

SARTRE E A DISSOLUÇÃO DO SENTIDO DA EXISTÊNCIA COMO DISSOLUÇÃO DA TEMPORALIDADE DO PROJETO

SARTRE AND THE DISSOLUTION OF THE SENSE OF EXISTENCE AS A DISSOLUTION OF THE TEMPORALITY OF THE PROJECT

Gabriel Gurae¹

Resumo: O protagonista do romance *A Náusea* (1938), Antoine Roquentin, não consegue se conectar com os outros e dar sentido a si e ao mundo ao seu redor. Esta desarticulação de sentido se expressa em um profundo mal-estar, a Náusea. Para restituir o sentido perdido, Roquentin busca uma articulação temporal que, como em uma estrutura narrativa, pudesse conectar o passado com o presente. No entanto, Roquentin conclui que o passado *não existe*, só existe um presente contingente que se arrasta sem passado e futuro. Neste artigo, vamos mostrar que há uma conexão necessária entre tempo e sentido para pensar a dissolução do sentido em *A Náusea* como dissolução da temporalidade. Para isso, recorreremos à descrição onto-fenomenológica da temporalidade em *O ser e o nada*. A leitura de *O ser e o nada* nos faz compreender que o sentido não deve ser buscado no passado, mas em um projeto quanto ao futuro. É a ausência de projeto que faz o sentido se desarticular. Seguindo esta linha de interpretação, podemos afirmar que a possibilidade de “salvação” da Náusea vislumbrada por Roquentin no projeto de ser escritor é justamente um projeto quanto ao futuro. Neste projeto há uma ambiguidade: ao mesmo tempo que deseja criar uma obra de ficção, Roquentin quer se reconectar com o real através do imaginário: ser lido pelos outros que dariam a ele o sentido de ser um escritor que “vivía perambulando pelos cafês”. O projeto de ser escritor, articulando a realidade com a criação imaginária, nos faz concluir que a amplitude do sentido temporal do projeto é muito mais rico que o “verniz” do insuficiente sentido lógico e habitual que inicialmente Roquentin buscava atribuir às coisas.

Palavras-chave: Sartre, existencialismo, literatura, temporalidade, ontologia.

Abstract: The protagonist of the novel *Nausea* (1938), Antoine Roquentin, is unable to connect with others and make sense of himself and the world around him. This disarticulation of meaning is expressed in a profound malaise, Nausea. To restore the lost meaning, Roquentin seeks a temporal articulation that, as in a narrative structure, could connect the past with the present. However, Roquentin concludes that the past does not exist, there is only a contingent present that drags on without past and future. In this article, we are going to show that there is a necessary connection between time and meaning in order to think the emotion of meaning in *Nausea* as a cause of temporality. For this, we will go through the onto-phenomenological description of temporality in *O ser e o nada*. Reading *O ser e o nada* makes us understand that meaning should not be sought in the past, but in a project for the future. It is the absence of a project that makes sense disarticulate.

¹ Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atualmente encontra-se vinculado à Universidade Estadual do Ceará (UECE), instituição em que desenvolve trabalhos de docência. E-mail: ggurae@yahoo.com.br

Following this line of interpretation, we can say that the possibility of “salvation” from Nausea envisaged by Roquentin in the project of being a writer is precisely a project for the future. There is an ambiguity in this project: at the same time that he wants to create a work of fiction, Roquentin wants to reconnect with reality through the imaginary: to be read by others who would give him the sense of being a writer who “was wandering around cafes”. The project of being a writer, articulating reality with imaginary creation, leads us to conclude that the breadth of the temporal meaning of the project is much richer than the “varnish” of insufficient logical and usual meaning that Roquentin initially sought to attribute to things.

Keywords: Sartre; existentialism; literature; temporality; ontology.

Introdução

Antoine Roquentin, protagonista de *A Náusea* (1938), primeiro romance publicado por Sartre, não consegue se conectar com os outros e dar sentido a si e ao mundo ao seu redor. Esta desarticulação de sentido se expressa em um profundo mal-estar que dá título ao romance. Para restituir o sentido perdido, Roquentin busca uma articulação temporal que, como em uma estrutura narrativa, pudesse conectar o passado com o presente. No entanto, não é possível fazer essa conexão, já que a personagem conclui que o passado *não existe*, só existe um presente contingente que se arrasta sem passado e futuro. Como explica Luiz Damon, a perda do passado em *A Náusea* conduz “à idéia de não-temporalidade das coisas e da consciência, isto é, trata-se de conduzir à perda da própria temporalidade, à ausência de tempo” (MOUTINHO, 1995, p.54). Neste artigo, vamos mostrar que há uma conexão necessária entre tempo e sentido para pensar a dissolução do sentido n’*A Náusea* como dissolução da temporalidade. Para isso, recorreremos à descrição onto-fenomenológica da temporalidade em *O ser e o nada*. A leitura de *O ser e o nada* nos faz compreender que o sentido não deve ser procurado no passado, mas é um projeto quanto ao futuro que, em contrapartida, retoma e dá sentido ao passado. É a ausência de projeto quanto ao futuro que faz o sentido se desarticular. Seguindo esta linha de interpretação, podemos afirmar que a possibilidade de “salvação” da náusea vislumbrada por Roquentin no projeto de ser escritor é justamente um projeto quanto ao futuro. Roquentin pensa em escrever um romance de aventuras e conclui que não deve buscar um sentido para a sua existência em uma lógica racional que explique a realidade, mas criando uma história sobre o que não existe. No entanto, há uma ambiguidade nesse projeto. Ao mesmo tempo que deseja criar uma obra de ficção, Roquentin quer se reconectar com o mundo real através do imaginário, ser lido pelos outros que dariam a ele o sentido de ser um escritor que “vivia perambulando pelos cafés”. O projeto de ser escritor, articulando a realidade com a criação imaginária, nos faz concluir que

a amplitude do sentido temporal do projeto é muito mais rico que o “verniz” do insuficiente sentido lógico e habitual que inicialmente Roquentin se esforçava por atribuir às coisas.

