

Para [não] brincar com o absurdo do mundo: a desventura do pessimismo em *A náusea*, de Jean-Paul Sartre

Renato Pardal Capistrano¹

Um romance nunca passa de uma filosofia posta em imagens. Em um bom romance, toda a filosofia passou pelas imagens. Mas basta que ela ultrapasse as personagens e a ação, que apareça como uma etiqueta sobre a obra, para que a intriga perca sua autenticidade e o romance, sua vida. Entretanto, uma obra duradoura não pode deixar de lado o pensamento profundo. Esta fusão secreta da experiência com o pensamento, da vida com a reflexão sobre seu sentimento, é o que faz o grande romancista.

Albert Camus²

A observação de Albert Camus, feita em uma crítica³ publicada logo após o lançamento de *A náusea*⁴, defende uma correlação necessária e delicada entre a arte narrativa e o pensamento teórico. Introduzida como mandamento de uma poética romanesca, a ausência de uma explícita apresentação dos conceitos (sob os quais se assumem as peripécias vividas pelas personagens literárias no mundo fictício criado pelo autor) prevê, como valor de criação para a forma literária, não a faculdade de julgar por dedução, mas ao contrário, aquela faculdade que, partindo da multiplicidade de formas flexiona-se sobre sua própria conformidade a fim de descobrir seu sentido.

Seguindo a prescrição do autor de *O Mito de Sísifo*, para que se mantenha artística, uma obra precisa organizar um todo em que não se encontrem indicações determinantes

¹ Mestrando em Teoria Literária no Programa de Ciência da Literatura da FL/UFRJ.

² Camus 1998:133

³ A crítica é datada de 20 de outubro de 1938.

⁴ Escrito de 1932 a 1936, o manuscrito original intitulado *Melancholia* teve, para atender às recomendações de edição de Gaston Gallimard, alguns trechos supressos. Apenas sob o novo título de *La nausée*, o romance de Jean-Paul Sartre saiu a prelo, em 1938, pela NRF.

de seu fim. Ou, em outras palavras, poderíamos interpretar sua afirmação da seguinte forma: para a literatura romanesca moderna, a reflexão intelectual é o fundamento de leitura que proporciona e atesta magnitude a uma obra. Não para dar respostas tranquilizadoras, mas para suscitar a força da reflexão e colocar em perspectiva a capacidade humana de organizar a prática de acordo com ideias.

De acordo com essa prescrição, é notoriamente tênue a delimitação que separa da tarefa do autor a tarefa do crítico – talvez tão fina quanto a borda que limita verso e reverso de uma medalha. De fato, se uma atividade como a capacidade de julgar pela reflexão (movendo um trabalho intelectual inverso ao da dedução, pois busca na apreciação analítica da conformidade interna de uma obra seus princípios fundamentais de gênese e seus sentidos dialéticos) norteia o trabalho da crítica literária, e se, orientando o trabalho do autor, encontra-se um procedimento de escrita artística cuja gênese se estabelece pela criação de um mundo fictício a partir de princípios que, por sua vez, não devem ser dados taxativamente à apreciação dos leitores, então ambas as ocupações se encarregam de construir em conjunto um *corpus* interdependente.

Do campo dos conceitos para o campo das imagens; do campo das imagens para o campo dos conceitos – respectivamente, arte e crítica se agrupam como forças que, apesar de se organizarem em movimentos intelectuais de mecânica oposta, juntas atendem a um mesmo apelo: “desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam diante do objeto, assim posto a nu, sua inteira responsabilidade”⁵.

Posicionar o homem como um perpétuo mistério, ainda em estado fresco e sempre em fase de descoberta. A ênfase dada a esse mistério repousa em um aspecto de fundo

⁵ Sartre 2004:21

da consciência humana que promove um distanciamento entre o homem e a responsabilidade por sua situação⁶.

Não há neutralidade que se possa assumir como solução autêntica. Na força de pôr em evidência verdades inconvenientes para a comodidade existencial, a arte literária se engaja na contramão dos discursos convencionais e, rompendo com padrões de necessidade física ou social, explicita na ficção a liberdade e a autonomia que conduzem os homens a restarem, por responsabilidade própria, em suas posições. Crítica, portanto, no sentido de desmascarar as diferenças entre a consciência de si e a simulada ignorância que marcam a vida, a literatura se ergue como uma arte engajada pela liberdade.

Nesse sentido, a inocência e a irresponsabilidade diante do mundo são materiais de trabalho que pelo escritor devem ser combatidos. Isto porque as liberdades estão, de ordinário, atoladas, obstaculadas, e o próprio desígnio do mundo como valor a ser fundado é esquecido ou negligenciado pela maioria dos homens em seu cotidiano. A arte é dessa maneira um apelo à liberdade humana e à sua responsabilidade na retomada de uma totalidade do homem no mundo, isto é, do homem em seu projeto de valor na existência. “Ora eu nunca farei de novo os homens. Mas é preciso fazer ‘como se assim fosse possível’”⁷.

Pelo projeto estético do homem como fim em si, o caráter fictício assume uma esperança. A obra literária evoca no leitor uma consciência ampliada. Oferece um espelho do mundo e do próprio homem e dessa forma desperta (sem que para isso indique em seu próprio corpo o nome dos conceitos que evoca) reconhecimentos.

⁶ Em *O ser e o nada*, Sartre explicará detalhadamente a força da má-fé como uma espécie de “nadição” dentro da própria consciência do homem.

⁷ Camus s/d:72

Nas considerações finais de seu ensaio *Que é a literatura?*, Sartre reitera sua proposta existencialista para a arte de escrever. Tendo já sedimentado idéias como o “desejo de essencialidade”, o “pacto de generosidade” entre autor e leitor, a “modificação estética do projeto humano” e a “consciência infeliz” que cabe ao escritor dar à sociedade, o autor de *Os caminhos da liberdade* resgata com veemência sua opinião de que o mundo é uma tarefa permanente do homem.

Marco da filosofia existencialista, a imperiosa força da negatividade como ponto de partida para o estabelecimento da realidade fenomenológica do homem, comanda uma série de implicações para sua condição. O homem será visto assim como o ser que origina em si o Nada, trazendo-o “em seu coração, como um verme”⁸. Seu estatuto não será regido por uma essência em si, mas, sim, pelo movimento da existência, quer dizer, pelo alheamento de si mesmo em constante movimento de busca pelo ser. O homem constrói-se em sua humanidade ao erguer-se sobre a evanescência da falta de ser e contra ela reagir na luta pela construção de valores, sendo ele próprio, em sua configuração, um valor.

A falta de ser que rege a existência empurra o homem, em seus desejos, para o resgate de uma totalidade perdida. Por sua faculdade nadificadora, a realidade humana brota diante de uma totalidade perpetuamente ausente, quer dizer, diante da “impossível síntese do para-si e do em-si”⁹.

A realidade humana é sofredora em seu ser, porque surge no ser como perpetuamente impregnada por uma totalidade que ela é sem poder sê-la, já que precisamente, não poderia alcançar o Em-si sem perder-se como Para-si. A realidade humana, por natureza, é consciência infeliz, sem qualquer possibilidade de superar o estado de infelicidade. (Sartre 2008:141)

⁸ Sartre 2008:64

⁹ Sartre 2008:140

Sem dúvida, a constatação da impossibilidade de resgate da totalidade faltada pode gerar preocupações. O desamparo incomoda. Numa condenação ao fracasso de todos os desejos, o fantasma do Nada, com a face do absurdo, rondaria o existente assombrando todas as perspectivas, sentenciando-o ao abandono de toda vontade, à substituição da existência pela desistência.

De volta à crítica de Camus, encontramos a mesma temática, todavia seguida de um necessário direcionamento rumo ao movimento de resgate da totalidade perdida:

Constatar o absurdo da vida não pode ser um fim, mas apenas um começo. Esta é uma verdade da qual partiram todos os grandes espíritos. Não é esta descoberta que interessa, e sim as conseqüências e as regras de ação que se tiram dela. (Camus 1998:136)

O desvelamento do piso da realidade, quer dizer, de seu fundo qual um absurdo alçapão sobre o Nada fundamental, não pode legitimar uma demissão da vontade de viver. Para construir o mundo da vida como um espaço do bem acessível ao homem enquanto vivente e não submetido à esperança de um sumo bem pós-morte, o desafio da existência deve se revelar como uma aventura cotidiana, sempre instigante, sempre a pôr à prova a capacidade do homem de se determinar como projeto autônomo, como um fim em si, conforme suas próprias leis, e não como uma absurda vítima da fatalidade.

