na outra vez, novamente imbuído da função, quando para no meio do caminho para comer os figos, antecipa-se ao papel e o esconde embaixo de uma pedra, para que ele não o veja comer os figos e não acabe, em seguida, por delatá-lo ao senhor. Com isso, Eco tenta nos expor que, ademais das interpretações mirabolantes do escravo, que dá um sentido divinal ao papel e à sua mensagem, em alguns momentos um papel mensurando quantos figos-estão-em-um-cesto significam apenas que há alguns figos-em-um-cesto¹. Em outras palavras, o jogo da interpretação da significação tem que reconhecer seus limites.

O pequeno ensaio que agora apresento, tem como objetivo analisar algumas ideias sobre escrita e autoria em um escritor que me é muito importante: Júlio Cortázar. O que ele entendia por responsabilidade artística e qual o objetivo da obra de arte são as minhas inquietudes.

1. Sobre a literatura engajada em Sartre

Quando falamos em engajamento na literatura, o nome principal é o de Jean-Paul Sartre. Ficcionista, laureado com um Nobel de Literatura (o qual recusou), mas também teórico, tem uma concepção sobre o tema estritamente relacionada ao contexto pós Revolução Russa – projeto político que tinha seu apoio². Se consideramos, como requer Benoit Denis, em seu *Literatura e Engajamento* (DENIS, 2002), que a ideia foi concebida a partir de Roland Barthes e Sartre, não se pode pressupor a existência de uma literatura engajada anterior ao século XX. Eu, entretanto, tendo a discordar de Denis, haja vista um grande repertório de textos permeados de crítica; gente da importância de Machado de Assis, que em seus romances soube como ninguém tecer críticas ferrenhas aos processos e cidadãos coevos a si. Mas, concordo, uma literatura com um ideal de engajamento revolucionário – e entenda-se por isso o uso da palavra escrita como forma de luta política –, somente no século XX aparece presente com mais vigor.

A relação entre os romances de Sartre, ou seja, a sua arte, e sua própria filosofia foi, incontáveis vezes, alvo de críticas de diversos filósofos e comentaristas contemporâneos. Em grande parte das vezes ocorreu um julgamento no qual enxergavam nos textos literários do filósofo nada mais do que simplificações e exemplificações da sua filosofia existencialista transformadas em um enredo um tanto quanto banal. No entanto, é possível – e necessário! – analisar de maneira mais detalhada a necessidade de Sartre ao escrever romances, peças de teatros, contos, e a interconexão em relação à sua filosofia teórica-acadêmica.

Em *O Ser e o Nada*, Sartre apresenta a questão da linguagem como uma relação concreta entre o *ser-Para-si* e o *ser-Para-outro*, que é também outro *Para-si*, pois o receptor vê a mensagem como um *Para-si*. Em outras palavras, a mensagem dada pelo enunciador é compreendida pelo autor da mensagem como uma mensagem para ele mesmo e para o receptor; esse receptor vê também de maneira exclusiva como uma mensagem para si mesmo.

Sequer posso conceber que efeitos terão meus gestos e atitudes, já que sempre serão retomados e fundamentos por uma liberdade que irá transcendê-los e só podem ter significação caso esta liberdade lhes confira uma. Assim, o sentido de minhas expressões sempre me escapa; jamais sei

1. A analogia é de Umberto Eco, que apresenta a história de um serviçal, que for a encarregado pelo seu senhor de levar alguns figos para o vizinho. No meio do caminho, entretanto, ele faz uma parada e come alguns figos que estão no cesto.
2. É interessante notar que até mesmo quando os horrores do stalinismo foram divulgados, mesmo assim manteve seu apoio ao processo dito revolucionário. Foi isso que fez, por exemplo, com que ocorresse o rompimento da amizade entre Sartre e Camus.

exatamente se significo o que quero significar ou sequer se sou significante. E, sem saber o que é que realmente exprimo para o outro, constituo minha linguagem como um fenômeno incompleto de fuga para fora de mim mesmo. O Outro está sempre aí, presente e experimentado como aquele que confere à linguagem seu sentido. Cada expressão, cada gesto, cada palavra é, de minha parte, um experimentar concreto da realidade alienadora do Outro (SARTRE, [1943] 2009, 465-466).