A perda do sentido

O romance *A Náusea* é concebido na forma de um diário escrito por Antoine Roquentin em 1932, historiador francês que “após ter 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 Rollebon” (SARTRE, 1984, p.11). Na biblioteca de Bouville – cidade fictícia inspirada no Havre, onde Sartre lecionou entre 1931 e 1936 – encontra-se a “maioria dos documentos referentes às longas permanências do marquês na França” (SARTRE, 1984, p.29). Preocupado apenas em terminar o seu trabalho biográfico, Roquentin, estabelecendo-se em uma pensão e vivendo de antigas economias, não se junta às pessoas da cidade para tomar parte em algum empreendimento com elas. Vive sozinho, sem amigos ou família. Quando escreve sobre a história de Bouville, a economia, a política ou os costumes de seus habitantes, escreve sobre algo distante de si, que se desenvolveu sem a sua intervenção ou a de seus antepassados. Não se reconhece nos costumes de Bouville, não faz parte de nenhuma das classes sociais que a compõe. Em determinado momento nem mesmo escrever a biografia de Rollebon faz mais sentido para Roquentin e a personagem não sabe mais justificar o motivo para estar em Bouville.

Para compreender a crise de Roquentin, vamos recorrer a uma passagem de seu diário “sexta-feira”. Nessa passagem, Roquentin relata que quando entra no *Café Mably* para abrigar-se de um denso nevoeiro que se espalhava sobre a cidade de Bouville, suspeita que o gerente do estabelecimento, o Sr. Fasquelle, que não apareceu para atender os fregueses no horário de sempre, possa ter morrido. Esse pensamento incomoda Roquentin que nem mesmo na biblioteca pública consegue deixar de pensar no que poderia ter acontecido. Outro “nevoeiro” invade então a sala de leitura em que Roquentin se encontra, não o verdadeiro nevoeiro que enchia as ruas lá fora, mas “uma espécie de inconsistência das coisas” que o faz sentir que *tudo pode acontecer*. As prateleiras sempre dispostas do mesmo modo, os livros arrumados em ordem alfabética, as lâmpadas e janelas no mesmo lugar de sempre, todos esses objetos que servem para “fixar os limites do verossímil” não conseguem conter a inconsistência das coisas.

Buscando livrar-se do mal-estar que a inconsistência das coisas provoca, Roquentin sai da biblioteca e caminha de volta ao *Café Mably* para saber o que aconteceu com o Sr.

Fasquelle. No caminho olhava os objetos à sua volta e dizia para si mesmo os nomes destes para detê-los no meio da metamorfose que sofriam: “dizia com força: é um lampião de gás, é uma bica, e tentava com a força de meu olhar, reduzi-los a seu aspecto cotidiano” (SARTRE, 1984, p. 120). As palavras “não querem pousar” nesses objetos inconsistentes que fogem do sentido habitual que damos a eles: “As palavras se haviam dissipado e com elas o significado das coisas, seus modos de emprego, os frágeis pontos de referência que os homens traçarem em sua superfície” (SARTRE, 1984, p.118).

A perda do aspecto cotidiano das coisas é descrita em vários momentos de *A Náusea*. Na primeira crise que acomete Roquentin no *café Rendez-vous des Cheminots*, o sorriso da garçonete não é mais sorriso, é uma coisa com manchas cor-de-rosa que se estira em direção às orelhas. Em outra ocasião, Roquentin não consegue reconhecer o Autodidata que vem cumprimentá-lo parecendo ter um grande verme branco no lugar das mãos. A voz do Autodidata, quando almoça com Roquentin, é percebida como um simples zumbido e não é possível mais entender o que ele diz. Um banco de bonde é um ventre cheio de patas que parece estar sorrindo. Roquentin tem dificuldades para reconhecer o seu próprio rosto no espelho. O afastamento de Roquentin das rotinas sociais permite a exacerbação do transbordar (*déborder*) que caracteriza as coisas percebidas. Roquentin não dispõe dos mecanismos sociais que, cristalizando o mundo dentro de relações pré-determinadas, disfarçam o absurdo da existência e dão sentido às coisas. A existência é revelada a Roquentin como fatos presentes sem justificativa, sem passado ou futuro, sem utilidade, sem identidade, sem conexão. O que a Náusea revela a Roquentin é a *existência* que se escondia no mundo cotidiano. O mundo cotidiano, paralisando as coisas dentro de relações pré-determinadas e necessárias, nos mantém na *superfície* da existência. Mas o essencial da existência é a contingência e não a necessidade. Um círculo é perfeitamente explicável pela rotação de um segmento de reta, mas o círculo não existe, o mundo das explicações e das razões não é o da existência.

Bancos, copos, garfos, folhas de papel, esses objetos não são mais coisas fabricadas que podemos usar como já tínhamos usado para realizar determinadas funções. A intensidade com que as coisas percebidas aparecem não permite reduzi-las ao pensamento:

Todos esses objetos... como dizer? Incomodavam-me; teria desejado que existissem com menos intensidade, de uma maneira mais seca, mais abstrata, com mais recato. O castanheiro me entrava pelos olhos. (...); a casca preta, empolada, parecia de couro fervido. O ruído discreto da fonte Masqueret penetrava em meus ouvidos, fazia neles um ninho, enchia-os de suspiros; minhas narinas transbordavam de um odor verde e pútrido (SARTRE, 1984, 189).

A intensidade faz com que o *transbordar* da percepção se exacerbe e extrapole os limites das relações em que contemos os objetos no cotidiano.

Tentava inutilmente *contar* os castanheiros e *situá-los* com relação à Veleda; tentava comparar a sua altura com a dos plátanos: cada um deles escapava das relações em que procurava encerrá-los, isolava-se, extravasava. Eu sentia o arbitrário dessas relações (que me obstinava em manter para retardar o desabamento do mundo humano, das medidas, das quantidades, das direções); elas já não tinham como agir sobre as coisas (SARTRE, 1984, p. 189-191).

Até a qualidade mais simples e indecomponível que por ventura se queira atribuir a um objeto, como a cor, encerra um excesso:

Aquilo se assemelhava a uma cor, mas também... a uma equimose ou ainda a uma secreção, a uma suarda – e a outra coisa, um odor, por exemplo, aquilo se fundia em odor de terra molhada, em odor preto espalhado como um verniz sobre aquela madeira vigorosa, em sabor de fibra mascada, adocicada (SARTRE, 1984, p. 193).