“Invenção particular de seus fins”¹⁰, o desejo do indivíduo surge como uma força espontânea a propor sentidos a si mesma. Transformado pela autonomia da liberdade, o possível se reveste de viabilidade no desejo de poder.

No entanto, não há nenhuma garantia de que se efetue a passagem de uma consciência infeliz para um desejo de poder que se afirme como valor e que, por conseguinte, erga-se como princípio de determinação da vontade a ponto de empreender uma prática. A consciência, embora esteja ligada à liberdade do sujeito e dessa forma se

¹⁰ Sartre 2008:693

acople à pressuposição de uma razão moral, não é garantia por si só de uma conduta moral. Isso porque obviamente o ânimo não se dispõe isoladamente, em termos de toda uma vida, pela pura contemplação intelectual do dever.

Para querer-se moral, a felicidade, como objeto de desejo de todos os homens, é uma meta que se limita pela dignidade de suas vias. Contudo, para antes de qualquer movimento, se a hipótese de um alcance da felicidade é de antemão descartada da perspectiva de um sujeito (seja pela opressão de sua situação, seja pelo desânimo subjetivo), a ação moral (por mais confiante que tenha sido o indivíduo no dever e no respeito como forma e sentimento de sua conduta) corre o risco de ter seu sentido esvaziado. E ainda que “o exato oposto do princípio da moralidade [seja] tornar o princípio da felicidade própria fundamento determinante da vontade”¹¹, é preciso que na vida o homem tenha paixões e prazeres, a fim de que não deixe de compreender o dever e o respeito como valores para uma vida digna.

Nesse sentido, a melancolia abre um problema de base psicológica que representa uma armadilha para o ânimo e para o sucesso de um projeto de comunidade que se preste a uma convivência dos homens em conciliação moral:

Nas vidas mais bem preparadas, sempre acontece um momento em que tudo desmorona. Por que isto e aquilo, esta mulher, esta profissão e esta fome de futuro? E, por fim, por que esta agitação para viver em pernas que vão apodrecer? Este sentimento é comum em nós. Aliás, para a maioria dos homens, a chegada da hora do jantar, uma carta recebida, ou o sorriso de uma desconhecida basta para fazê-los superar o problema. Mas para quem gosta de aprofundar as idéias, olhar esta ideia de frente torna a vida impossível. E viver julgando que isto é vão cria a angústia. De tanto viver remando contra a corrente, um desgosto, uma revolta toma conta de todo o ser, e a revolta do corpo chama-se náusea. (Camus 1998:135)

É no problema aberto pela melancolia em seu luto que *A náusea* insere sua relevância.

¹¹ Kant 2008:117-119

A náusea e a experiência do luto

A alma não encontra em si nada que a satisfaça. Quando pensa em si mesma, não há nada que não a aflija. Isso a obriga a sair de si, procurando na aplicação às coisas exteriores perder a recordação do seu verdadeiro estado. Sua alegria consiste nesse esquecimento, e basta, para torná-la miserável, forçá-la a ver-se e a estar consigo mesma.

Pascal¹²

Em sua tese *A origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin ao se dedicar a fundamentar um conceito de *trauerspiel* (literalmente, “espetáculo lutuoso”) analisa o teatro alemão do século XVII levando em conta uma constelação de aspectos relacionados à conformação dessa expressão artística com uma visão de mundo própria ao universo dos regimes absolutistas europeus e à dinâmica bélico-religiosa que permeava as relações políticas de então. Por esse método, Benjamin constrói um emaranhado teórico que costura a forma do *trauerspiel* com a estrutura filosófica, moral, política e religiosa de seu tempo.

Desse modo, por exemplo, sobre um fundo cultural que supunha “a teoria da soberania” como respaldo de legitimação para o mandato real de acordo com desígnios divinos projetava-se conseqüentemente uma disseminação da causalidade divina a todos os atos ligados à ação política do príncipe. Representando a história, o soberano ao mesmo tempo afirmava o destino que lhe encarregara a potência celestial. Por outro lado, mantendo-se como criatura, apesar de estando em posição despótica em relação aos súditos, o soberano guardava em si o caráter trágico sua condição humana – falível e ameaçada pelo desastre oriundo das traições de conspiradores de sua corte.

¹² apud Benjamin 1984:166

O sofrimento moral do príncipe, em sua agonia frente à duplicidade de sua condição (expressa pelo binômio tirano-criatura), realizava-se exclusivamente em seu lado frágil, de criatura, já que espelhando a dualidade de sua condição de poder e falência configurava-se o espectro de uma dualidade de conduta bipartida pelas imperiosas razões de Estado e pelas humanas razões de sua virtude e de seus afetos. Paradigma do melancólico, o príncipe representa a inação daquele que em meio a um quadro de ambigüidade moral (razões de Estado X razões humanas) estaciona seu ânimo, indeciso na inação e no luto por sua condição. E na tristeza desse estado, o enlutado dirige suas forças para a prostração admirativa.

Projetado para fora de si nas coisas que o cercam, ele busca na contemplação a compreensão profunda do mundo, na intenção de encontrar pela via saturnina do pensamento um eixo que confira sentido a seu estado de agonia. Pela descrição do mundo que se descerra diante do horizonte do melancólico, os sentimentos surgidos em sua percepção propõem-se a arrazoar, como num reflexo especular, a realidade objetiva do panorama vislumbrado. Esmiuçando ainda mais esse quadro especulativo, encontramos no livro de Benjamin um precioso passo para definição do luto como:

o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática. Cada sentimento está vinculado a um objeto apriorístico, e a representação desse objeto é a sua fenomenologia. A teoria do luto, que emergiu inequivocamente como uma contrapartida da teoria da tragédia, só pode em consequência ser desenvolvida por meio da descrição do mundo que se abre ao olhar do melancólico. Pois os sentimentos, por mais vagos que eles pareça, na ótica da autopercepção, reagem, como num reflexo motor, à constituição objetiva do mundo. (Benjamin 1984:162-163)

Absorto pela condição de tristeza e luto, mergulhado no sonho ou na ficção¹³, e frustrado pela inautenticidade de sua própria realidade em agonia, “ocorre com o melancólico, ‘no início o que acontece com alguém que tenha sido mordido por um cão

¹³ Cf. *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca; e *Hamlet*, de Shakespeare.

raivoso: tem sonhos terríveis, e temores sem razão”¹⁴. Entregue à busca pela sua “satisfação enigmática”, ele medita numa internação para dentro do objeto de sua contemplação. Desse modo, desinteressado pela vida e absorto no ritmo próprio de suas considerações, o melancólico tem sua posição inicial de agonia transformada por um processo de alienação da vida. Alheio agora à agonia inicial de sua ambigüidade natural bipartida, ele ingressa num sistema de apatia. A queda de força das paixões se revela uma cíclica conformidade depressiva do ânimo melancólico em que:

o amortecimento dos afetos, e a drenagem para o exterior do fluxo vital responsável pela presença no corpo desses afetos, pode transformar a distância entre o sujeito e o mundo numa alienação com relação ao próprio corpo. (Benjamin 1984:164)

Esquecida de si, a alma é reenviada a sua miséria justamente na confrontação com o estado de si mesma. Despersonalizado pelo luto, o melancólico enjoa-se de seu próprio veículo de existência, quer dizer, de seu corpo (compreendido aqui, para além da presença física do conjunto de sua matéria orgânica, como a situação individual de sua existência), e:

na medida em que esse sintoma de despersonalização é visto como um estado de luto extremo, o conceito dessa condição patológica (na qual as coisas mais insignificantes aparecem como cifras de uma sabedoria misteriosa, porque não existe com elas nenhuma relação natural e criadora) é colocado num contexto incomparavelmente fecundo. (Benjamin 1984:164)

Assim progride a melancolia para a náusea, na medida em que, sistematizada por uma busca meditativa impulsionada pela intenção saturnina de uma satisfação alienada, ela conduz o indivíduo a uma repulsa de toda a vida concernente (seja exigente ou contingente) a sua individualidade. O enjôo repulsivo desse movimento engolfa todo o perímetro de relacionamentos do indivíduo.