Assim, não posso conceber os efeitos que terão minhas ações, já que serão vistas de uma maneira independente, livre, que irá transcender minhas vontades. E só podem ter algum tipo de significação caso esta mesma liberdade lhe dê uma significação. De outro modo, minha mensagem sempre me escapa e a forma como a receberão as demais pessoas não compete a mim. Não tenho força suficiente para saber se consigo passar meu significado de maneira clara. Logo, minha mensagem é uma tentativa de expressão que sai de mim sem um final claro; e eu nem poderia reivindicá-lo, na verdade. Por isso o problema semiótico exposto no início, a partir do exemplo de Umberto Eco. Mas, por certo, alguma mudança acontece após essa troca de mensagens. Nem que seja a indiferença do meu receptor, algo terá de acontecer.

Sartre expõe o engajamento enquanto um fenômeno que está totalmente relacionado à consciência do autor em seu reconhecimento como pertencente ao mundo em que o próprio vive. E, se torna fundamental, essa consciência levaria a um desejo de alteração do mundo; o desejo de modificação. Vejamos o trecho da obra *O que é literatura?*, de 1948, onde Sartre expõe que:

Um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação. Mas, se é verdade que se deve pedir contas à sua obra a partir da sua condição, é preciso lembrar ainda que a sua condição não é apenas a de um homem em geral, mas também, precisamente, a de um escritor (SARTRE, [1948] 1993, 60-61).

Dessa forma, para Sartre, o engajamento está relacionado com a tentativa de desvendar o mundo a volta do escritor, que é despertado por suas palavras, causando a consciência crítica do leitor. É um trabalho intencional, portanto. Não há espaço para a imparcialidade em Sartre, pois a palavra, e sua utilização, requer uma ação, e esta é o objetivo da literatura ser uma forma de mudança social.

Assim, me parece que a concepção de que o escritor é o homem que interpreta o mundo para os outros homens, para que eles consigam compreender sua responsabilidade sobre o mundo e sobre suas próprias vidas. Portanto, mesmo que uma obra ultrapasse os limites do espaço e tempo de sua produção, para Sartre, o objetivo do escritor é sempre falar aos seus contemporâneos, ao seu próprio tempo. Logo, de maneira metafísica, a literatura, ainda que restrita a um espaço-tempo específico, faz sua renúncia a um fim também específico, posto que se pretende universal.

2. Sobre Júlio Cortázar

2.1. Sobre a teoria do conto – entre um knock-out e outro

É de Júlio Cortázar, a célebre frase que diz que, em literatura, “o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out” (CORTÁZAR, 2006, 152). Mas, contista exemplar que era, dominador de uma técnica que o colocou entre os grandes mestres do gênero, podemos observar uma teoria, cheia de azares metodológicos, dentro de textos de não ficção de Cortázar?

Claro, acredito, que um bom escritor, quando se envereda pelas discussões teóricas, tem a maestria da linguagem que nos aponta mais para um texto fluído, uma conversa entre o autor e o seu leitor, uma explicação para gente curiosa, do que para um texto repleto de academicismos. Assim, Cortázar, mesmo tendo sido professor universitário e tendo escrito um livro acadêmico sobre John Keats (CORTÁZAR, 1996), depois de dedicar sua vida à escrita literária, nos brinda com uma reflexão extremamente bem-humorada e poética sobre o que ele considera sua teoria do conto.

Mesmo em tom informal, seu mais completo texto sobre o tema é “Alguns aspectos sobre o conto”, publicado no Brasil pela Editora Perspectiva, na compilação de textos não ficcionais *Valise de cronópio*. Nele, Cortázar remete-se ao antigo argumento sobre a liberdade do texto ficcional, de onde deriva a dificuldade de uma análise propriamente teórica sobre os textos novelescos. Mas ainda que com alguma ressalva sobre acreditar que a autorreflexão sobre o ofício deva ser feito com a experiência dos anos e das tentativas e erros, defende que é possível “alguns elementos invariáveis”, pois são eles que dão o qualitativo de obra de arte a um texto (CORTÁZAR, 2006, 149). Ressalta que não são leis, mas apenas algumas constantes textuais que dão base para a estrutura narrativa.

Afirmando que o conto, em toda a sua questão sobre o aparato quantitativo da tipologia narrativa³, parte de um problema baseado no limite físico – afirma uma tradição francesa de considerar que o conto tem de ter até 20 páginas – elabora (mais) uma analogia belíssima ao dizer que, enquanto o romance assemelha-se a um filme, o conto é como uma fotografia. Esta não é feita ingenuamente, pois é justamente a partir da limitação, seja física ou de enredo, parte toda a sua concepção sobre os tais “elementos invariáveis” de um conto. Expõe, por exemplo, que o conto deve conter uma:

“(...) espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto” (CORTÁZAR, 2006, 152).