As estratégias racionais como linguagem, causalidade, necessidade, universalidade e finalidade, estratégias que poderiam oferecer a Roquentin ordem e sentido à existência, entram em colapso. A descoberta da contingência, do transbordar das coisas existentes que não cabem nos limites de uma ordem necessária é também um colapso da razão que pressupunha uma unidade entre a racionalidade do sujeito e o mundo existente que de certo modo “espelharia” essa ordem. A razão, ao invés de instrumento de descoberta da verdade, torna-se verniz que dissimula a contingência da existência. Roquentin se esforça, mas não obtém êxito em encontrar racionalidade na existência real das coisas, não pode justificar o seu presente relacionando-o ao passado, não pode viver uma aventura articulada como uma narrativa e nem, como pretendia fazer em seu trabalho biográfico de historiador, narrar a vida de alguém que realmente existiu. A existência contingente das coisas reflete a contingência do próprio Roquentin: a dificuldade para nomear as coisas e utilizá-las é também a dissolução da própria identidade da personagem, identidade que se desfaz quando não é mais possível articulá-la em relação a um mundo que desaba. Até mesmo o olhar do outro que poderia identificá-lo desaparece, o que faz Roquentin não encontrar sentido em seu próprio rosto

diante do espelho². Neste artigo mostraremos que essa desarticulação do sentido e da identidade nomeada de Náusea é a desarticulação da temporalidade de Roquentin. A existência é revelada como fatos presentes sem justificativa, sem passado ou futuro porque Roquentin não consegue articular seu próprio passado e futuro como a existência.

Roquentin busca justificar o seu presente relacionando-o ao passado. O personagem, em vão, tenta narrar acontecimentos passados para dar sentido ao presente, mas termina por concluir que o passado não existe, só existe o absurdo das coisas que se sucedem aleatoriamente e sem deixar rastros. A retirada do passado se expressa no seguinte trecho de *A Náusea*: “Quando queremos entender alguma coisa, colocamo-nos diante dela sozinhos, sem auxílio; todo o passado do mundo de nada adiantaria. E depois ela desaparece e o que pudemos entender desaparece com ela” (SARTRE, 1984, p. 108). Roquentin condena os “*salauds*” de Bouville que tentam justificar a manutenção do *status quo* a partir do passado.

Em *O ser e o nada*, publicado cinco anos após *A Náusea*, o passado não será descrito como uma ilusão. Certamente, o papel do passado não é o de causa do presente – como quer um positivista – ou de uma *ordem* de eventos que já estavam destinados a desembocar no *progresso* – como querem os “*salauds*” de Bouville. O passado não existe no presente, pois já foi. No entanto, somos nosso passado, somos no modo de não ser mais. Sartre dá o exemplo Paul, um quadragenário que foi estudante da escola politécnica. Paul não é estudante no presente, mas ter sido estudante constitui seu ser como não sendo mais. O quadragenário não pode decidir não ter sido estudante da escola politécnica, pois não decidimos sobre nosso ser passado: o passado é irremediavelmente como foi e não pode ser mudado. E o futuro também não é uma ilusão: somos nosso futuro como *não sendo ainda*. Diferente do passado que irremediavelmente se fecha como foi e não pode mais ser mudado, o futuro é abertura para o que pode ou não ser. Roquentin busca dar sentido ao seu presente recorrendo ao passado, no entanto, veremos que o sentido se articula não a partir do tempo fechado do passado, mas na abertura do tempo futuro. Para isso, como dissemos na introdução, vamos relacionar *A Náusea* com as descrições ontológicas sobre a temporalidade em *O ser e o nada* com o objetivo de mostrar que a perda do sentido enquanto dissolução da temporalidade é, fundamentalmente, a perda do projeto que aponta para o futuro.

² “Os olhos, o nariz, a boca desaparecem: não resta mais nada de humano. Rugas amarronzadas de cada lado da tumescência febril dos lábios, gretas, montículos. Uma penugem sedosa e branca cobre os grandes declives das faces, dois pelos saem das narinas: é um mapa geológico em relevo. (SARTRE, 1984, p.35)”. “As pessoas que vivem em sociedade aprenderam a se ver nos espelhos tal como os amigos as veem. Não tenho amigos: será por isso que a minha carne é tão nua? (SARTRE, 1984, p. 37)”

O futuro dá sentido ao passado

Vamos começar pelo passado. O passado permite que possamos prever caminhos que o futuro pode tomar. Uma bola rebatida, para chegar a sua posição presente, percorreu no passado um caminho que permite ao tenista desvendar a trajetória futura da bola. Sem essa interligação do presente e do futuro com o passado, não só seria impossível prever uma trajetória para a bola, mas também reconhecer a bola que aparece no presente como a mesma bola do passado. Preciso do passado para reconhecer um rosto familiar que já vi e mesmo para utilizar um objeto que vai funcionar como já funcionou antes. Os trabalhadores de Bouville têm horários a cumprir e os acontecimentos passados parecem retornar na rotina presente. Roquentin perde o passado, portanto não capta o presente segundo linhas previsíveis que já vinham do passado. Não há um passado para fixar possibilidades futuras. Conforme *O ser e o nada*, “se B há de ser posterior a A, deve achar-se atrás de si em A, que lhe conferirá seu sentido de posteridade” (SARTRE, 1997p. 187/ 2014, p. 168). Roquentin lamenta a perda desse “A” e a impossibilidade de encontrar uma conexão lógica que justifique o presente a partir do passado.

Uma mudança presente ocorre em relação a algo de permanente no passado, “uma mudança absoluta já não é mudança propriamente dita, porque não resta nada que mude – ou com relação ao qual haja mudança” (SARTRE, 1997, p. 200/2014, p. 179). Uma mudança se constitui como mudança em relação a um estado anterior. O banco rasgado hoje era um banco novo semana passada. Mas posso olhar o banco e enxergar, como ocorre com Roquentin em uma de suas crises de Náusea, um sorriso e patas, algo que nunca foi um banco. O banco perde qualquer relação com o que era e sofre uma *metamorfose*. Não é algo que mudou em relação ao que era, é completamente outra coisa. Quando Roquentin, tomado pela Náusea no jardim público, inclina a cabeça para cima e a raiz do castanheiro sai de seu campo de visão, ela deixa de existir. A raiz, deixando de ser conservada como passado, anula sua existência para dar lugar à presença de outras existências:

E todos esses entes que se azafamavam em torno da árvore não vinham de parte alguma, não iam a parte alguma. De repente existiam e a seguir, bruscamente, já não existiam: a existência não tem memória; não conserva nada dos desaparecidos – sequer uma recordação (SARTRE, 1984, p. 196).

