



## A ESPECIFICIDADE DA CANÇÃO NO ROMANCE A NÁUSEA

### THE SPECIFICITY OF THE SONG IN THE NOVEL NAUSEA

Vinicius Xavier Hoste<sup>1</sup>

**Resumo:** No romance *A Náusea*, Jean-Paul Sartre apresenta ao leitor o diário de Antoine Roquentin, um historiador que vem experimentando um tipo de desconforto existencial que ele chamará de náusea. Conforme essa náusea vai se intensificando, o personagem vai descobrindo um tipo de realidade selvagem, o mundo cotidiano vai se desnudando e a existência perdendo seu sentido habitual. Em meio a essa experiência devastadora, uma canção aparece como um antídoto momentâneo contra o mal-estar, de modo que sempre que escuta “Some of these days” no gramofone do bar, Roquentin sente que a náusea desaparece. De fato, ao longo de sua jornada nauseante o personagem se depara com outras manifestações artísticas, nenhuma delas, porém, é capaz de proporcionar uma experiência parecida com a da canção. Diante disso, o objetivo deste artigo é investigar os motivos pelos quais apenas a canção parece capaz de interromper os efeitos da náusea. Assim, tentaremos, primeiramente, estabelecer uma diferença entre a forma cancional e a realidade revelada pela náusea, mostrando que enquanto a realidade é regida pela contingência a canção é um objeto imaginário em que cada elemento ocorre por necessidade. Em seguida, buscaremos comparar a relação de Roquentin com a canção, com o cinema e com a literatura, a fim de entender aquilo que o aproxima de uma manifestação artística e que o afasta das outras. De tal maneira, esta reflexão procurará, por fim, mostrar que a predileção do personagem pela canção é menos por suas características formais do que pelo contexto no qual ela se apresenta, ou seja, não se trata de uma especificidade da beleza da canção, mas da maneira como ela se insere na vida de Roquentin.

**Palavras-chave:** Náusea; contingência; necessidade; canção; arte.

**Abstract:** In the novel *Nausea*, Jean-Paul Sartre presents to the reader the diary of Antoine Roquentin, a historian who has been experiencing a type of existential discomfort that he will call nausea. As this nausea intensifies, the character discovers a kind of wild reality, the everyday world goes undressing and the existence losing its habitual sense. Amid this disconcerting experience, a song appears as a momentary antidote to this malaise, so that whenever Roquentin hears "Some of These days" on the bar's gramophone he feels the nausea drain away. In fact, throughout his nauseating journey the character comes across other artistic manifestations, none of them, however, is able to provide an experience similar to that of the song. Therefore, the objective of this article is to investigate the reasons why only the song seems able to stop the effects of nausea. Thus, we will try, first, to establish a difference between the cancional form and the reality revealed by nausea, showing that while reality is governed by contingency the song is an imaginary object in which each element occurs by

<sup>1</sup>. Graduado e mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), doutor em Filosofia pela Universidade de São Carlos (UFSCar). E-mail: [vini17hoste@gmail.com](mailto:vini17hoste@gmail.com)

necessity. Then, we will compare Roquentin's relationship with the song, the cinema and the literature, in order to understand what brings him closer to an artistic manifestation and that moves him away from others. Thus, this reflection will seek, finally, to show that the predilection of the character for the song is less by its formal characteristics than by the context in which it presents itself, that is, it is not a specificity of the beauty of the song, but the way it fits into Roquentin's life.

**Keywords:** Nausea. Contingency. Necessity. Song. Art.

### **Introdução ao problema da Náusea: a perda do sentido da realidade**

No romance *A Náusea*, Sartre apresenta o diário de Antoine Roquentin, um historiador que reside na cidade de Bouville, e que ali experimenta algo desconcertante e desconfortável, algo até então desconhecido que desarranja sua relação com o mundo, algo como um “enjoo adocicado” que ele chamará de náusea. Diante da náusea o mundo se desnuda, mas não mostra uma face positiva, pelo contrário, tudo aparece negativado, já que perde o “verniz” corriqueiro e revela sua natureza gratuita, contingente. A contingência iluminada pela náusea torna o mundo muito mais hostil, afinal, já não se pode explicá-lo com conceitos. Esse mundo se mostra em toda sua inconsistência, de sorte que, impossibilita qualquer tipo de explicação – as coisas simplesmente são, sem nenhuma necessidade, finalidade ou justificativa:

[...] era o Mundo, o Mundo inteiramente nu que se mostrava de repente, e sufocava de raiva desse ser grande e absurdo. Sequer se podia perguntar de onde saía aquilo, tudo aquilo, nem como era possível que existisse um mundo ao invés de coisa alguma. Aquilo não tinha sentido, o mundo estava presente em toda parte, à frente, atrás. *Antes* dele não houvera nada. Nada. Não houvera um momento em que ele pudesse não existir. Era isso que me irritava: obviamente não havia *nenhuma razão* para que aquela larva corrediça existisse. *Mas não era possível* que não existisse (SARTRE, 2011, p. 179, grifo do autor).

Dessa perspectiva, os entes mundanos não existem por uma vontade divina ou por uma organização humana, eles existem por si mesmos, transpiram uma existência singular que surge e desaparece abruptamente, sem razão alguma. A partir dessa percepção do mundo, Roquentin entende que a existência comporta em si uma absurdidade que as convenções humanas não podem dar conta, visto que são sempre exteriores a ela, sendo por isso incapazes de fundamentá-la. A contingência ensina assim que o mundo está além – ou aquém – de qualquer sentido: as coisas têm apenas “um sentidinho estranho” e irritante que não se pode compreender totalmente (SARTRE, 2011, p. 80).