É a partir dessa ideia de abertura que o conto propicia ao leitor – a experiência do leitor frente ao enredo – que Cortázar assume uma necessidade de condensação entre espaço e tempo, que ficam submetidos a uma grande pressão. Essa tensão deve aparecer, justamente por causa da limitação física de um conto, desde as primeiras palavras ou cenas, em uma narrativa de conto clássico⁴. Foi discutindo esse aspecto que surgiu uma das definições mais famosas sobre a teoria do conto, que remonta à analogia de uma luta:

Nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out (CORTÁZAR, 2006, 152).

Cortázar comenta que há, portanto, a necessidade de uma condensação do espaço e do tempo, com uma alta pressão. E é por isso que para ele não há temas necessários e temas desnecessários, afinal todos os temas podem ser trabalhados, sendo que o que se modifica é a forma como o autor escreve e se utiliza de sua técnica para dominar a tensão. Com viés poético, afirma que o tema pode surgir a partir de escolha, de invenção ou, até mesmo, de imposição do estranhamento sobre as coisas (CORTÁZAR, 2006, 152). No entanto, é possível que a reação à mensagem – ou ao tema, pode-se assim dizer – não necessariamente seja igual em ambos, autor e leitor. Dessa forma, torna-se necessário partir do pressuposto da escolha do autor sobre o tópico abordado, porque, através do seu estilo e do tratamento ao tema, se poderá, ou não, conseguir demonstrar como aspectos banais do cotidiano se tornem significantes para os leitores.

3. Há uma discussão que tenta averiguar a designação “conto”, “novela” ou “romance” pelo número de páginas, o que me soa um absurdo. Verificar, para maiores explicações teóricas: BRASIL, Luiz Antonio de Assis. Escrever ficção: um manual de criação literária. (Colaboração de Luís Roberto Amabile). São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

4. Ainda que afirme que há mestres do conto, como Joseph Conrad ou Franz Kafka, que souberam explorar essa tensão ao longo da narrativa, apresentando essa tensão somente ao final, no desfecho do enredo.

O autor transforma-se, dessa maneira, em uma ponte entre a ideia e o leitor (CORTÁZAR, 2006, 156). Isso deve ser feito a partir da liberdade de construção de cada escritor para o argentino.

A beleza, que é fundamental, como veremos a seguir, não estará apenas em uma escrita clara, precisa, mas, sim, na criação baseada na tensão e intensidade do tema que o escritor consegue, com seu estilo, trabalhar.

2.2. Entre a arte e a política

Ainda que muitos trabalhos tenham sido escritos fazendo relações entre a obra de Cortázar e o seu viés existencialista⁵, resalto que no mesmo texto sobre os aspectos do conto, ele garante que a arte supera a necessidade de se fazer revolução através da literatura. Outro ponto fundamental para compreensão desse texto parte do fato de que ele foi proferido em uma conferência sobre literatura em Cuba, em 1963. E a participação política de Cortázar não parou por aí, haja vista seu apoio irrestrito à Revolução na Nicarágua, dedicando até mesmo um livro com seu relato sobre o tema, chamado de *Nicarágua tão violentamente doce*, de 1984, pouco tempo antes de sua morte. Vários são seus posicionamentos políticos, através de escritos para jornais, cartas para amigos, entre outros, mas o ponto que quero sublinhar é que, para Cortázar, a arte deve vir antes de qualquer coisa como a defesa da composição artística, independente se há ou não inter-relações com as questões políticas.

Vejam, então, como expõe a necessidade primeira de composição estilística defendida sobre a construção da narrativa, que expus no tópico anterior:

Os contistas inexperientes costumam cair na ilusão de imaginar que lhes bastará escrever chã e fluentemente um tema que os comoveu, para comover por seu turno os leitores. Incorrem na ingenuidade daquele que acha belíssimo o próprio filho e dá por certo que os outros o julguem igualmente belo. Com o tempo, com os fracassos, o contista, capaz de superar essa primeira etapa ingênua, aprende que em literatura não valem as boas intenções. Descobre que para voltar a criar no leitor essa comoção que levou a ele próprio a escrever o conto, é necessário um ofício de escritor, e que esse ofício consiste entre muitas outras coisas em conseguir esse clima próprio de todo grande conto (...) (CORTÁZAR, 2006, 157).