Leopoldo e Silva observa que ao reencontrarmos as coisas do mesmo modo que eram antes, compreendemos o tempo como uma sequência estável (Cf. SILVA, 2004, p. 82). Essa

estabilidade se encontra no tempo dos habitantes de Bouville que, ao retomarem todos os dias o papel cotidiano que a sociedade a eles incumbe, esperam que os acontecimentos voltem sempre da mesma maneira: “Eles são sossegados, um pouco taciturnos, pensam no amanhã, isto é, simplesmente num novo hoje; as cidades dispõem de um único dia que retorna igualzinho todas as manhãs” (SARTRE, 1984, p. 231).

A espera que no futuro as coisas aconteçam previsivelmente conforme os acontecimentos passados não é um retorno do passado, mas uma espera quanto ao futuro. Assim, é o projeto de retomar no futuro o que já se fez no passado que torna as coisas previsíveis. Os cidadãos de Bouville têm como projeto *futuro* dar continuidade ao que já fizeram no passado. É por causa desse projeto que Bouville retoma a monotonia esperada de sempre: “é o futuro que decide se o passado está vivo ou morto” (SARTRE, 1997, p. 613/2014, p. 544). Se por um lado o passado é necessário como o limite em relação ao qual é possível a mudança futura, é somente em relação ao futuro que o passado pode ser colocado. Se para colocar B como futuro é necessário um passado A em relação ao qual B é futuro, inversamente, “se A é anterior a B, somente em B pode receber tal determinação” (SARTRE, 1997, p. 200/2014, p. 179). É o projeto futuro que dá sentido ao passado como o modelo que deve ser retomado: “qualquer que seja a maneira como vivo ou avalio o meu passado, só posso fazê-lo à luz de um projeto de mim sobre o futuro” (SARTRE, 1997, p. 614/2014, p. 544). A decisão de manter como projeto a prosperidade burguesa de Bouville faz o passado ser lembrado através dos retratos de personagens ilustres na pinacoteca da cidade. Roquentin não compartilha desse projeto, por isso vê os fundadores de Bouville como “*salauds*”. Notamos que o projeto futuro retoma determinados elementos do passado em detrimento de outros que são ignorados.

A perda do passado, lamentada por Roquentin, se dá concomitantemente ao abandono de um projeto quanto ao futuro. Roquentin lamenta a perda do passado, mas o personagem não se dá conta que essa perda tem origem na perda de um projeto futuro. É o projeto futuro que dá sentido ao passado e não o contrário. A poltrona rasgada do bonde só aparece como “poltrona rasgada” a alguém que possui em relação a ela o *projeto* futuro de nela sentar para chegar ao trabalho. E se hoje a mesma poltrona se modifica, pois aparece rasgada e mais desconfortável do que ontem, é porque se manteve em relação a ela o mesmo projeto de sentar-se para chegar ao trabalho. É em relação ao futuro que as coisas podem ser definidas e utilizadas, “embora existamos cercados por presenças (esse copo, este tinteiro, aquela mesa, etc.), tais presenças são inapreensíveis enquanto tais, pois só oferecem seja o que for de si

próprias ao cabo de um gesto ou um ato projetado por nós, ou seja, no futuro” (SARTRE, 1997, p. 625/2014, p. 554). Para captar um objeto no mundo a consciência precisa fazer uma abstração. A abstração é um perfilar de qualidades finitas no real em meio à infinidade transbordante. Esse perfilar se dá de modo conveniente ao projeto. Abstraio da faca as qualidades de faca que ela já me revelou no passado quando minha consciência tem como projeto um pão fatiado no futuro. Mas a faca pode ser um martelo. Abstraio da faca outras qualidades se meu projeto mudar em relação a ela.

Objetivamente, a faca é um instrumento feito de uma lâmina e um cabo. Posso captá-la objetivamente como instrumento para cortar ou talhar; mas, à falta de um martelo, posso captá-la, inversamente, como instrumento para martelar: posso servir-me do cabo para cravar um prego, e tal captação não é menos objetiva (SARTRE, 1997, p. 553/2014, p. 492).

Para *abstrair* qualidades que dêem sentido ao mundo percebido devemos relacioná-lo a um porvir, “qualquer que seja nossa percepção, como contato original com o ser, o abstrato está sempre *aí*, mas *por-vir*, e o aprendo no porvir e com meu porvir” (SARTRE, 1997, p. 252/2014, p. 206). Minhas próprias atitudes no meio das coisas adquirem sentido na relação com o futuro: “esta posição que assumo na quadra de tênis só tem sentido pelo gesto que farei em seguida com minha raquete para devolver a bola por cima da rede” (SARTRE, 1997, p. 179/2014, p. 160). Mas Roquentin não tem “B”, não tem projetos, não mais escreverá a biografia, não têm horários a cumprir, não tem pessoas a encontrar, falta ao personagem um “projeto de si mesmo fora do Presente rumo ao que não é ainda” (SARTRE, 1997, p. 180/2014, p. 161). Roquentin tem dificuldades para abstrair do presente elementos que se relacionem a um porvir, porvir este que ao mesmo tempo daria sentido ao passado como aquilo que é retomado ou ressignificado (mas não modificado, pois o passado é como foi). Deste modo, as coisas se revelam para Roquentin em sua superabundância, no seu transbordar, tudo pode acontecer e as coisas não podem ser definidas ou utilizadas. Se não tenho mais a intenção de percorrer um caminho rumo a algo que está por vir, o caminho torna-se pedras, pessoas que andam sem rumo, coisas que simplesmente estão aí e o próprio gesto de caminhar perde o sentido. É o próprio Roquentin que se vê sem sentido e identidade no meio das coisas existentes:

Agora, quando digo “eu”, isso me parece oco. Já não consigo muito bem me sentir, de tal modo estou esquecido. Tudo o que resta de real em mim é existência que se deixa existir. Bocejo silenciosamente, demoradamente. Ninguém. Antoine Roquentin não existe para ninguém. Isso me diverte. E o que é exatamente Antoine Roquentin? É algo de abstrato. Uma pálida lembrança de mim vacila em minha

consciência. Antoine Roquentin... E de repente o eu esmaece e, pronto, se apaga. (SARTRE, 1984, p. 247).