Com efeito, a náusea funciona para Roquentin como uma “evidência ofuscante” (SARTRE, 2011, p. 164), já que, por um lado, evidencia uma realidade nua, e por outro, ofusca o sentido corriqueiro a que essa realidade parecia se adequar. Por essa razão, a náusea é sentida como um desamparo, visto que o mundo já não se mostra como algo necessário e fixo, mas como um caminho perpetuamente em aberto, passível de infinitas ressignificações. Isso faz também com que o mundo se torne um objeto instável, já que, como observa Franklin Leopoldo e Silva (2003, p. 84), o sujeito se vê então exposto ao risco diante do imprevisível, da “extensão absolutamente indefinida das possibilidades”. Desse modo, ao escancarar a contingência, a náusea mostra que não há razão para que um acontecimento se realize ao invés de outro, quer dizer, que a existência “[...] não tem leis: o que acreditam ser sua constância... Ela tem apenas hábitos e pode mudá-los amanhã” (SARTRE, 2011, p. 210).

É comum acreditar que a realidade é regida por alguma ordem, ou que, como escreve Sartre (1990, p. 548, tradução nossa<sup>2</sup>) no artigo “A arte cinematográfica<sup>3</sup>”, “[...] não há nada de perdido, nada de vão, que o presente se encaminha rigorosamente em direção ao futuro”. Com efeito, essa ilusão está fundamentada numa visão determinista do real, uma visão que tenta esconder a contingência. Esse determinismo, como bem define Coorebyter (2005, p. 27, grifo do autor), “[...] enuncia relações *intelectuais* entre várias dimensões abstratas no plano *físico*”, de modo que se “[...] despoja o objeto de sua riqueza própria para reduzi-lo a parâmetros abstratos que são colocados em relação com outras abstrações” (COOREBYTER, 2005, p. 30). Em outras palavras, o determinismo opera como uma tentativa de tornar o mundo mais familiar, substituindo a contingência do existente por uma pretensa necessidade e, com isso, salvaguardando os indivíduos da náusea e de seus efeitos devastadores.

De fato, essa tentativa de mascarar a face absurda da existência é um antídoto ilusório, dado que não se pode ordenar verdadeiramente a existência, quer dizer, não é possível substituir sua contingência natural por uma ordenação abstrata. Em consequência disso, por mais que se tente impor ao mundo um rigor formal, não é isso que se percebe na realidade.

<sup>2</sup>. Os textos em língua estrangeira contam com tradução do autor, por essa razão, a expressão “tradução nossa” não será repetida a cada citação traduzida.

<sup>3</sup>. Trata-se, com efeito, de um discurso proferido no liceu do Harvre, em 1931 e inserido em uma publicação dessa mesma escola em que Sartre era então professor de filosofia – *Distribution solennelle des prix*. Posteriormente, o texto foi publicado na *Gazette du Cinéma*, em 1950, com o título “Le Cinéma n’est pas une mauvaise école”, e em *Les écrits de Sartre*, em 1970. O texto faz uma defesa do cinema enquanto arte, já que à época ele era visto com bastante desconfiança por parte da sociedade. Sartre, por sua vez, dirigindo-se a seus alunos, defendia essa “nova” expressão artística, tentando mostrar aos genitores que no cinema seus filhos encontrariam “a beleza do mundo”, “a poesia da velocidade, das máquinas, a inumana e esplendida fatalidade da indústria”. C.f.: SARTRE, Jean-Paul. *L’art cinématographique*. In: CONTAT, Michel; RYBALKKA, Michel. *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1990, p. 546-552.

Como observa Sartre (2018, p. 1685) no *Carnet Depuis* – caderno de anotações que antecipa algumas questões abordadas em *A Náusea*:

O que existe acarreta o que existe e acarreta sem que isso seja necessário, a ligação entre eles é também contingente. A relação entre dois fatos existentes não pode ser, então, nem de princípio a consequência, nem de meio a fim. É uma transformação sem rigor de um fato em outro fato [...]. Da passagem de um estado a outro estado há demais. Desordem, monotonia, tristeza.

É justamente essa desordem que Roquentin encontrará, por exemplo, ao ser invadido pela náusea no jardim público. Nessa ocasião, ele já não consegue distinguir o que é causa e o que é efeito, pois tudo parece a mesma coisa, tudo parece demais, se confundindo gratuitamente, surgindo e de repente morrendo, sem explicação, sem lembrança, afinal, “[...] a existência não tem memória; não conserva nada dos desaparecidos — sequer uma recordação” (SARTRE, 2011, p. 177).

Quando conclui que a existência não possui memória Roquentin compreende que o passado não é capaz de agir sobre o presente, visto que apenas uma “ligação frouxa” une essas dimensões temporais, uma ligação que não dá garantias, pelo contrário, abre infinitas possibilidades. Nas palavras de Franklin Leopoldo e Silva (2003, p. 82), Roquentin apreende aqui a descontinuidade da existência, já que o “presente parece desconectado do fio da sucessão” e não há garantia que os acontecimentos possuam uma finalidade ou estejam conectados entre si. Por conseguinte, o personagem parece sofrer com uma espécie de “acúmulo do presente” (SILVA, 2003, p. 82), no sentido que a realidade para não é “nada além do presente” (SARTRE, 2011, p. 131) – um presente sobre o qual o passado não pode agir e o futuro se resume a um novo presente. Desse ponto de vista, é como se o tempo não passasse, como se cada instante permanecesse isolado em si mesmo. Sente-se, com isso, que “nada acontece”, visto que tudo dura com preguiça e lentidão: o passado está em “estado de férias e de inação” e o futuro “[...] se faz esperar e, quando chega, nos sentimos enfastiados porque percebemos que já estava ali há muito tempo” (SARTRE, 2011, p. 50).

Dessas reflexões, podemos tirar duas conclusões: a primeira corrobora com a revelação da contingência, pois mostra que não há necessidade na existência; já a segunda desvela uma monotonia na forma como se dão os acontecimentos reais. Diante dessas conclusões a realidade perde sua consistência, tudo parece possível diante da náusea, posto que a lei que rege a existência é o absurdo, a contingência. Essa imprevisibilidade contingente alterna entre o fracasso e o recomeço, exprimindo um esforço melancólico que se repete. Por isso, a partir da náusea, Roquentin apreende a realidade como uma grande repetição em que

os dias “se atropelam desordenadamente” (SARTRE, 2011, p. 78) e “[...] nada acontece. Os cenários mudam, as pessoas entram e saem, eis tudo. Nunca há começos. Os dias se sucedem aos dias, sem rima nem razão: é uma soma monótona e interminável” (SARTRE, 2011, p. 60).