¹⁴ Benjamin 1984: 167

Baseada em uma antiga construção teórica a respeito da melancolia, a lição de Walter Benjamin exposta em sua análise da estrutura do *trauerspiel* pode se desdobrar para além dos limites da origem do drama barroco alemão e servir de importante acessório teórico para o entendimento formal do romance *A náusea*, de Jean-Paul Sartre, e para uma reflexão a respeito dos sentidos de base da mesma obra.

A proximidade do tema que, no seiscentismo barroco alemão veiculava a melancolia paradigmaticamente à figura do monarca (em seu embate moral na agonia de sua ambígua condição de regente consagrado pela divindade e de criatura passível de qualquer tormento pateticamente humano), e que, no cenário do curto período de paz europeia do entre guerras, presente no livro de Sartre, veicula o sentimento de náusea a um indivíduo de bom nível cultural, boa posição social, aparentemente sem dificuldades financeiras, e que em suma pode representar a ideia normal de um cidadão emancipado, essa proximidade, instiga-nos a pensar na possibilidade de uma verificação do sentido da náusea sartriana como uma característica análoga àquela encontrada por Benjamin na forma do *trauerspiel*.

Desse modo, partimos da hipótese que a forma do romance de Sartre (analisada como ponto de uma constelação de sentidos que não se esgotam no limite imediato do texto, mas que demandam da recepção a reflexão crítica que traga a tona suas questões) acoplada ao elemento estetizado da náusea coloca em perspectiva uma problemática existencial que rompe os limites do mero (mau) exemplo de tormento moral pelo que passa o protagonista Antoine Roquentin, e que oferece à recepção uma rigorosa esquematização de questões caras à filosofia sartriana tais como a liberdade, a má-fé, o engajamento e a moral.

A disposição do livro em forma de entradas de um diário imprime um tom confessional que garante à imagem de Roquentin a posição de uma escrita investigativa em busca da verdade pessoal que lhe escapa.

Esse movimento da consciência em direção a si mesma sugere um processo de pesquisa livre e que por razão de sua própria autonomia pode ser encarado como um método honesto para trazer à tona os fundamentos menos visíveis da vida interior. A exposição de uma escrita feita aparentemente sem intenção original de constituir um diálogo missivo com outrem e portanto desinteressado de argumentar um discurso de persuasão colabora com a ideia de um monólogo franco, pautado pela fala da consciência em busca de uma coerência autêntica do sujeito consigo mesmo.

Contudo a sugestão de honestidade não deve ser aceita tão ingenuamente. Ainda que travado na interlocução individual, o texto de *A náusea* não se simplifica pela confissão de um exame de consciência consternado pela culpa e afeito a alcançar uma absolvição laica provinda da cúria de si mesmo.

A linearidade dessa honesta suposição se rompe em desvios tortuosos à medida em que se adere à escrita de Roquentin uma força da destruição de sua responsabilidade por seu próprio estado. A negação dessa responsabilidade introduz uma espécie de alienação e de inércia que interferem naquela disposição inicial de honestidade e instalam um motivo de corrupção da verdade interior.

Na força da má-fé, a condução do relato investigativo se reparte em uma escrita fendida nos extremos da confiança e da desconfiança.

Segue-se primeiramente que aquele a quem se mente e aquele que mente são uma só e mesma pessoa, e isso significa que eu, enquanto enganador, devo saber a verdade que é-me disfarçada enquanto enganado. Melhor dito, devo saber muito precisamente essa verdade, para poder ocultá-la de mim com o maior cuidado; e isso se dá não em dois momentos diferentes da temporalidade – o que, a rigor, permitiria restabelecer um semblante de dualidade – mas na estrutura unitária de um só projeto. (Sartre 2008:95)

A tensão dessa transição fica patente já nas primeiras páginas do livro, verificada na hesitação de Roquentin em assumir o objeto de sua investigação.

É importante notar que o livro se apresenta como uma compilação de cadernos do personagem, publicados sem alteração, e que em conjunto com essa leva de escritos anexa-se uma folha sem data que, pela suposição dos fictícios editores de *A náusea* antecede os diários.

Nessa página, dividida em duas entradas redigidas em tempos distintos, delineia-se, num primeiro momento, a apresentação de um projeto de escrita que pela busca do autoconhecimento se interessa em remediar um mal-estar presente:

FOLHA SEM DATA

O melhor seria escrever os acontecimentos dia a dia. Manter um diário para os considerar com clareza. Não deixar escapar as nuances, os pequenos fatos, mesmo quando parecem insignificantes, e sobretudo ordená-los. É preciso que diga como vejo esta mesa, a rua, as pessoas, meu pacote de fumo, já que foi isso o que mudou. É preciso determinar exatamente a extensão e a natureza dessa mudança.

(...)

O curioso é que absolutamente não me sinto inclinado a me considerar louco, e vejo até, com toda a evidência, que não estou louco: todas essas mudanças dizem respeito aos objetos. Pelo menos, é disso que eu gostaria de ter certeza.

(Sartre 1986:11-12)

Mas também, num segundo momento, expressa-se a refutação daquele ainda indefinido mal-estar pela suposição de uma desculpável “crise de loucura”:

É bem possível, afinal, que se tratasse de uma pequena crise de loucura. Já não há vestígios dela. Meus estranhos sentimentos da outra semana me parecem hoje bastante ridículos: já não me identifico com eles. Esta noite, estou muito à vontade, burguesmente instalado no mundo.

(...)

Vou me deitar. Estou curado, desisto de escrever minhas impressões dia a dia, como as meninas, num bonito caderno novo.

Somente num caso poderia ser interessante fazer um diário: se¹

¹ O texto da folha sem data se interrompe aqui. (Sartre 1986:13-14)

Rejeitando toda disposição inicial de empreender uma investigação fecunda em relação ao mal-estar sentido o relato é bruscamente interrompido, já caracterizado por um tom de deboche, imediatamente após a partícula condicional “se” que introduziria uma hipótese de nomeação do sofrimento.

A força de má-fé (que se deixa ver claramente no tom de deboche, na interrupção demissionária da escrita como processo de autoconhecimento e na prematura predicação de um prognóstico de cura ou de engano para a percepção da estranha mudança) desqualifica a pretensão de uma honestidade do relato e põe em evidência a dificuldade de construção de uma “verdade verdadeira” para a subjetividade comprometida em paixões contraditórias.

A primeira página do diário propriamente dito, posto em sequência à folha não datada, complica a dinâmica da força da má-fé e apresenta uma retomada do discurso investigativo-terapêutico:

Segunda-feira, 19 de janeiro de 1932

Já não posso duvidar de que alguma coisa me aconteceu. Veio como uma doença, não como uma certeza comum, não como uma evidência. Instalou-se pouco a pouco, sorrateiramente: senti-me um pouco estranho, um pouco incômodo, e isso foi tudo. Uma vez no lugar, não mais se mexeu, aquietou-se, e pude me persuadir de que não tinha nada, que era um alarme falso. E eis que agora a coisa se expande.

(...)

Portanto, ocorreu uma mudança durante essas últimas semanas. Mas onde? É uma mudança abstrata que não se fixa em nada. Fui eu que mudei? Se não fui eu, então foi este quarto, esta cidade, esta natureza; é preciso decidir.

Acho que fui eu que mudei: é a solução mais simples. A mais desagradável também. Mas enfim, tenho que reconhecer que estou sujeito a essas transformações súbitas. O que acontece é que penso muito raramente; então, uma infinidade de pequenas metamorfoses se acumulam em mim sem que eu me dê conta, e aí, um belo dia, ocorre uma verdadeira revolução. Foi isso o que à minha vida esse aspecto vacilante, incoerente. (Sartre 1986:15-16)

Aparentemente regressando àquela intenção que admite a necessidade de uma pesquisa da interioridade a fim de encontrar as verdades ocultas da alma, Roquentin

avança na delineação de um misterioso sentimento que lhe constrange a ação e a percepção do mundo.

Reportando a respeito dos princípios desse estado de mal-estar, ele recorda do momento quando constatou o desânimo durante o exercício do trabalho de campo em uma missão arqueológica no Oriente e, renunciando à carreira acadêmica que se lhe abria como oportunidade, partiu de volta à França sem nenhuma razão aparente:

A estátua me pareceu desagradável e estúpida, e senti que me entediava profundamente. Não conseguia entender por que estava na Indochina. O que fazia ali? Por que falava com aquelas pessoas? Por que estava vestido de maneira tão estranha? Minha paixão morrerá. Durante anos, ela me submergira e me arrastara; agora eu me sentia vazio.