Roquentin afirma que a Náusea é ele mesmo: é o próprio Roquentin que, sem nenhum projeto, nada abstrai das coisas e não pode constituir uma identidade. A Náusea é o próprio nada de Roquentin, não o nada de um projeto rumo ao que não é ainda, mas um nada de dar significado as coisas, um nada que é ausência de projeto. Nesse sentido, pode-se dizer que Roquentin mantém um tipo de “futuro” que vamos aqui colocar entre aspas, pois nos momentos de náusea a estrutura temporal articulada entre presente, passado e futuro é aniquilada. Esse “futuro” é um tipo de espera que se expressa na frase “tudo pode acontecer” proferida por Roquentin. Porque não há um projeto as coisas são percebidas como podendo tornar-se qualquer coisa, a cada instante. As coisas se tornam algo imprevisível não daqui um ano ou um dia, mas no próximo segundo, no próximo instante infinitesimal. Roquentin não percebe mais as coisas como caminhando para uma finalidade da qual faz parte o projeto. Não há aqui a expectativa de que algo possa ou não ocorrer que permite dizer que “o futuro é o que *tenho-de-ser* na medida em que posso não sê-lo” (SARTRE, 1997, p. 179/2014, p. 160). O “futuro” na Náusea não se relaciona com a expectativa de um projeto, mas é um arrastar-se indeterminado no meio das coisas. Roquentin segue o transbordar para o qual as coisas o levam de forma gratuita, sem finalidade. Nesse transbordar compreende que o sentido do ser das coisas é não ter sentido nenhum: as coisas simplesmente estão aí. E se a as coisas são esse transbordar sem sentido, perfilar o real segundo um projeto não passaria de uma *ilusão superficial*.

A dissolução do projeto vivida no corpo

A experiência da Náusea não se refere apenas as coisas ao redor de Roquentin, mas o seu próprio corpo: “há uma água espumosa em minha boca. Engulo-a, ela desliza por minha garganta, me acaricia. E essa poça espumosa sou eu. E a língua também, e a garganta, sou eu” (SARTRE, 1984, p. 149). Há uma diferença entre a facticidade do corpo e de objetos como a mesa sobre a qual Roquentin coloca a mão: “sinto minha mão. Esses dois animais que se agitam na ponta de meus braços são eu (...). Sinto seu peso na mesa que não sou eu” (SARTRE, 1984, p. 149). Recorrendo novamente a *O ser e o nada* para compreender ontologicamente o corpo, entendemos que o corpo é o olho que sou e não posso ver, a mão que toca e não posso tocar. Damon explica que “o corpo não é conhecido, mas *vivido* (...). O

instrumento que não posso utilizar, pois que eu o sou” (MOUTINHO, 1995, p. 70). Temos uma consciência corporal que não se posiciona como objeto. Como escreve Sartre: “a ação revela o martelo e os pregos, o freio e o câmbio de velocidade, mas não o pé que freia ou a mão que martela – e é *vivido*, não conhecido” (SARTRE, 1997, p. 410/2014, p. 364). Podemos estudar o corpo como uma estrutura anatômica que é um objeto exterior entre outros, mas não é como objeto que vivemos o corpo. Recorrendo a *O ser e o nada*, interpretamos que a Náusea não se refere apenas a facticidade dos objetos observados por Roquentin, mas é também inseparável da vivência da facticidade do próprio corpo cujos gestos não possuem sentido na ausência de projeto. Roquentin lamenta a vivência contingente de sua mão: “onde quer que eu a ponha, ela continuará a existir e eu continuarei a sentir que ela existe; não posso suprimi-la, nem suprimir o resto do meu corpo” (SARTRE, 1984, p. 150). O mundo observado por Roquentin existe como pura contingência e Roquentin vive essa contingência em seu próprio corpo. Como explica Hoste, “É por isso que a náusea faz com que Roquentin sinta-se homogêneo ao que ele observa no mundo, faz com que ele compreenda que a contingência da realidade é também a sua” (Hoste, 2022, p. 54). Ao utilizar os objetos para um projeto que aponta para o futuro, a consciência corporal faz existir o corpo como vivência não-posicional de si na ação de correr, pular, escrever ou lançar uma pedra para ricochetar. A perda da instrumentalidade dos objetos para um projeto é correlata à perda de sentido do próprio corpo de Roquentin que se faz existir sem razão de ser e, por isso, não pode utilizar os objetos.

A “salvação” pela arte

Mas há momentos em que Roquentin vislumbra a possibilidade de se “salvar” da Náusea. Esses momentos ocorrem quando a personagem ouve um jazz, *Some of these days*, no *Rendez-vous dès Cheminots*. Em seu último dia em Bouville, Roquentin compreende que a música é ouvida como irreal. Roquentin quer reter com as mãos as notas reais da música, mas percebe que isso só o faria ter um som apagado entre os dedos: é preciso desejar que as notas “morram”, deixar que “uma de lugar a outra” para que constituam a sua firme unidade irreal. Roquentin observa que não pode encontrar a melodia do saxofone de *Some of these days* nos sons reais que a compõe uma vez que a melodia do saxofone não existe:

Ela não existe. É até irritante; se me levantasse, se arrancasse esse disco do prato que o sustenta e o quebrasse em dois, ela não seria atingida por mim. Ela está para

além – sempre para além de alguma coisa, de uma voz, de uma nota de violino. Revela-se, delgada e firme, através de espessuras e espessuras de existência e, quando queremos captá-la, encontramos apenas existentes desprovidos de sentido. Ela está por trás deles: sequer a ouço, ouço sons, vibrações reais que a revelam. Ela não existe, posto que nela nada é demais: é todo o resto que é muito em relação a ela (SARTRE, 1984, p. 254).