### **A canção e sua fatalidade imaginária: a suspensão da Náusea**

Se a náusea é para Roquentin um sentimento incômodo, afinal, lhe mostra uma realidade desprovida de sentido, é justamente no imaginário que ele encontrará, senão um antídoto, ao menos um contraponto a essa contingência selvagem que acaba de se revelar. Toda regularidade que a partir da náusea se tolhe do mundo, será sublinhada na arte, ou melhor, na audição de uma canção: “Some of these days”. Com efeito, Roquentin encontrará algumas vezes nesse antigo *ragtime* uma espécie de suspensão da realidade, de refúgio contra a náusea: “O que acaba de ocorrer é que a náusea desapareceu. Quando a voz se elevou no silêncio, senti meu corpo se enrijecer e a náusea se dissipou” (SARTRE, 2011, p. 39). Trata-se, é verdade, de uma suspensão momentânea, ainda assim, podemos questionar como isso acontece, quer dizer: como e por que uma velha canção executada por um gramofone em um bar é capaz de suspender a realidade, de dissipar a náusea?

Recorrendo às reflexões que Sartre (2010, p. 361-373) faz em *O imaginário*, podemos entender que uma música, considerada enquanto objeto estético, é tomada como um objeto irreal, imaginário; isso significa que sua estrutura não é a mesma da realidade, pelo contrário, a música está fora da realidade, não pertence ao reino da existência, da contingência. Não obstante, é apenas a através da realidade que a beleza da música pode se constituir, visto que, no caso da arte, o objeto imaginário depende de um *analogon* que faça parte da realidade – ela precisa de um suporte real para se mostrar. No caso de Roquentin, por exemplo, trata-se de um disco que toca no gramofone do café Malby: Madeleine coloca “o disco mais velho da coleção, um disco Pathé para agulha de safra”, ela “gira a manivela do gramofone” e o som começa a ecoar no espaço (SARTRE, 2011, p. 39). Esses elementos reais não são aqueles que suspendem a náusea, mas essa suspensão só pode acontecer a partir deles; é esse processo real que permite a aparição do som e “[...] bastaria muito pouco para que o disco parasse: uma mola que se quebrasse, um capricho do primo Adolphe. Como é estranho, como é comovente que essa rigidez seja tão frágil. Nada pode interrompê-la e tudo pode aniquilá-la” (SARTRE, 2011, p. 38). Basta pouco para interromper a execução da canção, basta pouco também para

danificá-la. De fato, qualquer problema referente ao *analogon* interfere diretamente na apreensão imaginária da obra; um arranhado no disco, por exemplo, pode provocar um barulho estranho, um ruído capaz de interferir no acesso ao irreal.

A canção se revela, portanto, através da realidade, de objetos que pertencem ao mundo da náusea e estão sujeitos à contingência, podendo a qualquer momento cessar os efeitos imaginários da beleza. Em outras palavras, a beleza irreal se liga carnalmente à realidade que é seu *analogon*, estando, contudo, para além dela, de sorte que “[...] quando queremos captá-la, encontramos apenas entes, esbarramos em entes desprovidos de sentido” (SARTRE, 2011, p. 230). Em suma, é somente através do real que a beleza pode ultrapassá-lo e suspender a náusea que impregna a existência:

O disco que gira existe, o ar atingido pela voz que vibra existe, a voz que se imprimiu no disco existiu. Eu, que escuto, existo. Tudo está cheio, existência por todo lado, densa e pesada e suave. Mas, para além de toda essa suavidade, inacessível, bem perto, tão longe, lamentavelmente, jovem, impiedoso e sereno, existe esse... esse rigor (SARTRE, 2011, p. 139-140).

Esse rigor que na canção que se contrapõe à existência contingente não é parte da realidade, de modo que, como mostra *O imaginário*, para apreender a beleza de uma obra musical é preciso “[...] operar a redução imaginante, isto é, apreender precisamente os sons reais como *analogon*. Ela [a canção] se dá então como um perpétuo outro lugar, uma perpétua falta” (SARTRE, 2010, p. 370-371). Dessa perspectiva, o que é belo nessa obra não é algo perceptível, mas um objeto irreal que não se pode alcançar em sua totalidade, uma ordem que não existe na realidade e que só se revela à imaginação do ouvinte. Isso implica que um ouvinte que se limitasse a perceber os elementos reais da canção – a habilidade dos instrumentistas, a precisão da voz, as rimas dos versos, os defeitos da gravação ou da execução, etc. – poderia muito bem escutá-la sem jamais se atentar para sua beleza. Por conseguinte, se Roquentin fica fascinado pela canção não é porque percebe nela alguma coisa especial, mas é justamente por encontrar nessa obra uma estrutura que a percepção não é capaz de apreender.

Assim, é somente enquanto objeto imaginário que a canção se mostra como um objeto diametralmente oposto à realidade. Em outras palavras, a ordem da canção só pode ser apreendida imaginariamente, já que se trata de um acontecimento irreal que ressalta uma característica essencial da temporalidade imaginária, isto é, a fatalidade. Em *O imaginário*, Sartre afirma que o tempo irreal é fatal, ou seja, os acontecimentos imaginários são regidos pelo futuro, como se todos os acontecimentos estivessem predestinados a ocorrerem. Nas



palavras de Sartre (2010, p. 99): “O fatalismo coloca que tal evento deve acontecer e que é esse evento futuro que determina a série que conduzirá até ele”. Desse modo, quando Roquentin escuta a canção é precisamente esse fatalismo que o fascina, pois ele apreende em sua forma que cada som caminha em direção ao seu destino, a sua morte necessária: “[...] as melodias trazem orgulhosamente a morte em si mesmas, como uma necessidade interna; somente elas não existem” (SARTRE, 2011, p. 178).