(...)

Despertarei, dentro de alguns meses, dentro de alguns anos, alquebrado, decepcionado, em meio a novas ruínas? Gostaria de me entender com exatidão antes que seja tarde demais. (Sartre 1986:17-18)

A súbita sensação de ausência de sentido para a ocupação profissional e a certidão de óbito da paixão estabelecem as primeiras linhas para o quadro de uma queda geral do ânimo de Roquentin.

Sua investigação encontra como eixo a própria percepção do mundo. O questionamento a respeito do olhar que a subjetividade dirige à realidade objetiva incorpora à crise vivida pelo personagem um caráter de perplexidade com relação ao ordenamento de toda a existência.

O paroxismo dessa problematização, que põe em cheque qualquer objeto contemplado, instala em Roquentin o sentimento de enjôo e a constante repulsa por qualquer objeto ou situação em que se encontre. Já no começo do livro, encontramos o narrador a declarar que para seu incômodo o sentimento de náusea o atingiu em um ambiente onde esperava se encontrar protegido.

O relato que Roquentin faz do Rendez-Vous des Cheminots, prostíbulo que frequenta com assiduidade, revela uma atenção esdrúxula dirigida a aspectos contingentes que o circundam. A aplicação com que se detém sobre os suspensórios de Adolphe, primo da cafetina Françoise, exemplifica o modo como desviando-se de um interesse pela sua própria interioridade a contemplação do narrador se dissolve em elucubrações viciadas pelo humor melancólico e realizam um transporte da náusea na representação do mundo exterior.

O fenômeno narrado apresenta um conhecimento que não se liga ao objeto percebido, mas ao próprio sujeito em sua ação criadora de imagens e nas artimanhas com que seu espírito reage diante de sua própria consciência, ora se assumindo, ora se ocultando sob um véu de dispersão.

Quando a patroa sai para as compras é sempre seu primo Adolphe que a substitui no balcão. Chama-se Adolphe. Comecei a olhá-lo ao me sentar e continuei a fazê-lo, porque não podia virar a cabeça. Está em mangas de camisa, com suspensórios cor de malva; arregaçou as mangas da camisa até acima do cotovelo. Quase não se vêem os suspensórios sobre a camisa azul, estão apagados, perdidos no azul, mas trata-se de uma humildade falsa: na verdade, não passam despercebidos. (...) Sua camisa de algodão sobressai alegremente contra a parede cor de chocolate. Também isso me dá náusea. Ou antes, *é* a Náusea. A Náusea não está em mim: sinto-a ali na parede, nos suspensórios, por todo o lado ao redor de mim. Ela forma um todo com o café: sou eu que estou nela. (Sartre 1986:38)

A lógica desse estado começa a se esclarecer como uma reação à percepção desencantada que o protagonista de *A náusea* enfrenta ao compreender e assumir o sentido dos fenômenos externos como determinações de sua interioridade.

A complexa dialética entre os seres em-si e a percepção que deles faz para si o sujeito realiza a criação de imagens que se acoplam à investigação de Roquentin a respeito de seu estado e desdobram a escrita de seu diário em uma espécie de registro de suas expectativas em relação aos mais corriqueiros objetos e situações de sua vida.

Profundamente marcadas pelo mal humor da melancolia, essas expectativas se mostram como produtos de uma criação imaginativa que se origina de uma força genética extremamente pessimista e comprometida com a negação do bem estar, representando assim todo o mundo exterior pelo contágio com a náusea própria ao sentimento de Roquentin.

A sensação de mergulho do sujeito na náusea é, na verdade, uma forma de atribuir a uma causa exterior à responsabilidade pela percepção desconcertada do mundo. Prenuncia-se já uma espécie de propaganda de vitimização pelo absurdo do mundo que organiza uma fuga da responsabilidade pelo próprio estado.

O trânsito alternante da postura de Roquentin em relação a sua declarada náusea oscila entre duas forças básicas que se reportam aos conceitos sartrianos da boa-fé e da má-fé em relação à própria consciência.

Há, de fato, uma “evanescência” da má-fé; é evidente que esta oscila perpetuamente entre a boa-fé e o cinismo. Todavia, se a existência da má-fé é bastante precária, se pertence a esse gênero de estruturas psíquicas que poderiam chamar-se “meta-estáveis”, nem por isso deixa de ostentar uma forma autônoma e duradoura; pode até ser o aspecto normal da vida para grande número de pessoas. Pode-se *viver* na má-fé, o que não significa que não se tenham bruscos despertares de cinismo ou boa-fé, mas sim implica um estilo de vida constante e particular. (Sartre 2008:95)

O processo de desagregação íntima que conduz toda a atitude de Roquentin em seus mergulhos contemplativos nos objetos exteriores atesta, nas descrições e ficções que o personagem realiza, a ação da má-fé como uma força geradora de formas. Ao contrário da boa-fé que “busca escapar à desagregação íntima de [seu] ser rumo ao Em-si que deveria ser e não é”¹⁵, a má-fé procura um refúgio pelo movimento oposto. Mas o próprio endereço no qual a subjetividade pela má-fé pretende se esconder é por ela mesma negado.

¹⁵ Sartre 2008:118

A ameaça ao projeto humano está justamente localizada como um poder da própria consciência, permanentemente assediada por sua inerente condição de, simultaneamente, ser o que não é e não ser o que é. “Admira-me como se pode mentir racionalizando”¹⁶, reconhece Roquentin após algumas páginas de escrita de uma das entradas de seu diário.

A fragilidade da iniciativa de empreender um projeto de vida autônomo e viável para si mesmo fica expressa no fracasso que o narrador encontra para a biografia que pretendia escrever a respeito do Monsieur de Rollebon¹⁷, um personagem menor da história francesa (cortesão e conspirador do final do século XVIII e começo do século XIX) que lhe desperta interesse e admiração.

Para maior clareza do que pretendemos expor, vale a pena rastrear alguns momentos da oscilação do entusiasmo e da dedicação do narrador em relação a esse projeto. Deixando de antemão uma escusa pela longa citação, reiteramos que a exposição da oscilação é de fundamental relevância para a ideia que pretendemos defender:

O sr. de Rollebon me enfada. (Sartre 1986:33)

Escrevi quatro páginas. A seguir, um longo momento de felicidade. Não refletir muito sobre o valor da história. Corre-se o risco de perder

¹⁶ Sartre 1986:23

¹⁷ “O sr. de Rollebon era extremamente feio. A rainha Maria Antonieta chamava-o habitualmente de sua ‘querida macaquinha’. No entanto, ele possuía todas as mulheres da corte, e não por bufonear como Voisenon, o macaco: por um magnetismo que levava suas belas conquistas aos piores extremos de paixão. É maquinador, tem um papel bastante suspeito no Caso Colar e desaparece em 1790, depois de ter mantido um intercâmbio regular com Mirabeau-Tonneau e Nerciat. Tornamos a encontrá-lo na Rússia, onde é parcialmente responsável pelo assassinato de Paulo I, e de lá viaja para os países mais longínquos, para a Índia para a China, para o Turquestão. Trafica, conspira, espiona. Em 1813, retorna a Paris. Em 1816, torna-se todo-poderoso: é o único confidente da duquesa de Angoulême. Essa velha caprichosa, fixada em terríveis recordações de infância, tranquiliza-se e sorri quando o vê. Graças a ela, Rollebon manda e desmanda na corte. Em março de 1820, ele desposa a srta. De Roquelaure, que tem dezoito anos e é muito bonita. O sr. de Rollebon tem setenta; está no auge das honrarias, no apogeu da vida. Sete meses depois, acusado de traição, é preso, jogado numa masmorra, onde morre após cinco anos de cativo, sem que seu processo tenha sido instruído.”