Os sons, o disco, a possibilidade de a cantora do disco estar morta, a espera do trem que vai para Paris, a cerveja morna no copo, as manchas escuras no espelho, todos os existentes que compõe o *mundo* de Roquentin estão “por trás” da música e não podem agir sobre ela. O mundo, com o transbordar sem recato das coisas existentes que o compõe, é nadificado para dar lugar à unidade irreal da melodia:

Devem ter arranhado o disco nesse lugar, pois há um barulho estranho. E há algo que deixa o coração apertado: é que a melodia absolutamente não é afetada por essa tossezinha da agulha sobre o disco. Ela está tão longe – tão lá atrás. Também isso eu compreendo: o disco se arranha e se gasta, a cantora talvez esteja morta; eu vou embora, vou tomar meu trem. Mas por trás do existente que cai de um presente para o outro, sem passado, sem futuro, por trás desses sons que dia a dia se decompõe, se lascam e deslizam para a morte, a melodia permanece a mesma, jovem e sólida, como uma testemunha implacável (SARTRE, 1984, 255).

Roquentin compreende que deve buscar um sentido para a sua existência não em uma lógica racional que explique o mundo – já que o mundo é essencialmente absurdo e querer explica-lo é produzir uma ilusão superficial que mascara esse absurdo³ –, mas um sentido que se constitua em um plano imaginário. Roquentin quer abandonar o projeto historiográfico de compreender a vida do marquês de Rollebon e escrever um romance de aventuras. Pensa em constituir um mundo irreal na literatura, pois não é músico e escrever é tudo o que sabe fazer.

A correlação entre a realidade e o projeto imaginário de ser escritor

Mas podemos argumentar que não é preciso compreender o mundo na sua infinitude transbordante para afirmar algo de real sobre ele. Deste modo, o banco do bonde pode ser qualificado como um ventre cheio de patas (esse é um aspecto em que a realidade pode aparecer), mas um banco de bonde pode ser também qualificado como um banco de bonde (esse também é um aspecto que esse objeto comporta na especificidade de sua série de aparições). Assim, o seixo que Roquentin pega ao acaso para imitar os meninos que brincam

³ “O absurdo não era uma ideia em minha cabeça, nem um sopro de voz, mas sim aquela longa serpente morta aos meus pés, aquela serpente de lenho. Serpente ou garra ou raiz, ou gafa de abutre pouco importa. (...) diante daquela grande pata rugosa, nem a ignorância, nem o saber importavam: o mundo das explicações e das razões não é o da existência.” (SARTRE, 1984, p. 190-191).

de ricochetear simplesmente é, sem razão de ser. O seixo, como ser em-si é uma plenitude que se relaciona com nada que não seja si mesmo⁴. Mas se diante do seixo tenho como projeto lança-lo na água para que ricocheteie, ele passa a ter razão de ser: ele é uma pedra que pode ou não ser lançada na água para ricochetear. O ser do seixo passa a ter um sentido articulado ao sentido desse projeto. O ser do seixo continua a ser em-si, pura coincidência consigo, mas *para* a consciência recebe um sentido que se encontra em um futuro que não é ainda e que pode não ser.

Roquentin abandona o projeto de ser aquele que lança a pedra: “Nesse momento, detive-me, deixei cair a pedra e fui embora” (SARTRE, 1984, p. 14). O projeto de lançar a pedra desaparece do horizonte e tudo o que resta à Roquentin é a desagradável existência da pedra e de sua própria mão, pois a falta de sentido da pedra é inerente a falta de sentido de utilizar o corpo para pegar a pedra⁵. Em outras palavras, o sentido do projeto desaba e tudo o que resta é contingência das coisas e do próprio corpo que exprimem a contingência de estar simplesmente aí, sem projeto e sem sentido. Mas o fato de Roquentin abandonar o seu projeto inicial não significa que o seixo deixe de comportar em-si uma estrutura física que torna possível o seu ricochetear na água. O formato do seixo, seu perfil aerodinâmico e hidrodinâmico que lhe permite ricochetear, mesmo não possuindo razão de ser, não é uma ilusão superficial que esconde o ser. As qualidades do seixo transbordam, ele é muito mais que esse formato – ele é lamacento de um lado e seco de outro, possui cores que oscilam entre marrom e laranja, apresenta rachaduras, tem cheiro de terra, é frio, possui determinado grau de maleabilidade e ductilidade, propaga o som de uma determinada maneira quando percutido, é liso, está a minha direita, muda suas qualidades ao ser aproximado do fogo, etc. – , mas esse formato é uma das maneiras de ser do seixo. Por acaso, o formato do seixo serve ao projeto de ricochetear, é um índice de utensilidade. O formato do seixo que lhe permite ser útil ao projeto de ricochetear não é uma criação subjetiva: “se estou em condições de *fazer* qualquer coisa em geral, é necessário que exerça minha ação sobre seres cuja existência é independente de minha existência” (SARTRE, 1997, p. 622/2014, p. 727). Mas o fato de o formato do seixo ser real não significa que Roquentin teria sucesso se lançasse o seixo, levando a cabo o projeto de ricochetear. O formato do seixo é real, e justamente por isso não funciona com a

⁴ “Não há no Em-si uma só parcela que seja distância em relação a si (...). O Em-si é o pleno de si mesmo” (SARTRE, 1997, p. 122/2014, p. 110).

⁵ “Era uma espécie de enjojo adocicado. Que desagradável que era! E a sensação vinha da pedra, tenho a certeza, passava da pedra para as minhas mãos. Sim, é isso. Era exatamente isso: uma espécie de náusea nas mãos” (SARTRE, 1984, p. 18)

perfeição de uma figura geométrica que não é mais que a sua definição – nesse caso sim estaríamos diante de uma ilusão superficial –, ele está no meio do transbordamento do mundo.

Todo projeto real livre, ao projetar-se, prevê a margem de imprevisibilidade devida à independência das coisas. (...) Uma vez que projeto ir ao vilarejo próximo para encontrar Pedro, o pneu que furou, o ‘vento contra’, milhares de acidentes previsíveis e imprevisíveis aparecem em meu próprio projeto e constituem seu *sentido* (SARTRE, 1997, p. 623/2014, p. 552).