Essa “necessidade interna”, essa fatalidade que se expressa através da canção, é o que proporciona a suspensão do tempo monótono e imprevisível iluminado pela náusea. O que se passa, entretanto, não é simplesmente a suspensão da contingência monótona, mas sua substituição momentânea por uma imagem “delgada e firme” que é precisamente sua antítese. Dito de outra maneira, a canção se apresenta como um vislumbre “do outro lado da existência”, afinal, ela não existe, não faz parte da realidade, não está infestada pela náusea. A canção apresenta por dois, três minutos uma imagem que é a negação da realidade nauseante, posto que escancara com sua necessidade uma forma de acontecer que não é permitida ao real: a ordem da composição – como nota Weidmann (2017, p. 154) – “[...] serve de contraste à temporalidade experimentada enquanto contingência, a qual consiste em uma falta de encadeamento entre os acontecimentos que se dão no tempo”. Essa falta de encadeamento é o que Roquentin não encontra na canção, já que essa obra se revela como algo que parece inevitável, como se sua duração fosse mais forte, como se cada instante estivesse preenchido por acontecimentos – os sons e os silêncios – absolutamente necessários.

Se a náusea mostra uma realidade totalmente mutável, a canção sublinha um objeto que só pode ser daquela forma, isto é, que segue em direção ao seu destino sem titubear. Há na canção um encadeamento rigoroso, uma fatalidade que confere a essa obra uma necessidade, um ar inevitável que se revela no correr do tempo:

No momento é o jazz que toca; não há melodia, apenas notas, uma miríade de curtas sacudidelas. Elas não param, uma ordem inflexível as origina e as destrói, sem nunca permitir que se recomponham, que existam por si. Elas correm, se apressam, de passagem me dão um golpe seco e se obliteram. Gostaria muito de retê-las, mas sei que, se conseguisse deter uma, só me ficaria entre os dedos um som apagado e vulgar. Tenho que aceitar sua morte; tenho até que *desejar* essa morte: conheço poucas impressões mais ásperas ou mais fortes (SARTRE, 2011, p. 37).

Esse movimento ininterrupto da canção só faz sentido dentro dessa “ordem inflexível”, dessa totalidade imaginária que em sua curta duração destaca seus elementos da realidade. Logo, qualquer tentativa de apreender os elementos dessa obra isoladamente implica no desaparecimento de sua força, ou seja, de sua fatalidade, de sua beleza. Assim, como explica

Coorebyter (2005, p. 93) a canção se faz através do “[...] escoamento regulado de seus elementos, estrutura sem essência independente”; quer dizer, é apenas dentro dessa totalidade imaginária que dura alguns minutos que cada elemento se destaca e ganha esse ar fatal que falta à realidade. Ora, a canção dura pouco tempo, mas sua duração é forte, convicta, necessária, de sorte que, ao ouvi-la o que Roquentin encontra é uma forma que não coincide com as formas da realidade, pelo contrário, a canção surge “[...] bruscamente cortando o tédio, fortalecendo a duração”, suspendendo a náusea (SARTRE, 2011, p. 57).

### **O que há de tão especial na canção?**

Como vimos até aqui, se a canção suspende temporariamente a náusea experimentada por Roquentin não é simplesmente por suas características reais, é sobretudo por aquilo que está para além da realidade, aquilo que só é acessível para o imaginário. Esse caráter imaginário, porém, não é uma exclusividade das artes musicais, afinal, como atesta *O imaginário*, “a obra de arte é um irreal”, a beleza é parte do imaginário (SARTRE, 2010, p. 362). Se toda obra de arte possui uma dimensão irreal, por que apenas a canção parece capaz de tirar Roquentin da realidade nauseante? Haveria, para Sartre, um privilégio da música, um privilégio da canção?

Considerando a música enquanto melodia, harmonia e ritmo, ou seja, sem palavras que possam remeter a objetos reais, trata-se de uma arte capaz de se exprimir sem relação direta com significados palpáveis, de sorte que, como nota Coorebyter (2005, p. 95, grifo do autor) ela se desenvolve por uma “troca de movimentos e de formas”, em um jogo de “relações internas” que é

[...] *puro trabalho do tempo sobre o tempo*, articulação dos instantes que tem valor de vitória sobre a duração e sobre o presente, colocação em forma do amorfo, equilíbrio da ordem e da desordem, encarnação por excelência da fatalidade como antítese da contingência, como vitória sobre “as flácidas espirais do tempo”.

Se a expressão sonora é uma manipulação do tempo que não remete a significados reais, mas expressa um sentido reverso ao da realidade, outras artes – como a literatura e o cinema, por exemplo – parecem estar de maneira mais profunda na órbita da existência. Nas palavras de Coorebyter (2005, p. 91), essas são artes possuem um outro tipo de envolvimento com a realidade, o que implica em uma recondução constante do “[...] público ao universo do qual ele tenta se abstrair: livros e filmes ainda são pedaços do mundo, materialidade aberta



que é preciso tocar ou contemplar para entrar no imaginário”. Ao contrário dos filmes e dos livros, a canção é apenas “[...] uma onda sonora que nenhum melômano jamais verá, restituída por um disco cuja presença é esquecida tão logo ele gira, a melodia nos arranca da contingência *porque ela não existe*”. (COOREBYTER, 2005, p. 92, grifo do autor).

De fato, para Coorebyter (2005, p. 94), a canção é a melhor expressão da beleza, pois é capaz de apresentar “uma forma esvaziada de conteúdo” que, por isso, pode se abster de remissões diretas à realidade. A reflexão sobre a canção sustentada pelo comentador belga é, sem dúvidas, muito bem construída e parece correta em diversos aspectos. Ora, não se pode negar, por exemplo, que escutar uma canção é algo muito diferente de ler um livro, ver um filme ou estar diante de um outro tipo de manifestação artística. Como ensina Sartre (1972, p. 11-12) no início de *Que é a literatura?*, a arte não deve ser considerada enquanto uma substância imutável que encarnaria nas diferentes expressões artísticas, afinal, as diversas formas de arte não são paralelas – já que “esse paralelismo [entre as artes] não existe”. Dito isso, porém, é preciso pontuar algumas questões importantes nessa reflexão, principalmente no sentido de mostrar que a canção não é uma arte “privilegiada” na visão sartreana, ou seja, não se trata de uma exclusividade da canção a suspensão da realidade. Além disso, a beleza, esse elemento que *não existe*, não é algo exclusivo da canção, mas uma característica compartilhada com as demais manifestações artísticas.