Reli com melancolia essa nota de Germain Berger. Foi através dessas poucas linhas que vim a conhecer o sr. de Rollebon. Como me pareceu sedutor e como gostei dele logo, só por essas poucas palavras! É por causa dele, por esse homenzinho, que estou aqui”. (Sartre 1986: 27-28)

o gosto por ela. Não esquecer que o sr. de Rollebon representa hoje a única justificativa de minha existência. (Sartre 1986:111)

Já não estou escrevendo meu livro sobre Rollebon; isso terminou, já não posso escrevê-lo. Que vou fazer de minha vida? (Sartre 1986:146)

Agora eu sabia: as coisas são inteiramente o que parecem ser – e por trás delas... não existe nada. (...) Agora não restava mais nada dele. Assim como não restava nos traços de tinta seca a lembrança de seu brilho recente. A culpa era minha: havia pronunciado as únicas palavras que não deviam ser ditas: dissera que o passado não existia. E, de repente, sem ruído, o sr. de Rollebon retornara ao seu nada. (Sartre 1986:148-149)

O sr. de Rollebon era meu sócio: precisava de mim para ser, e eu precisava dele para não sentir meu ser. Eu fornecia a matéria bruta, essa matéria que eu tinha para dar e vender, da qual não sabia o que fazer: a existência, *minha* existência. Ele fazia a sua parte, que consistia em representar. Punha-se diante de mim, e se apoderara de minha vida para me *representar* a sua. Eu era apenas um meio de fazê-lo viver, ele era minha razão de ser, ele me libertara de mim mesmo. Que farei agora? (Sartre 1986:152)

Fica evidente no arrolamento acima o trânsito que desloca a consciência do personagem entre dois pólos opostos: um de aceitação e outro de rejeição ao projeto de escrita da biografia histórica do sr. de Rollebon. O significado do projeto se mostra igualmente móvel, ora representando uma forma de redenção, como uma escolha digna de trabalho, ora representando um artifício da conduta de má-fé, como uma forma de demissão da própria responsabilidade e adoção de uma “parceria” de vida a fim de não sentir seu próprio ser, quer dizer fomentar a negação de si mesmo.

A inviabilidade de ambos os significados a que se adere o projeto de escrita bem como de toda relação com a história do sr. de Rollebon esclarecem o paradoxo da conduta do narrador, preso em uma espécie de armadilha existencial tragicamente preparada como consequência de sua própria conduta lassa.

Incapaz de se aliar a qualquer um dos sentidos no eixo dos quais sua conduta se rebate, a atitude resultante de Roquentin não é outra senão a da indecisão e da procrastinação. Alheio a si mesmo, ele se refugia no café Mably, na música *Some of*

these days, no Rendez-Vous des Cheminots, na biblioteca, no museu de Bouville, em passeios, sempre em busca de impossíveis iluminações nas numerosas e desgastantes observações contemplativas que dirige ao mundo que imediatamente o circunda nessas situações.

A pesquisa pela verdade encontra por obstáculo sua própria força original, que escamoteia na força da má-fé os caminhos de aproximação com a clareza da consciência.

Fadados e serem reciprocamente excludentes, os dois sentidos do projeto de escrita da biografia histórica pretendida por Roquentin se anulam, pois, se por um lado não é possível manter intacto o projeto de alienação quando se está dedicado a uma investigação comprometida com a verdade interior, por outro lado, também não é possível avançar no sentido de uma redenção moral fruto do mergulho nas razões profundas da interioridade se como projeto de vida tem-se uma forma alienante de (des)ocupação.

A solução da aporia da experiência do luto e da náusea (que se descobrem como formas originadas da má-fé e da consciência desencantada em desagregação íntima) se dá pela indecisão e pela apatia, resultados que de fato não representam propriamente soluções, mas sínteses do conflito psicológico do personagem. Infelizmente, esse resultado não é construtivo e – como nos parece mais própria à interpretação do romance de Sartre – não constitui uma via para a redenção do personagem que protagoniza o impasse.

Importante linha narrativa do romance, a desventura da história de Antoine Roquentin encaminha-se para uma ruminação do passado pessoal que, na intenção de um balanço avaliativo comandado pela força do luto, não logra uma criação positiva de sua própria identidade. Desse modo, o caráter confessional da narrativa dá lugar a um

humor corrosivo que se mostra incapaz de qualquer outra contribuição para a individualidade do narrador que não seja a crítica destrutiva.

Seguindo esse procedimento marcado todo o tempo pelo amortecimento das paixões, o protagonista de *A náusea* realiza um extenso e recorrente questionamento a respeito do significado de sua vida. A questão toma lugar primeiramente a partir de uma conversa travada com um dos freqüentadores da biblioteca de Bouville, referido pelo narrador simplesmente como o Autodidata.

Como viver uma vida de valores autênticos em mundo cujo fundamento da realidade é o absurdo? Ou, afinal, como transformar, desde o absurdo do nada, a vida em uma aventura que lhe confira valor e lhe garanta acesa a chama das paixões?

Na série de questionamentos que se desenrola a partir dessa conversa, o sentido da vida e da arte narrativa são confrontados em busca de uma resposta para o problema.

O pessimismo em desventura: a rinação desastrosa da história

Raspei o salto do sapato naquela garra preta: teria gostado de esfolá-la um pouco. Por nada, por desafio, pra fazer surgir no couro curtido o rosa absurdo de uma escoriação: para brincar com o absurdo do mundo. Mas quando afastei meu pé, vi que a casca continuava preta.

Sartre¹⁸

Pelo que podemos depreender do relato escrito em *A náusea*, a vida de Antoine Roquentin (cuja idade se encontra na faixa dos trinta anos, no período narrado no livro), anteriormente à deflagração do mal estar que desencadeia a escrita do diário, foi marcada por uma formação intelectual sólida e acompanhada de viagens ao redor do mundo.

¹⁸ Sartre 1986:197

A essas viagens, que delineiam um périplo de conhecimento por três continentes, soma-se, em destaque, a relação amorosa com Anny, uma inglesa com quem o personagem manteve por três anos um romance, e com quem mesmo após a separação continuou a manter esporádicos encontros. No entanto, a ruptura final com essa mulher, que se desencadeia com a notícia dada por ela própria de estar envolvida com um pintor alemão, traz para a expectativa de Roquentin uma dor que lhe revela o quanto tomou a disponibilidade do afeto de Anny como uma espécie de apólice para lhe garantir algum tipo de segurança. É nesse sentido que lemos seu desabafo:

Só agora compreendo o quanto, no auge de meus terrores, de minhas náuseas, tinha contado com Anny para me salvar. Meu passado está morto. O sr. de Rollebon está morto, Anny só retornou para me tirar toda esperança. Estou sozinho nesta rua branca guarnecida de jardins. Sozinho e livre. Mas essa liberdade se assemelha um pouco à morte. (Sartre 1986:236)

É importante observar que a tensão afetiva nutrida por Anny só se esclarece às últimas páginas do livro e que durante boa parte da escrita do diário o personagem de Roquentin mantém afastada de seu pensamento a figura da mulher, evitando atender de pronto a convocação, que ela lhe faz por carta, para um encontro.

Desse modo, a tensão amorosa da ausência de Anny tem importância para marcar o caráter trágico de uma aposta feita na segurança de uma relação cujo sentido está numa forma de alternativa para o fracasso das atividades principais do protagonista do livro. A influência de Anny, portanto, tem sua importância para a forma do romance sobretudo para colocar em movimento o ato final da história.

Em conjunto com outras decepções que Roquentin tem em relação si e ainda com o surpreendente episódio passado na biblioteca envolvendo o Autodidata e dois meninos num evento que beira o assédio pedófilo, o choque sentimental da ruptura amorosa contribui para a armação de um estopim que aciona uma última leva de pensamentos corrosivos seguidos de uma casual reação de ânimo que alude a uma retomada de forças

encaminhada para a valorização de um novo projeto de vida, agora não mais pautado pelo trabalho de redação de uma biografia histórica, mas de uma narrativa ficcional – quer dizer: escrever um romance para salvar a própria vida.

O absurdo (ou se pudermos entender como sinônimo, “a gratuidade perfeita”¹⁹) da disposição que encerra o livro se origina da fortuita ocasião em que, para marcar a despedida de Roquentin, que anunciara no Rendez-Vous des Cheminots sua súbita partida para Paris, a funcionária Madeleine oferece a audição de uma música que ele apreciava:

Madeleine, que quer ser amável comigo grita de longe, mostrando um disco:

– Seu disco, sr. Antoine, aquele de que o senhor gosta, quer ouvi-lo pela última vez? (Sartre 1986: 260)

Para além da discussão final a respeito do desfecho do romance, um tópico que ressalta para a compreensão da dinâmica narrativa de *A náusea* se encontra na problematização que o protagonista desenvolve em relação ao conceito de aventura.