Podemos imaginar várias ocorrências adversas ao projeto de ricocheter: o vento atrapalha, o seixo se choca em um lugar muito raso do lago, uma criança entre na frente do seixo e Roquentin tem que levá-la ao hospital, as crianças impedem Roquentin de lançar o seixo dizendo que aquele local pertence a elas, Roquentin não foi habilidoso e não consegue fazer o seixo ricocheter. Ou Roquentin consegue fazer o seixo ricocheter, mas considera que o ricocheter não foi perfeito, faz novas tentativas, nunca alcançando o ricocheter que esperava. E mesmo que consiga ricocheter o seixo como queria, o seixo afunda na água, seu movimento se esgota e é preciso continuar a viver e realizar outras ações para preencher a insuperável falta de ser: “Corremos rumo a nós mesmos, e somos, por tal razão, o ser que jamais pode se alcançar” (SARTRE, 1997, p. 267/2014, p. 239).

O exemplo do seixo pode parecer banal, mas podemos estendê-lo a algo mais grandioso: o projeto de ser escritor de Roquentin. Roquentin inveja os autores de *Some of these days*: “Talvez se tenham julgado perdidos de todo, afogados na existência”, no entanto conseguiram se “purificar do pecado de existir. Não completamente, é claro – mas na medida em que um homem pode fazê-lo” (SARTRE, 1984, p. 257). Roquentin, como os autores do jazz, quer ser purificar da existência criando o imaginário na literatura. Sobre essa busca do sentido na criação imaginária, Franklin Leopoldo e Silva faz o seguinte comentário:

Já vimos com que contundência os objetos da percepção se apresentam a Roquentin depois que ele passou a vê-los como contingentes. Já não pode manter aquela espécie de apatia que caracterizava a sua relação com eles quando os acreditava “previamente dados” na constância das determinações. O mundo contingente é inseparável da inconstância e da incerteza. Por isso o sujeito abre a si mesmo a possibilidade de criar o “seu próprio objeto”, ideá-lo liberto da consciência perceptiva. Deixará assim talvez de ser agressivamente solicitado pelas coisas que existem, “demais” e sem recato (...). Se a consciência depende do que ela visa, ela pode pôr-se como fora do mundo se visar objetos inexistentes, se visar a sua própria produção. Já que é difícil lidar com o mundo percebido, posso inatualizá-lo e instituir a atualidade da não existência, presentificar o nada (SILVA, 2004, p. 104).

No entanto, Roquentin não produziu obra artística alguma. Não sabemos se ele vai escrever o seu romance de aventuras. Como escreve Souza, apesar de Roquentin desejar salvar-se pela arte “nada nos indica que ele satisfizesse esse desejo, que o realizou”(SOUZA, 2008, p. 100). Bornheim também observa que *A Náusea* termina com um talvez (Cf. BORHEIN, 2000, p. 25). Nas últimas linhas do romance, quando Roquentin já resolveu abandonar Bouville e ir para Paris, encontramos a seguinte manifestação de indecisão quanto à possibilidade de escrever um romance de aventuras: “Vou embora, sinto-me vago. Não me atrevo a tomar uma decisão. Se tivesse certeza de ter talento... Mas nunca escrevi nada nesse gênero; artigos históricos sim – e mesmo assim...” (SARTRE, 1984, 258).

Roquentin não escreverá sua obra imaginária e ficará apenas no “talvez” se, ao constatar que é impossível reduzir o real a uma abstração e que o ser das coisas não tem sentido, abandonar qualquer projeto em relação à realidade e se resignar ao mal estar dessa descoberta. A maneira como Roquentin posiciona o real, apenas constatando o seu absurdo, põe em risco o próprio projeto imaginário. Roquentin não pode simplesmente sentar no seu quarto de hotel e ficar imaginando uma aventura. Para ser escritor Roquentin terá que agir dando sentido ao mundo real: pegar a caneta, um papel, comprar uma máquina de escrever, amassar e jogar no lixo a página que não gostou, começar tudo de novo. E após terminar de escrever, terá que procurar uma editora, pessoas que lhe ajudem. E caso a editora aceite publicar o livro, podem cobrar que Roquentin faça alterações. Roquentin poderá aceitar as mudanças ou brigar para que tudo fique como escreveu. E após a publicação, pode ser que ninguém leia. E mesmo que o livro obtenha sucesso, Roquentin pode não gostar de seu público e considerar que não era com os olhos desse público que queria se ver seu rosto no espelho. Em determinado momento, Roquentin alimenta a ilusão de que terá o livro atrás de si, mas depois que produzir o livro deverá continuar a viver e produzir outra coisa, outra obra, real ou imaginária, que só poderá ser elaborada se enfrentar o mundo real com toda sua contingência. O projeto de ser artista não é puramente imaginário, ele necessariamente passa por atitudes reais cujos desdobramentos são imprevisíveis. Para “realizar” seu projeto Roquentin não pode se apoiar em uma ordem narrativa prévia por trás dos fatos e nem em papéis sociais determinados como uma lei universal da natureza. Não existe uma essência a priori que dá significado à existência. Não existe o Homem, nem a Mulher e nem a Juventude⁶. Não há nem mesmo um Eu anterior à existência. A Náusea, apesar de

⁶Diálogo entre Roquentin e o Autodidata: “– Bem vê que não ama esses dois. Talvez nem os reconhecesse na rua. São apenas símbolos para o senhor. Não é absolutamente com eles que está se comovendo; comove-se com a Juventude do Homem, com o Amor do Homem e da Mulher, com a Voz Humana.”

perturbadora, livrou Roquentin de todas essas ilusões que camuflam a liberdade e nos aprisionam no mundo pré-definido e profascista dos chefes de Bouville e seus ridículos retratos oficiais.