Com efeito, o que parece favorecer a canção quanto à suspensão da Náusea é muito mais o contexto em que ela se apresenta do que sua forma totalmente abstrata<sup>4</sup>. Antes de prosseguirmos com o exame da canção, todavia, é preciso questionar a razão pela qual tanto o cinema quanto a literatura não são capazes de suspender ou ao menos de retardar para Roquentin a apreensão nauseante do mundo.

<sup>4</sup>. Aliás, essa forma abstrata que Coorebyter atribui à canção pode até fazer sentido para a música instrumental, mas quando se pensa especificamente a forma cancional ela não é satisfatória, dado que a canção não é formada apenas pela melodia, ela comporta também as palavras da letra. Dito de outra maneira, uma canção não é apenas uma forma sem conteúdo, não é só “música”; na verdade, a canção é justamente a mistura de letra e melodia, visto que, como escreve Eliete Negreiros (2011, p. 170) “[...], ainda que possamos tecnicamente separar a melodia da letra, ambas estão amalgamadas na canção. [...] A canção é uma totalidade, onde suas partes estão em interação, letra e música se iluminando reciprocamente, criando um sentido”. Com efeito, há na canção uma transformação da fala em canto, de sorte que a palavra se torna melódica sem perder seu poder significante, ou seja, sem converter-se totalmente em música. É claro que na canção as palavras ganham uma expressividade que não é a mesma do cotidiano, de modo que frases que no dia a dia seriam consideradas banais podem, dentro de uma canção, ganhar um sentido extremamente profundo. Dessa maneira, como constata Negreiros (2011, p. 194), “[...] há algumas canções em que o texto é pleno de significado [...] que tocam temas profundos e delicados, [...] que tocam o âmago das coisas, iluminando coisas que sempre estiveram presentes, mas que não eram percebidas”. É verdade que no caso de Roquentin a letra da canção não é considerada com tanta atenção, mas isso não significa que as frases cantadas pela cantora não tenham nenhum sentido para o personagem, que sejam apreendidas apenas como sons sem nenhum significado. Pode-se, por exemplo, estabelecer uma relação entre os dois primeiros versos da canção – *Some of these days/ You'll miss your honey* (Em algum destes dias/ Você sentirá minha falta, querido) – e o sentimento que Roquentin alimenta a respeito do seu passado.

No que tange à sétima arte, *A Náusea* é apenas alusiva, já que em duas oportunidades Roquentin se refere ao cinema, mas não chega a ver um filme. Logo no início de seu relato, ao experimentar a náusea depois de escutar a canção no café *Malby*, Roquentin pensa em ir ao cinema. A sessão do filme, contudo, só começaria às nove, ainda faltava uma hora e meia, de sorte que Roquentin opta por caminhar por Bouville. Em outra ocasião, Roquentin vai novamente ao Cine Eldorado, mas tampouco entra para ver o filme – se contenta em observar o público que espera na fila: “[...] faziam fila ao longo da parede verde. Aguardavam avidamente a hora das suaves trevas, do relaxamento, do abandono, a hora em que a tela, brilhante como uma pedra branca sob a água, falaria e sonharia por elas” (SARTRE, 2011, p. 74). Esse sonho terceirizado proporcionado pela sétima arte não é suficiente para atrair Roquentin, não exatamente por sua forma ou por seu conteúdo, mas pelo contexto que envolve sua aparição. Em outras palavras, não é tanto o filme que afasta o personagem do cinema, são as pessoas que ele inevitavelmente encontraria na sala:

[...] a pessoa do lado fumaria cachimbo e cuspiria entre os joelhos, ou então Lucien se mostraria desagradável, não teria uma palavra amável, ou ainda, como se de propósito, justamente hoje, logo no dia em que iam ao cinema, aquela dor nas costas voltaria. Daqui a pouco, como todos os domingos, pequenas raivas surdas cresceriam na sala escura (SARTRE, 2011, p. 74).

A passagem acima testemunha muito mais sobre uma impossibilidade circunstancial do que sobre uma recusa estética do cinema. Desse ponto de vista, o cinema não parece menos irreal do que a canção, já que se trata de um “sonho”, ou seja, de um objeto imaginário – assim como é o objeto da canção. Em ambas ocasiões que se refere ao cinema, Roquentin não se debruça propriamente sobre a arte: na primeira oportunidade é a espera que o afasta da sala, enquanto na segunda é uma antipatia pelo público, que lhe parece muito desagradável.

Se em *A Náusea* o cinema é tratado de forma marginal, em *As palavras* ele é o mundo em que Poulou “desejava viver”, um mundo em que ele “tocava no absoluto” (SARTRE, 1967, p. 79). De fato, o cinema é, nessa obra autobiográfica, uma experiência imaginária por excelência, no sentido de que é capaz de tirar o personagem da realidade. Para Poulou os filmes eram como “delírios de uma muralha”, de modo que o preto e branco das figuras “resumiam em si todas as outras” cores, permitindo “ver o invisível”. Ademais, apesar de se tratar do cinema mudo, havia ainda o elemento sonoro, no sentido que “os heróis sabiam fazer-se compreender [...] pela música” – uma “música premonitória” que “[...] confundia-se com suas vidas, arrastava-os à vitória ou à morte, avançando para seu próprio fim” (SARTRE, 1967, p. 78-79). Com efeito, aquilo que se destaca no cinema em *As palavras* é a fatalidade na

forma de acontecer dos filmes, na sua duração que faz de cada evento algo necessário. Essa fatalidade cinematográfica também é sublinhada em “A arte cinematográfica”, artigo de juventude em que Sartre (1990, p. 549) faz uma defesa do cinema, sublinhando justamente a capacidade dessa arte em oferecer ao público uma “representação da fatalidade”. Dessa perspectiva, o cinema será descrito como um “avanço fatal” e “contínuo”, um “encadeamento necessário” que reorganiza os acontecimentos da realidade conferindo a eles um outro sentido. É nessa forma de acontecer que, para Sartre, se encontra a beleza do cinema, e nessa beleza reside a capacidade de suspender a realidade.