Em uma visita a propósito de uma exibição de fotografias das viagens de Roquentin, o Autodidata, impressionado com as imagens que vê, confessa sempre ter tido a vontade de partir para aventuras. A oportunidade de se lançar em uma ordem fora da pauta rotineira da vida e assim provar o próprio caráter em experiências, para as quais não há aviso prévio, comove o ânimo do visitante:

– Tomar o trem errado. Descer numa cidade desconhecida. Perder a carteira, ser preso por equívoco, passar a noite na cadeia. Senhor, pensei que se podia definir a aventura: um acontecimento que sai do ordinário sem ser necessariamente extraordinário. (...) O senhor teve muitas aventuras?

(...)

Na verdade, normalmente sinto-me orgulhoso de haver tido tantas aventuras. Mas hoje, mal pronunciei essas palavras, sou tomado de uma grande indignação contra mim mesmo: parece-me que estou mentindo, que em minha vida inteira não tive a menor aventura, ou antes, que já nem sei o que significa essa palavra. (Sartre 1986:61)

¹⁹ Sartre 1986:199

O curto diálogo com o Autodidata é suficiente para despertar em Roquentin uma desvalorização de todo o sentido de suas escolhas profissionais e alçar uma nova perspectiva em relação à lassidão com que adota uma postura inerte em relação ao esgotamento do tempo:

Não tive aventuras. Aconteceram-me histórias, fatos, incidentes, tudo o que quiser. Mas não aventuras. Não é uma questão de palavras; começo a entender. (...) Alguma coisa começa para terminar: a aventura não se deixa encompridar; só tem sentido através de sua morte. Para essa morte, que será talvez também a minha, sou arrastado inexoravelmente. Cada instante só surge para trazer os que lhe seguem. Apego-me a cada instante com todo o meu coração: sei que é único; insubstituível – e, no entanto, não faria um gesto para impedi-lo de se aniquilar. (Sartre 1986:63-64)

O cuidado com a memória, como processo criador da identidade pela salvação e ressignificação dos fenômenos da experiência vivida, traz à discussão a importância da técnica narrativa para a situação do homem desoladamente abandonado em um mundo fundamentalmente regido por um inexplicável absurdo original.

A fim de escapar à gratuidade anômica da realidade objetiva, que sobre os valores humanos estende a fina película das causas naturais e do *fatum*, a narrativa confere ao homem a faculdade de operar sua liberdade de forma a organizar uma síntese de si mesmo em função dos valores que projeta autônoma e individualmente. No entanto, como se entende de sua fala negativa, essa não é a postura adotada por Roquentin:

Reconsiderarei minhas reflexões de ontem. Estava inteiramente frio: era-me indiferente que não tivesse tido aventuras. Simplesmente estava curioso em saber se *não poderia* tê-las. Eis o que pensei: para que o mais banal dos acontecimentos se torne uma aventura, basta que nos ponhamos a narrá-lo. É isso o que ilude as pessoas: um homem é sempre um narrador de histórias, vive rodeado por suas histórias e pelas histórias de outrem, vê tudo o que lhe acontece através delas; e procura viver sua vida como se a narrasse. Mas é preciso escolher: viver ou narrar. (...) Quando se vive, nada acontece. Os cenários mudam, as pessoas entram e saem, eis tudo. Nunca há começo. Os dias se sucedem aos dias, sem rima, nem solução: é uma soma monótona e interminável. (...) Viver é isso. mas quando se narra a vida, tudo muda; simplesmente é uma mudança (...) que ninguém nota: a prova é

que se fala de histórias verdadeiras. Como se pudesse haver histórias verdadeiras; os acontecimentos ocorrem num sentido e nós os narramos em sentido inverso. (...) Quis que os momentos de minha vida tivessem uma seqüência e uma ordem como as de uma vida que recordamos. O mesmo, ou quase, que tentar capturar o tempo.(Sartre 1986:65-68)

Nesse sentido, a afirmação de nunca ter tido aventuras qualifica Roquentin como um sujeito incompleto para a responsabilidade de assumir sua própria história. Abatido pela melancolia e pelo luto de uma náusea que se origina desde uma conduta de má-fé em relação a suas escolhas existenciais, o protagonista do romance se aliena da tarefa primordial que é dominar o próprio sentido de si.

A citação engata um pensamento comovente para a criatividade artística. A reversão da ideia de que a forma artística se reporta sempre à condição moral do homem descobre a constatação de que a vida pode se servir da arte como processo de lida na formação do homem. A opção moral que reveste o conteúdo da arte literária acompanha a recíproca da arte que reveste toda decisão moral.

Arte e vida, ambas as esferas se irmanam como produtos da liberdade, pois tanto os homens da ficção quanto os homens da vida que se propõe como real derivam suas atitudes desse salto espontâneo e autogenitivo (ou, se se quiser, autoral) que é a liberdade, e dessa maneira rompem aquela película fina que encobre o absurdo original da existência para tocando na matéria suprassensível dos valores morais, alçar a construção de seus próprios caracteres e de suas próprias essências.

Nesse momento, a lembrança de Lukacs é suscitada quando recordamos de seu ensaio “A explosão das formas no contato com a vida”²⁰, em que refletirá a possibilidade ou não de denominar com o termo “gesto” o salto que permite praticar o unívoco, isto é, deixar o relativo e alcançar o absoluto na vida, “o ponto no qual se

²⁰ “L'éclatement des formes au contact de la vie”. In: LUKACS. *L'âme et les formes*. Trad. Guy Haarscher. Paris: Editions Gallimard, 1974.

tocam realidade e possibilidade, matéria e ar, finito e infinito, forma e vida”²¹. Porém, próximo às considerações finais, Lukács constata a impossibilidade do gesto, a perda de sua monumentalidade, em um mundo em que a psicologia estabelece padrões convencionais para os movimentos da alma:

Lá onde começa a psicologia, não se encontram mais os atos, mas unicamente os motivos dos atos; (...) Pois não há nada no mundo mais vacilante que as razões e o que elas justificam; no lugar daquilo que construiu uma razão, o contrário poderia ter se produzido, por outras razões e em outras circunstâncias pouco modificadas, e mesmo por exatamente as mesmas razões. (...) o que varreu tudo num instante de grande paixão pode tornar-se minúsculo logo que as tempestades se acalmam, e o que anteriormente era ínfimo e fugaz se torna gigantesco do ponto de vista do conhecimento ulterior.

(...) Logo que o papel da psicologia começou a existir na vida, houve aí o término de toda a probidade unívoca e de toda monumentalidade. Se a psicologia reina na vida, não há mais gestos que compreendam em si mesmos a vida e as circunstâncias da vida. Porque o gesto não pode ser unívoco enquanto que a psicologia se mantenha convencional. (Lukács 1974: 69)²²

Em outro ensaio do mesmo livro²³, Lukács considera a vida e *a vida* – a primeira, escrita em caracteres normais, e a segunda, ressaltada pelo itálico, diferenciando respectivamente dois modos de existência: um marcado pela contingência das relatividades e dos compromissos do cotidiano, e outro qualificado pelo absoluto, pela plenitude da essência. Trazer *a vida* à vida é a hipótese que Lukács encaminha como tarefa do ensaio. A arte da arte, o ensaio poderíamos dizer, seria esse trabalho de trazer, tratando com artefatos, para o plano sempre equívoco, ambíguo e relativo do mundo

²¹ Cf. Lukács 1974:56

²² Tradução livre nossa a partir da edição francesa de *L'Âme et les formes*: “Là où commence la psychologie, on ne trouve plus d’actes, mais uniquement les motifs des actes; (...) Car il n’y a rien au monde de plus chancelant que les raisons et ce qu’elles justifient; à la place de ce qu’a engendré une raison, le contraire eût pu se produire, pour d’autres raisons et en des circonstances peu modifiées, et même pour exactement les mêmes raisons. (...) ce qui a tout balayé à l’instant de la grande passion devient minuscule lorsque les tempêtes se sont calmées, et ce qui auparavant était infime et évanouissant devient gigantesque du point de vue de la connaissance ultérieure.

(...) Lorsque le rôle de la psychologie a débuté dans la vie, c’en est fini de toute probité univoque et de toute monumentalité. Si la psychologie règne dans la vie, il n’y a plus de gestes qui comprennent en eux-mêmes la vie et les circonstances de la vie. Car le geste n’est univoque qu’aussi longtemps que la psychologie reste conventionnelle.”