Vê-se a necessidade de ultrapassar a barreira natural que existe entre a história e a forma como ela deveria ser passada para o leitor. Não basta que a mensagem seja importante, em literatura, mas que a forma como ela é transmitida transforme o que se quer dizer em arte, primeiramente. Recordo-me, de memória, de uma cena do filme *O tigre e a neve*, do italiano Roberto Benigni, em que, após a entrada no apartamento de um morcego, que coloca as suas filhas em estado de pavor, ele começa a recitar alguns versos, os quais pediam para que o animal saísse e é exatamente isso o que ocorre na cena. As filhas, maravilhadas com a ação do pai, perguntam-lhe como ele consegue fazer isso com as palavras (o personagem é um poeta), ao que ele responde que, após um pássaro ter pousado em seu ombro na infância e depois voltado a voar, tentou contar à mãe sua experiência e, devido à maneira estabonada de seu relato, a senhora não entendeu absolutamente nada e pôs-se a fazer suas coisas. Ali, dizia o personagem, ele havia aprendido que ou contava uma história de maneira a fazê-la interessante ao seu interlocutor, ou ela não chamaria a atenção de ninguém. É nessa mesma base que segue o pensamento de Cortázar sobre o conto.

Cortázar demonstra o problema do relato feito de maneira fastidiosa a partir dos exemplos de contos orais:

5. Cito, entre tantos: CORREAS, Jaime. *Cortázar, profesor universitario: su paso por la Universidad de Cuyo em los inicios del peronismo*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2004; ARRIGUCCI, David, *O escorpião enlacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Cia das Letras, 1995; GENOVER, Kathleen. *Claves para una novelística existencial (en Rayuela de Cortázar)*. Madrid: Ed. Plaza Mayor, 1973.

Em nossas províncias centrais e do Norte existe uma longa tradição de contos orais, que os pais continuam contando aos filhos, e que de repente passam pela pena de um escritor regionalista e, na esmagadora maioria dos casos, se convertem em péssimos contos. O que sucedeu? As narrativas em si são saborosas, traduzem e resumem a experiência, o sentido do humor e o fatalismo do homem do campo; alguns se elevam mesmo à dimensão trágica ou poética. Quando os ouvimos da boca de um velho gaúcho, entre um mate e outro, sentimos como que uma anulação do tempo, e pensamos que também os *aedos* gregos contavam assim as façanhas de Aquiles para maravilha de pastores e viajantes. Mas nesse momento, quando deveria surgir um Homero que fizesse uma *Iliada* ou uma *Odisseia* dessa soma de tradições orais, em meu país surge um senhor para quem a cultura das cidades é um signo de decadência, para quem os contistas que todos nós amamos são estetas que escreveram para o mero deleite de classes sociais liquidadas (...) Não sei se essa maneira de escrever contos populares é cultivada em Cuba; oxalá não seja, porque em meu país não deu mais do que indigestos volumes que não interessam nem aos homens do campo, que preferem continuar ouvindo os contos entre dois tragos, nem aos leitores das cidades, que estarão em franca decadência, mas não deixarão de ler bem lidos os clássicos do gênero (CORTÁZAR, 2006, 158-159).

De maneira bastante irônica, às vezes, Cortázar aponta a supremacia da arte do relato sobre o valor da obra na intenção do autor. Novamente, por mais justa que seja a intenção do autor, não basta o *desejo* de comunicar sua vivência, apenas, se ela não estiver carregada da *tessitura artística* necessária à composição de um texto que terá o status de arte. O contista argentino remete-se à própria revolução, dizendo que certamente seja um interesse desses homens que se valham de suas experiências no campo, na cidade, na luta revolucionária, mas em hipótese alguma isso se tornará um conto (ou romance ou poema) que valha a pena se não passar pelo trabalho de iluminação que o autor tem sobre a história nem a forma que ele utilizará para composição do relato. Ele conclui:

Por mais veterano, por mais hábil que seja o contista, se lhe faltar uma motivação entranhável, se os seus contos não nasceram de uma profunda vivência, sua obra não irá além do mero exercício estético. Mas o contrário será ainda pior, porque de nada valem o fervor, a vontade de comunicar a mensagem, se se carecer dos instrumentos expressivos, estilísticos, que tornam possível essa comunicação. (...) Creio, e digo-o após ter pesado longamente todos os elementos que entram em jogo, que escrever para uma revolução, que escrever revolucionariamente, não significa, como creem muitos, escrever obrigatoriamente acerca da própria revolução (CORTÁZAR, 2006, 152).