Falando agora da literatura, Roquentin efetivamente lê um romance na tentativa de fugir da náusea, a suspensão da realidade, no entanto, não ocorre, já que a obra não é acessada em sua dimensão imaginária:

[...] peguei *A cartuxa de Parma* que estava sobre uma mesa. Tentava me absorver na leitura, encontrar um refúgio na Itália luminosa de Stendhal. Conseguia-o por momentos, em breves alucinações, depois recaía nesse dia ameaçador, em frente a um velhinho que pigarreava, a um rapaz que devaneava reclinado em sua cadeira (SARTRE, 2011, p. 110-111).

A leitura de *A cartuxa de Parma* se mostra uma experiência estética intermitente, no sentido que a imaginação não se impõe sobre a realidade, pois só aparece “em breves alucinações” que não dão conta de se sobrepor a esse “dia ameaçador”. Se Roquentin não é capaz de imaginar continuamente o romance, porém, não é por sua forma ou por seu conteúdo, mas por elementos reais que acabam atrapalhando sua concentração na leitura. Dito de outra maneira, se a suspensão da náusea não se efetiva com a leitura, isso não implica que o romance seja menos irreal do que a canção, mas que se trata de uma experiência diversa. Com efeito, em comparação com a canção, a leitura de um romance exige uma concentração diferente, é preciso uma dedicação por um período mais longo para que a narrativa ganhe corpo e a obra se torne imagem. Diante disso, uma distração qualquer pode ser suficiente para atrapalhar a leitura: uma dor nas costas, um barulho, a fumaça de um cachimbo.

Portanto, a experiência de Roquentin com a literatura não testemunha sobre a incapacidade dessa arte em impor sua imagem sobre o real, mas mostra que ela exige empenho por parte do leitor, caso contrário, a obra literária não se abre em toda sua potência. De fato, não é apenas a literatura que exige essa entrega da parte do público, pois, como profere Sartre (1987, p. 15) na “Conferência na Universidade Mackenzie”, diante de uma obra de arte é preciso que o público “[...] se ponha fora da ordem dos acasos”, quer dizer, que ele tome um recuo em relação ao mundo contingente, e que se coloque diante da ordem

imaginária da obra. Por isso, se algumas vezes uma obra de arte pode simplesmente não chamar nossa atenção por não se mostrar atraente, outras vezes isso também acontece não só pelo que está na obra, mas sobretudo por nosso estado de espírito. Por exemplo: se vou à um museu com dor de cabeça será difícil encontrar beleza em algum quadro; se estou cansado e leio um poema, talvez ele me de sono; se escuto uma música preocupado pelas questões do dia a dia, é possível que ela passe despercebida.

### **Considerações finais sobre a canção: entre a suspensão e o aprofundamento**

O breve exame do cinema e da literatura apontam para dificuldades circunstanciais que impediram Roquentin de ter uma experiência estética, não uma incapacidade dessas expressões artísticas em apresentar um objeto imaginário. O caráter imaginário da arte não vale apenas para a música, mas também para a pintura<sup>5</sup>, o romance, o cinema, etc. Diante disso, o que mais parece diferenciar a canção das outras artes em *A Náusea* não é sua estrutura abstrata, mas a maior facilidade que Roquentin tem em acessá-la. Certamente, as questões formais e irrealis também fazem parte da experiência, todavia, o que parece mais preponderante no caso de Roquentin é maneira como o objeto imaginário é acessado: a canção se mescla sorratamente ao cotidiano, seja em um bar, em uma praça ou mesmo em casa; trata-se de uma experiência de curta duração, capaz de surpreender as pessoas “[...] no desalinho, no relaxamento cotidiano” (SARTRE, 2011, p. 230).

Assim, como observa Eliete Negreiros (2011, p. 171), a canção pode se apresentar de repente, fazendo “[...] rapidamente sua aparição sonora e desaparecendo, deixando um rastro luminoso, [...] lembrança sempre na iminência de se presentificar na recordação, ou na voz de alguém cantando, em algum lugar, alguma canção”. De fato, em muitas ocasiões a canção surge inesperadamente, podendo se infiltrar facilmente na trama de nossa vida cotidiana. Se a leitura exige uma concentração particular e o cinema exige a participação em um evento público com hora marcada, a canção pode ser executada em qualquer lugar e a qualquer hora,

---

<sup>5</sup>. Em *A Náusea*, aliás, Roquentin se confronta com pinturas e esculturas e encontra nelas uma dimensão estética, no entanto, sua experiência com essas obras não é semelhante à experiência com a canção. Nesse caso, não se trata de um problema do contexto, mas do conteúdo dessas obras, já que elas se propõem a defender o ideal de vida dos salafários, ideal que tem por regra mascarar a contingência do real. Independentemente do motivo pelo qual Roquentin não foi capaz de experimentar a suspensão da náusea quando esteve diante de outros tipos de arte, é importante sublinhar que o fracasso da experiência estética do personagem não significa que tais manifestações artísticas não sejam capazes de produzir uma dimensão imaginária, uma beleza capaz de se contrapor à realidade contingente.

dura poucos minutos e se mistura com facilidade à vida. Parafraseando Noudelmann (2008, p. 45), a canção se coloca como um “contratempo” no tempo cotidiano, ou seja, ela “[...] não surge como um acontecimento que interrompe a duração [...] [mas] inscreve um outro tempo na partitura geral”. Em outras palavras, a canção é capaz de se misturar ao cotidiano sem interrompê-lo bruscamente, existindo como uma breve alucinação, como uma pequena dobra, um contraponto sutil.