²³ Cf. “A propos de l’essence et de la forme de l’essai” In: *L’âme et les formes*.

empírico a substância de universos criados em um propósito coeso, pleno e unívoco, porque o ensaísta trata de questões do seu mundo a partir de criações retiradas da arte e que apesar de se submeterem às leis e aos princípios fundamentais estabelecidos em sua poética peculiar servem de matéria para a interpretação e crítica do universo empírico cujas leis e princípios fundamentais não necessariamente são tão coesos quanto aqueles dos universos artísticos. A arte da arte estaria em trabalhar, por meio da arte, a vida, a fim de que esta se torne em arte.

Contudo, o próprio Lukács reconhece que o sonho romântico de hipostasiar para a Terra a essência das formas, naquilo a que sugere pelo nome de gesto, frustra-se no inexorável caos dos equívocos inerente à natureza agônica do mundo empírico:

(...) o gesto reage sobre a alma, mas esta, em retorno, age no exterior sobre o gesto que a quer dissimular, ela luta contra ele, e nenhum dos dois, nem o gesto nem a alma é capaz de resistir durante toda uma vida dentro de uma rigorosa pureza, separados um do outro. A única coisa que pode atingir a pureza exteriormente conservada – de qualquer maneira que isto seja – do gesto, é o fato de que cada um deve necessariamente sempre desentender do outro tudo aquilo que se manifesta de fora de sua univocidade. Assim, os movimentos contíguos, das palavras negligentes e insignificantes, adquirem uma significação decisiva para a vida; e o reflexo despertado no outro pelo gesto é, em retorno, tão forte para coagir a atitude nascida anteriormente a retomar a posição que ela escolheu por si mesma. (Lukács 1974:68)²⁴

Ainda que tente se desdobrar em uma brecha por onde as formas passem do universo artístico para o mundo empírico (d'*a vida* para a vida), o círculo da forma ensaística se restringe à operação intelectual da criação crítica de uma espécie de

²⁴ Tradução livre nossa a partir da edição francesa de *L'Âme et les formes*: "(...) le geste réagit sur l'âme, mais celle-ci, en retour, agit à l'extérieur sur le geste qui veut la dissimuler, elle luit à travers lui, et aucun des deux, ni le geste ni l'âme, n'est capable de persister durant toute une vie dans une rigoureuse pureté, séparé de l'autre. La seule chose que peut atteindre la pureté extérieurement conservée – de quelque manière que ce soit – du geste, c'est le fait que chacun doit nécessairement toujours mésinterpréter chez l'autre tout ce qui se manifeste en dehors de (jedes Heraustreten aus) cette univocité. Ainsi, des mouvements contingents, des paroles négligentes et insignifiantes, acquièrent une signification décisive pour la vie; et le réflexe éveillé en l'autre par le geste est, en retour, assez fort pour contraindre l'attitude née là-bas à reprendre la position qu'elle a elle-même choisie."

conhecimento que tomando como meio a reflexão suscitada pela obra permite ao homem angariar para sua subjetividade a grandeza (e as dores) do objeto de seu estudo.

De volta à problemática levantada por Sartre em *A náusea*, o personagem de Antoine Roquentin a o se debruçar a respeito do sentido do conceito de aventura, encontra-se em uma posição próxima a essa discussão:

Esse sentimento de aventura decididamente não se origina dos acontecimentos: isso ficou provado. É antes a maneira pela qual os instantes se encadeiam. Eis, creio eu, o que ocorre: bruscamente se sente que o tempo se esgota, que cada instante leva a outro instante, esse a outro, e assim sucessivamente; que cada instante se aniquila, que é inútil tentar retê-lo, etc. E então se atribui essa propriedade aos acontecimentos que nos surgem *nos* instantes; transportamos para o conteúdo o que pertence à forma. Em suma, fala-se muito dessa famosa passagem do tempo, mas não a vemos. Vemos uma mulher, pensamos que um dia será uma velha, mas não a *vemos* envelhecer. Mas por alguns momentos parece que a *vemos* envelhecer e que nos sentimos envelhecer com ela: é o sentimento de aventura. Se bem me lembro, chama-se isso de irreversibilidade do tempo. O sentimento da aventura seria simplesmente o da irreversibilidade do tempo. Mas por que não o temos permanentemente? É possível que o tempo não seja sempre irreversível? Há momentos em que temos a impressão de que podemos fazer o que esperamos, avançar ou retroceder, que isso não tem importância; e outros em que diríamos que as malhas se apertam; nesses casos não há que perder a chance, porque esta não voltaria a se apresentar. (Sartre 1986:91)

A longa citação se justifica pela exposição de uma das sùmulas de interpretação do romance de Sartre.

Discursando sobre a estrutura do tempo por meio de um tratamento filosófico de linguagem, Roquentin investe no problema do encadeamento causal dos eventos empíricos e na fugacidade dos instantes no tempo. Ao dado inexorável da irreversibilidade contrapõe-se o sentimento de aventura, que tomando conta da ordem dos eventos, burla qualquer impedimento regulado pela natureza empírica e, seguindo os desígnios da vontade da subjetividade que lhe domina, sintetiza novas possibilidades de encadeamento, livres de qualquer imposição inexorável que exista para fora de sua

própria autonomia. O homem pode inventar a si mesmo na medida em que se vale da imaginação como força criativa.

Deve-se esclarecer que, numa perspectiva realista, o campo de atuação dessa faculdade poética não se localiza numa função fantástica, mas, obviamente, no universo interior, na construção da verdade íntima do caráter e das paixões, quer dizer no aspecto do ser humano em sua qualidade de ser-para-si – e não de ser-em-si.

O problema da constatação de Roquentin está justamente no extremo inverso do sonho romântico traçado por Lukács de trazer à vida as formas da arte, porque, pelo pessimismo desencantado do luto melancólico do nauseado personagem criado por Sartre, a relação dialética do homem com a sua essência e com sua existência perde toda dinâmica e é relegada ao nível simplista de uma degeneração potencial.

É que nunca podendo aliar os pólos do narrar e do viver em uma síntese positiva, a realidade humana se resume numa situação duplamente excludente, ora da paixão, quando sem arte, e ora do rigor, quando sem observar os imperativos da realidade objetiva que se apresentam independentes da vontade do indivíduo.

Confirmando a tese da bipartição da narrativa em dois procedimentos principais (uma do luto e da náusea oriundos da má-fé, e outro da investigação da verdade interior pela consciência angustiada), a comprovação da refutação do argumento pessimista nos é dada pelo próprio Roquentin, que, de antemão, antes mesmo que se dê na narrativa a introdução da problematização do conceito de aventura e de toda discussão a respeito da arte narrativa e de sua relação com a vida, já se encontra a ruminar razões para explicar a apatia de seu estado:

É verdade que já faz muito tempo que ninguém se preocupa com o que faço. Quando se vive sozinho, já nem mesmo se sabe o que é narrar: a verossimilhança desaparece junto com os amigos. Também os acontecimentos deixamos correr; vemos surgir bruscamente pessoas que falam e que se vão, mergulhamos em histórias sem pé nem cabeça: seríamos testemunhas execráveis. Em compensação,

tudo o que é inverossímil, tudo o que não seria acreditado nos cafés, não nos escapa. (Sartre 1986:20).

Não há verossimilhança sem amizades e não há amizades sem a projeção do ser-para-outro. Recluso na interioridade lacrada do projeto de má-fé de transformar-se pela ruminação pessimista da história, quer dizer do mundo circundante, em um desígnio do destino inexorável do mundo absurdamente ordenado, Roquentin demite sua faculdade poética e imaginativa da tarefa de agir sobre o material autônomo de sua própria essência a construir.

Adotando um procedimento inverso ao sonho romântico (ou quiçá ulterior, se aqui pudermos pensar a respeito de uma conduta ultra-romântica para o personagem), ele se compraz em constatar a absurdidade da existência e em se render a essa configuração de modo que ocorre um engrossamento das fibras do tecido daquela fina película que recobre a matéria inerte e perfeita da realidade das coisas-em-si, e desse engrossamento procede sua transmutação em uma mortalha com que o melancólico viúvo acoberta sua finada paixão pela vida.

Considerações finais

Começamos nossas considerações finais de volta ao princípio do livro.

Na nota fictícia que, após a dedicatória²⁵ e a epígrafe retirada de Celine²⁶, apresenta aos leitores a condição de publicação dos escritos de Antoine Roquentin, estabelece o contrato ficcional entre o texto e o leitor, encontramos declarações que situam de maneira sumamente importante a posição do personagem no momento de publicação de seus diários:

²⁵ "Ao Castor" é a dedicatória que consta no início do livro. Apesar do gênero masculino do dativo, o apelido se refere à companheira de Sartre, Simone de Beauvoir e faz menção a um jogo de palavras que trocava seu sobrenome pelo vocábulo inglês *beaver* (castor).