A política (ou o engajamento), dessa forma, não deve ser a única causa de um relato, ainda que ela possa estar como pano de fundo, ou até mesmo como foco principal do texto, mas nada adianta apenas o ideal de escrever sem levar em consideração a técnica. Assim, diferente da necessidade única existencialista *sartreana* da mensagem, a escrita, para um escritor como Júlio Cortázar, significa a existência de algo "entranhável" como motivador, unido a uma noção estética e de projeto artístico que vai ser construído pelo escritor. Senão, ficamos com o estrago feito pelos autores regionalistas com os relatos orais dos pampas. Melhor ler um relato gaúcho de Jorge Luís Borges do que qualquer outra tentativa de literatura puramente regionalista por si só. Os gaúchos de Borges são mais interessantes, literariamente, do que quaisquer outros gaúchos descritos por aí.

Antes de ponderar considerações, demonstro mais uma vez o caráter fundamental da teoria de construção do conto para Cortázar, pelas suas próprias palavras:

Seus temas nascerão quando for o momento, quando o escritor sentir que deve plasmá-los em contos ou romances ou peças de teatro ou poemas. Seus temas conterão uma mensagem autêntica e profunda, porque não terão sido escolhidos por um imperativo de caráter didático

ou proselitista, mas, sim, por uma irresistível força que se imporá ao autor, e que este, apelando para todos os recursos de sua arte e de sua técnica, sem sacrificar nada a ninguém, haverá de transmitir ao leitor como se transmitem as coisas fundamentais: de sangue a sangue, de mão e mão, de homem a homem (CORTÁZAR, 2006, 163).

E sobre isso, não há nada a acrescentar, senão confirmar o teor poético de uma escrita que tenta, sempre, mesmo que em textos teóricos, cumprir as ideias, também teóricas, preconizados pelo seu criador.

Considerações finais (?)

Enquanto Sartre tem um projeto filosófico que, aquém de seu objetivo acadêmico, se estende como seu objetivo narrativo, não há como escapar das interconexões entre a filosofia existencialista e a estrutura narrativa. Não que seja errado e, tampouco, eu o considere errado, mas é apenas uma forma de ver a narrativa literária. Deduzir que Sartre é menor narrador do que filósofo seria equivocados, porque logrou narrar e ser lido.

Entretanto, o que me parece fundamental é que para Cortázar, além da questão da mensagem, há uma necessidade de reflexão sobre a forma. De nada vale a mensagem se mal escrita. E é nesse *jogo* que ele se insere e tenta inserir os demais autores, para que, a partir de experiências próprias de desejo, aliando-se à técnica bem desenvolvida de maneira pessoal, o texto saia e, se for um conto, vença um leitor por *knock-out*. Não se pode escrever por uma causa, pura e simplesmente, se ela não estiver entranhada dentro do autor e este sinta a necessidade de artisticamente transformá-la em relato. Não há a premissa do engajamento por si só.

Se me permite o leitor deste pequeno ensaio, acredito que a completude entre teoria e prática apontada por Júlio Cortázar me faça declinar para sugeri-lo como não apenas um autor, mas, também, um artista. Completo, pois une as duas necessidades de compreensão sobre seu trabalho.

Bibliografia

- ARRIGUCCI, David. *O escorpião encalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- BUENO, Isaque José. *Liberdade e ética em Jean-Paul Sartre*. 2007. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- CORREAS, Jaime. *Cortázar, profesor universitario: su paso por la Universidad de Cuyo em los inicios del peronismo*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2004.
- CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- CORTÁZAR, Júlio. *Imagen de John Keats*. Madri: Alfaguara, 1996.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- GENOVER, Kathleen. *Claves para una novelística existencial (en Rayuela de Cortázar)*. Madrid: Ed. Plaza Mayor, 1973.
- ORDONES, Damary. "Existencialismo y Surrealismo en Rayuela (1963) de Cortázar". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Volume 33, Number 1, Fall 2017, pp. 39-50.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Petrópolis, RJ: Vozes, [1943] 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1993.
- SOUZA, Thana Mara de. *Sartre e a literatura Engajada: Espelho Crítico e Consciência infeliz*. São Paulo: Edusp, 2008.