De tal maneira, ao se infiltrar na trama do cotidiano a canção não rompe totalmente sua dinâmica, apenas se sobrepõe a ela por alguns minutos, impondo sua temporalidade fatalista como uma quimera que logo se apaga. Desse ponto de vista, a canção não aniquila a realidade, mas a abarca com sua beleza, formando uma espécie de miragem “[...] que atravessa nosso tempo de um lado ao outro, e o recusa e o dilacera com suas pontas secas e aguçadas” (SARTRE, 2011, p. 38). Trata-se, portanto, de uma beleza que entra na realidade e confere momentaneamente a ela um novo sentido, ou melhor, uma ilusão de ordem que parece envolver o mundo, mas que, na verdade, é uma característica exclusiva da canção.

Diante disso, tudo aquilo que afasta Roquentin do cinema e impede que sua leitura do romance se aprofunde, não tem nenhum efeito no caso da canção. Quando a canção começa a tocar é como se a realidade fosse, por alguns instantes, envolvida por suas características imaginárias; com isso, acontecimentos que poderiam ser tomados como uma distração são reinterpretados, pois são considerados a partir da duração irreal da canção. Como observa Roquentin, a canção “[...] se dilatava, se inflava como uma tromba. Enchia a sala com sua transparência metálica, esmagando contra as paredes nosso tempo miserável” (SARTRE, 2011, p. 39). Por isso, nenhum evento real parecia capaz de interromper a magia dessa obra, pelo contrário, é como se a canção conferisse sentido até ao que normalmente era tido como irritante:

[...] nem a porta que se abre, nem a lufada de ar frio que passa por meus joelhos, nem a chegada do veterinário com sua neta: a música penetra essas formas vagas e as atravessa. Mal se sentou, a menina foi tomada por ela: fica rígida, os olhos totalmente abertos; escuta, esfregando o punho na mesa (SARTRE, 2011, p. 38).

A canção parece se tornar uma trilha sonora do mundo real, transferindo sua necessidade e sua fatalidade para a existência, transformando o que há pouco tempo era pura contingência em uma dança cheia de beleza: “Esse movimento do meu braço se desenvolveu como um tema majestoso, deslizou ao longo do canto da negra; pareceu-me que estava dançando” (SARTRE, 2011, p. 39). Não são, porém, apenas os movimentos de Roquentin que ganham um novo sentido com a canção, é todo o ambiente. Por conseguinte, aquilo que antes

parecia banal, uma simples tentativa de “encher o tempo”, torna-se em seguida uma coreografia que parece emular a fatalidade e a certeza do jazz:

As cartas rodopiam ao cair sobre o pano de lã. Depois, mãos cobertas de anéis as recolhem, arranhando o pano com suas unhas. As mãos formam manchas brancas sobre o pano, parecem poeirentas e inchadas. Continuam a cair outras cartas. As mãos vão e vêm. Que ocupação estranha: não parece um jogo, nem um rito, nem um hábito. Acho que fazem isso simplesmente para encher o tempo. Mas o tempo é muito longo, não se deixa encher. Tudo o que mergulha nele amolece e se estira. Por exemplo, esse gesto da mão vermelha que recolhe as cartas vacilando: é inteiramente frouxo. Seria preciso descosê-lo e cortar por dentro para reduzi-lo” (SARTRE, 2011, p. 37).

A silhueta do rei de copas aparece entre os dedos crispados, depois é virada de cabeça para baixo e o jogo continua. *Belo rei, vindo de tão longe, preparado* por tantas combinações, por tantos gestos extintos. *Ei-lo que desaparece por sua vez, para que nasçam* outras combinações e outros gestos, ataques, réplicas, reviravoltas da sorte, uma quantidade de pequenas aventuras (SARTRE, 2011, p. 39-40, grifo nosso).

Podemos dizer que ao escutar a canção Roquentin apreende a realidade que o circunda com as qualidades imaginárias da obra, de modo que ele irrealiza não apenas o *analogon*, mas todo espaço em que a canção ecoa. Em outras palavras, é como se as características imaginárias da canção refletissem na realidade, suspendendo a náusea e provocando uma breve sensação de felicidade. Invadido por essa felicidade musical, Roquentin acredita que toda sua jornada existencial ganha um sentido, como se tudo o que ele passou na vida tivesse sido justificado pela canção. Há, nesse caso, uma assimilação da existência à forma musical, como se a vida pudesse acontecer como uma canção, isto é, com rigor e necessidade:

Posso dizer que tive verdadeiras aventuras. Não recorro a detalhes nenhum, mas percebo o encadeamento rigoroso das circunstâncias. Atravessei os mares, deixei cidades para trás e subi rios, ou então me embrenhei em florestas, e sempre me dirigia a outras cidades. Tive mulheres, me meti em brigas; e nunca podia voltar atrás, da mesma maneira que um disco não pode girar ao contrário. E tudo isso me levava aonde? A esse minuto, a esse banco, a essa bolha de claridade zoante de música (SARTRE, 2011, p. 40).

A partir disso, podemos concluir que a canção não transporta seu ouvinte para um outro mundo, mas tem o poder de transformar o sentido deste mundo. Por essa razão, quando Roquentin escuta a canção já não é a contingência do real que prende sua atenção, pois a forma ordenada e fatal da obra se impõe, de sorte que a própria realidade parece mais harmônica. Para além dessa harmonia aparente e momentânea, no entanto, a beleza formal da canção tem também o poder de acentuar o caráter absurdo da realidade, afinal, tende-se a comparar posteriormente a necessidade da obra de arte com a contingência da realidade. Dito



de outra maneira, se a forma da canção pode conferir um certo ar de necessidade ao real, essa mesma forma pode servir como uma antítese da realidade, no sentido que aquilo que antes da canção parecia contingente, depois dela pode parecer ainda mais.