²⁶ "É um rapaz sem importância coletiva; é apenas um indivíduo." L.-F. Celine, *L'èglise*".

Nota dos editores

Estes cadernos foram encontrados entre os papéis de Antoine Roquentin. Publicamo-los sem nenhuma alteração.

A primeira página não está datada, mas temos boas razões para supor que ela antecede de algumas semanas o início do diário propriamente dito. Teria então sido escrita, o mais tardar, por volta do início de janeiro de 1932.

Nessa época, Antoine Roquentin, após haver viajado pela Europa Central, África do Norte e Extremo Oriente, tinha-se fixado havia três anos em Bouville para aí concluir suas pesquisas históricas sobre o marquês de Rolleston.

Os editores
(Sartre 1986:9)

Do informe editorial despertam nossa atenção os seguintes aspectos:

1º) “os cadernos forma encontrados” – o que significa que não foram enviados ou entregues pela vontade ou interesse de Roquentin em publicar suas anotações;

2º) o fato de terem saído a prelo sem “nenhuma alteração” reafirma a primeira dedução e garante a falta de participação de Roquentin no processo de edição do volume;

3º) ratificando a ausência do personagem desse processo, verificamos a necessidade dos editores em se expressarem numa suposição para situar a página sem data que provavelmente se anexa em antecedência a escrita dos diários;

4º) o último parágrafo da nota editorial resume um registro biográfico que apresenta de modo distanciado o autor, sem contudo deixar claro se a meta de “concluir suas pesquisas históricas” alcançou algum termo ou se apenas representou um ocupação inacabada;

5º) a falta de referência ao título do trabalho destinado ao marquês de Rolleston, sua referência apenas como empreendimento de caráter historiográfico, e a falta de

menção a qualquer outra obra de autoria de Antoine Roquentin, como por exemplo um romance (que em mais de um momento aparece apontado como um possível projeto) colaboram para a ideia de que o personagem não está, na atualidade desta nota, em fase de produção;

e 6º) a ausência de qualquer informação a respeito da situação presente de Roquentin fortalece a suposição de todos os aspectos apontados acima.

De fato, a nota editorial, se lida imediatamente após as últimas páginas do livro, parece indicar uma nova dimensão do desfecho de *A náusea*.

Teria que ser um livro: não sei fazer outra coisa. Mas não um livro de história, isso fala do que existiu – jamais um ente pode justificar a existência de outro ente. Meu erro foi querer ressuscitar o sr. de Rollebon. Outro tipo de livro. Não sei bem qual – mas seria preciso que se adivinhasse, por trás das palavras impressas, por trás das páginas, algo que não existisse, que estaria acima da existência. Uma história, por exemplo, como as que não podem acontecer, uma aventura. Seria preciso que fosse bela e dura como aço e que fizesse com que as pessoas se envergonhassem de sua existência. – Vou embora, sinto-me vago. Não me atrevo a tomar uma decisão. Se tivesse certeza de ter talento... Mas nunca – nunca escrevi nada nesse gênero; artigos históricos, sim – e mesmo assim...

Um livro. Um romance. E haveria pessoas que leriam esse romance e diriam: “Foi Antoine Roquentin que o escreveu, era um sujeito ruivo que estava sempre nos cafés”. E pensariam em minha vida, como eu penso na dessa negra: como algo precioso e meio lendário. Um livro. Naturalmente, no início seria um trabalho tedioso e cansativo; não me impediria de existir e de sentir que existo. Mas chegaria o momento em que o livro estaria escrito, estaria atrás de mim, e creio que um pouco de claridade iluminaria meu passado. Então, através dele eu pudesse evocar minha vida sem repugnância. Talvez um dia, pensando exatamente nesse momento, nesta hora sombria em que aguardo, as costas encurvadas, o momento de subir no trem, talvez sentisse meu coração batendo mais rápido e dissesse a mim mesmo: “Foi naquele dia, naquela hora, que tudo começou”. E conseguiria – no passado, somente no passado – me aceitar.

(Sartre 1986:266-267)

Numa hipótese altamente conformista e generosa, o encerramento do livro, com a narração da chegada da noite e da suave aclimação que prepara no ambiente de Bouville a previsão de chuva para a manhã seguinte, pode apontar para um sereno desfecho em que todas as tensões da má-fé, do luto, da demissão da vontade, da vida

apática, inerte e ruminantemente pessimista do protagonista da história são aquiescidas na mágica ação de um gesto finalmente triunfal da consciência remediada pela função autocognitiva da escrita confessional e do heróico comprometimento de Roquentin por um processo redentor de toda sua existência na autoria de uma obra artística que projetasse, resignadamente, um tipo de fruição da Essência somente garantida na recordação.

É, por exemplo, em direção a esse sentido que Albert Camus, em crítica próxima ao lançamento do livro, observou, ainda que cautelosamente, a respeito do final do livro de Sartre:

Constatar o absurdo da vida não pode ser um fim, mas apenas um começo. Esta é uma verdade da qual partiram todos os grandes espíritos. Não é esta descoberta que interessa, e sim as consequências e as regras de ação que se tira dela. No final desta viagem para as fronteiras da inquietação, Sartre parece admitir uma esperança: do criador que liberta ao escrever.

Da dúvida primitiva, talvez surja um “Escrevo, logo sou”. E não podemos deixar de encontrar uma desproporção interessante entre a esperança e a revolta que a fez nascer. Isto porque, afinal, quase todos os escritores sabem quanto sua obra não é nada diante de certos minutos. Por que não ter ido até o fim? (Camus 1998: 136)

Não queremos aqui refutar como inválida essa hipótese e estamos longe de nos interessarmos aqui em abrir uma discussão para especular a respeito da destinação não escrita no livro de seu protagonista. Mas nos parece importante defender que a obra em si comporta um sentido que, independente da posterior ocupação de seu personagem²⁷, veicula uma perspectiva filosófica profundamente rigorosa dos conceitos caros a Sartre.

Nesse sentido, marcos como as informações que se juntam na nota editorial, e ainda toda a carga de fracasso que ao longo do livro outras tentativas de Roquentin em subitamente se deparar com algum evento mágico que realizasse seu engajamento num projeto arranjado de improviso como que numa espécie de dádiva do absurdo, nos

²⁷ Vale notar que se ocupar dessa questão seria uma tarefa imprópria ao espaço dessa monografia, já que se assim fizessemos estaríamos nos retirando do campo da reflexão teórica e iniciando um procedimento autoral de ficção.

parecem apontar não para uma redenção pelo comprometimento em um projeto redentor pela arte literária, mas antes para um desaparecimento de Roquentin.

A interrupção da narrativa em um desfecho no qual o protagonista não alcança qualquer tipo de redenção e se mantém perturbadoramente ausente (Está desaparecido? Morto? Como, por quem e por que os cadernos foram encontrados?) de todo o processo de publicação de sua íntima investigação a respeito da mais profunda tensão de sua vida interior emoldura um sentido de denúncia e combate á má-fé pelo delineamento de um caráter que pela força de seu descompromisso não foi mais forte que o absurdo fundamental do mundo.

Apesar de todos os avanços que empreendeu em direção a uma elucidação dos mistérios e das dores de sua existência individual, alçando até mesmo uma compreensão mais ampla em caminho a uma ontologia fenomenológica, Roquentin não é mostrado em nenhum momento como um inventor de uma saída viável para a armadilha em que sua própria existência se transformou.

Lidando com o absurdo do mundo num jogo de ruminação pessimista, a esperança não parece ter forças para resistir. Ainda que a força da revolta atue como um importante motivo da sustentação da consciência, o caso do protagonista de *A náusea* parece mais ser o da vitória da má-fé.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

BORNHEIM, Gerd. *Sartre: Metafísica e existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMUS, Albert. *A inteligência e o cadafalso*. Trad. Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

LUKACS, Gyorg. “A propos de l’essence et de la forme de l’essai: une lettre à Leo Popper. In: *L’âme et les formes*. Trad. Guy Haarscher. Paris: Editions Gallimard, 1974.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Trad. Rita Braga. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

_____. *A imaginação*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. *O que é a literatura?*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

_____. *O ser e o nada – Ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.