Conforme Hoste, a Náusea “coloca em evidência uma realidade sem máscaras, o que culmina em um ofuscamento do sentido habitual da realidade. (...). Compreende-se, então, que tudo que existe está aberto a uma possível resignificação, nada é tão fixo quanto parece, nada existe por necessidade” (HOSTE, 2022, p. 56-57). O personagem está assim em vantagem para assumir a liberdade e criar um projeto que é também real, um projeto que se dá como a constante tarefa de dar significado à existência. Se não há um sentido prévio, então há uma abertura de possibilidade para nós mesmos darmos sentido as coisas, o que expressa a liberdade da realidade-humana. O modo como damos sentido ao mundo está sempre por se fazer, não é algo já pronto, dado e acabado. Cada sujeito particular na sua vida concreta encontra um caminho, sempre em aberto, retomado ou abandonado para dar sentido a existência. No caso de Roquentin, o sentido se dá pela imaginação, pela obra artística. E por mais que a obra seja imaginária, uma história sobre o que nunca existiu, ela articula um sentido (em aberto e nunca fechado) na realidade. Assim, há uma ambiguidade no projeto de “salvação” pela arte de Roquentin. Ao mesmo tempo em que busca um sentido criando uma obra imaginária, Roquentin deseja que pessoas reais leiam o que escreveu para voltar a compreender seu próprio rosto, “haveria pessoas que leriam esse romance e diriam: ‘foi Antoine Roquentin que o escreveu, era um sujeito ruivo que estava sempre nos cafés’” (SARTRE, 1984, p. 258). Deste modo, concordamos com a interpretação de Noudelmann:

Roquentin decide então que seu caminho de salvação será escrever um romance, entendido não como um espaço de fuga do mundo, mas como a única possibilidade de atribuir um sentido a si mesmo e à realidade. Porque ser lido é ser constituído pelo outro e assim estar ligado à sociedade e ancorado no mundo (NOUDEMANN, 2013, p. 275).

Conclusão

Mas se *Noudemann* destaca *linguagem* da literatura, neste artigo mostramos que a temporalidade envolvida no projeto de ser escritor é o que atribui sentido a si mesmo e à realidade de Roquentin. E se a superficialidade do sentido lógico não é suficiente para nos

“– E então? Essas coisas não existem?”

“– Claro que não, nada disso existe. Nem a Juventude, nem a Velhice, nem a Morte (SARTRE, 1984, p. 178)”.

ancorar no mundo, Roquentin vislumbra um sentido mais profundo para a existência na arte. Quando escrevo há uma disposição entre a caneta que utilizo para escrever, o caderno em que escrevo e a mesa na qual me apoio. Tal relação poderia ser expressa logicamente no juízo “a caneta está sobre a mesa”. Nesse contexto, “a caneta está sobre a mesa” é um juízo verdadeiro e, mesmo se fosse falso, possui sentido do ponto de vista lógico (pois sabemos em que condições seria verdadeiro, mesmo que se mostre falso). Mas a disposição entre caneta, caderno e mesa só adquire sentido concreto se constituem a síntese mais ampla que envolve o projeto de escrever.

Podemos interpretar a obsessão de Roquentin em tentar encontrar lógica nas coisas, de procurar uma conexão necessária entre passado e presente, como expressão da insuficiência do sentido lógico. É inútil pensar no índice de refração da luz que sai da janela da biblioteca, nos livros organizados em ordem alfabética, nos horários precisos do bonde, no ponto de fusão do chumbo a 335°, no número de castanheiros do jardim, no modo como eles se dispõem em relação à Velléda, nos hábitos sistemáticos dos habitantes de Boueville ou mesmo tentar encontrar um nexo causal entre decisões passadas e o momento presente. Se não há motivo para ir a algum lugar, se não há um *projeto* que articula presente passado e futuro, os horários de partida do bonde, mesmo que cheguem e partam todos os dias no mesmo horário pontual, são meros fatos contingentes que possuem um *sentido abstrato*, mas não *sentido concreto*.

Quanto mais obsessivamente Roquentin busca relações lógicas entre as coisas, mais intensifica a contingência dessas relações. Se para o historiador Roquentin, escrever a biografia de Rollebon constitui o único sentido para estar em Bouville, não há mais sentido algum em permanecer ali quando desiste deste projeto. Nesse contexto, o excesso de previsibilidade de Boueville que retorna igual todas as manhãs (e que “só o enfeitam um pouco aos domingos” (SARTRE, 1984, p. 231), onde os cidadãos passam pelos mesmos lugares, nos mesmos horários, vestindo a mesmas roupas⁷, não é suficiente para apaziguar a Náusea.

As coisas só fazem algum sentido para Roquentin quando ouve *Some of this days* no disco antigo de jazz que Madeleine coloca na vitrola do *Rendez-vous des Cheminots*. Roquentin encontra sentido não na formulação de uma proposição, mas na arte. Com isso, concluímos que o sentido temporal do projeto não se limita apenas à lógica do juízo que pode

⁷ “Quando um sujeito está usando um casaco novo em folha, chapéu de feltro flexível, camisa resplandecente, não há o que errar: é alguém do bulevar Maritime (SARTRE, 1984, p. 73).”

ser verdadeiro ou falso, mas é um sentido prático, afetivo e imaginário⁸, sentido que está sempre em aberto, sempre por se fazer em um mundo concreto que envolve os outros que podem ler o que escrevemos e, com isso, dar forma ao nosso próprio rosto.

Referências

- BORNHEIM, Gerd. **Sartre: metafísica e existencialismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- HOSTE, Vinícius Xavier. **Belo impossível: a construção da noção de beleza no pensamento de Sartre**. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade Federal de São Carlos, 2022.
- MOUTINHO, L. D. **Sartre – psicologia e fenomenologia**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- NOUDELDMANN, François; PHILIPPE, Gilles. (Org). **Dictionnaire Sartre**. Paris: Honoré Champion
- SARTRE, Jean Paul. **A náusea**. Trad. Rita Braga Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique**. Paris: Gallimard, 1943.
- _____. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Trad. Paulo Perdigo 5ª ed., Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. **O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. **Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios**. São Paulo: UNESP, 2004.
- SOUZA, Thana Mara de. **Sartre e a literatura engajada: espelho crítico e a consciência infeliz**. São Paulo: EDUSP, 2008.

Data de submissão: 22/04/2023

Data de aprovação: 26/05/2023

⁸ O imaginário, inclusive, escapando das relações lógicas de sentido, é “suporte de qualidades contraditórias (Sartre, 1996, p. 175)”, pois na imaginação podemos ver um mesmo objeto em tempos e lugares diferentes, mesclar rostos, ver um rosto de frente e perfil ao mesmo tempo (como em uma obra cubista). Com isso, mesmo na imagem mental, “imagens extremamente pobres e truncadas, reduzidas a algumas determinações do espaço, podem ter para mim um sentido rico e profundo” (SARTRE, 1996, p.24).