Assim, se a canção tem o poder de suspender temporariamente a náusea, ela também pode intensificar seus efeitos, já que em comparação com a canção a realidade pode parecer ainda mais gratuita. Pode-se notar isso, aliás, no final de *A Náusea*, quando Roquentin escuta a canção pela última vez antes de deixar Bouville. Nessa ocasião, apesar de ainda exercer certo fascínio, a canção já não transforma a realidade em uma coreografia ensaiada, pelo contrário, o real parece ainda mais caótico, visto que a organização da obra musical ressalta ainda mais a desordem do mundo. Desta vez a canção não se apresenta como uma redenção da contingência, não há complacência alguma em sua duração, pelo contrário, é como se a ordem que emana da forma musical tornasse o mundo ainda mais absurdo, provocando em Roquentin um sentimento de vergonha. A canção sofria compassada e gloriosamente, iluminando um modelo inalcançável de sofrimento:

Naturalmente eu gostaria muito de sofrer dessa maneira, em compasso, sem complacência, sem pena de mim mesmo, com uma pureza árida. Mas é culpa minha se a cerveja está morna no fundo de meu copo, se há manchas escuras no espelho, se estou sobrando, se o mais sincero de meus sofrimentos, o mais seco se arrasta e se entorpece, com excesso de carne e a pele muito larga ao mesmo tempo, como a vaca-marinha, com grandes olhos úmidos e comovedores, mas tão feios? (SARTRE, 2011, p. 229).

Dessa perspectiva, se a canção pode ser vista como um “antídoto” contra a Náusea, ela também pode ser considerada como um modelo inalcançável para a realidade, o que implica na possibilidade de acentuar aspectos incômodos do mundo. Ora, a forma de acontecer da canção jamais poderia ser aplicada à realidade, pois nela tudo está presente por uma razão, enquanto no real tudo que existe é demais. Desse modo, o que se descobre quando se compara a canção com a realidade é que suas estruturas são opostas e incompatíveis, e se a canção suspende por alguns minutos a náusea não é por bondade, é simplesmente sua maneira de ser – o que implica que após essa breve suspensão a contingência do real pode aparecer ainda ressaltada.

Portanto, a experiência com a canção não é unívoca em *A Náusea*, pelo contrário, ela mostra possibilidades distintas, indo da suspensão ao aprofundamento dos efeitos da náusea, da harmonização à contraposição ao real. Obviamente, existe uma infinidade de canções e

cada uma delas pode provocar reações muito diferentes em seus ouvintes<sup>6</sup>. Além disso, a experiência da canção não provocara necessariamente uma suspensão seguida de um aprofundamento da realidade, podendo muito bem limitar-se a uma coisa ou outra. Aquilo que é agradável para Roquentin em *Some of these days* pode ser insuportável para outros ouvintes, do mesmo modo que aquilo que o afasta do cinema e da literatura pode ser indiferente para outras pessoas. Nesse sentido, por mais que uma obra de arte apresente uma estrutura fatalista, nada garante que sua fatalidade se apresentará como uma antítese da realidade, afinal, a arte não age sobre seu público, mas é preciso uma disposição desse público para que a obra faça sentido enquanto objeto imaginário.

## Referências

CONTAT, M; RYBALKA, M. La Nausée. Notice. In: SARTRE, J.-P. **Œuvres Romanesques**. Paris: Gallimard, 2018, p. 1657-1678.

COOREBYTER, Vincent de. **Sartre avant la phénoménologie**. Bruxelles : OUSIA, 2005.

NEGREIROS, Eliete Eça. **Ensaio a canção**: Paulinho da viola e outros escritos. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

NOUDELDMANN, François. **Le toucher des philosophes**. Paris : Gallimard, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. Conferência de Jean-Paul Sartre – Universidade Mackenzie – 1960. In: **Discurso**, São Paulo, n. 16, p. 7 – 32, 1987b. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37918> >.

---

<sup>6</sup>. A própria experiência de Roquentin, aliás, mostra que não é qualquer obra musical que suspende sua náusea: “a grande ária Cavalleria Rustica” (SARTRE, 2011, p. 37), “Blue Sky” tocando “num café de San Pauli” (SARTRE, 2011, p. 59), “os Prelúdios de Chopin” que servem de consolo à tia Bigeois (SARTRE, 2011, p. 228), por exemplo, são obras que não despertam nele nada de especial. De fato, a música clássica parece tão “atraente” quanto o cinema para Roquentin, já que, segundo ele, essa música se tornou uma espécie de arte oficial, no sentido que os concertos estariam cheios de salafrários em busca de consolo: “[...] as salas de concerto transbordam de humilhados, de ofendidos que, com os olhos fechados, procuram transformar seus rostos pálidos em antenas receptoras. Imaginam que os sons captados correm neles, suaves e nutrientes, e que seus sofrimentos se transformam em música, como os do jovem Werther; pensam que a beleza é compassiva para com eles” (SARTRE, 2011, p. 229).

## A ESPECIFICIDADE DA CANÇÃO NO ROMANCE A NÁUSEA

VINÍCIUS XAVIER HOSTE

\_\_\_\_\_. L'art cinématographique. In : **Les écrits de Sartre**. Paris: Gallimard, 1990a, p. 546-552.

\_\_\_\_\_. Nick's Bar, New York City. In : **Les écrits de Sartre**. Paris: Gallimard, 1990b, p. 680-682.

\_\_\_\_\_. **L'imaginaire** : *Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 2010.

\_\_\_\_\_. **A Náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. **A transcendência do ego**. Petrópolis: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. **L'être et le néant**. Paris: Gallimard, 2014.

\_\_\_\_\_. **Œuvres Romanesques**. Paris: Gallimard, 2018.

SILVA, Franklin Leopoldo e. **Ética e literatura em Sartre**. São Paulo: UNESP, 2004.

WEIDMANN, Artur Ricardo de Aguiar. "O efeito do *jazz* em *A Náusea* de Jean-Paul Sartre".

**Revista ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 21, p. 145-159, 2016. Disponível em:

< <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/433> >.

Data de submissão: 05/05/2023

Data de aprovação: 01/06/2023