

## A RELAÇÃO ENTRE NÁUSEA E ARTE NA OBRA “A NÁUSEA” DE JEAN-PAUL SARTRE

Vinicius Xavier Hoste\*

**Resumo:** Este artigo tem como propósito analisar a relação entre a Náusea e a arte a partir do romance *A Náusea* de Jean-Paul Sartre. Para examinar a relação entre esta angústia existencial que dá nome ao livro e o objeto estético, em primeiro lugar, analisaremos as descrições feitas pelo personagem principal da obra, Antoine Roquentin, a fim de caracterizar o fenômeno chamado Náusea. A partir disso iremos esclarecer o que é a suspensão da Náusea experimentada por Roquentin quando ele está defronte à obra de arte, para que, finalmente, possamos colocar a pergunta sobre a autenticidade desta suspensão.

**Palavras-chave:** Angústia. Arte. Contingência. Náusea.

**Résumé:** Cet article se propose d'analyser la relation entre la Nausée et l'art depuis le roman *La Nausée* de Jean-Paul Sartre. Pour examiner la relation entre cette angoisse existentielle que donne nom au livre et l'objet esthétique, d'abord, nous analyserons les descriptions faites par le personnage principal de l'oeuvre, Antoine Roquentin, avec la finalité de caractériser le phénomène appelé Nausée. Depuis cela, nous allons clarifier qu'est-ce que c'est la suspension de la Nausée expérimenté par Roquentin quand il est devant l'oeuvre d'art, pour qui, finalement, on puisse poser la question sur l'authenticité de cette suspension.

**Mots-clés:** Angoisse. Art. Contingence. Nausée.

### Introdução

No romance *A Náusea*, o filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980) faz uma abordagem desse acontecimento existencial que dá nome a obra. Tem-se retratada a estória de Antoine Roquentin, um historiador que há três anos mudou-se para uma pequena cidade francesa chamada Bouville a fim de concluir suas pesquisas a respeito de um tal Marquês de Rollebon, sobre o qual tem o intuito de escrever um livro. Nesse contexto que mistura romance e filosofia, Sartre apresenta esse fenômeno chamado Náusea.

---

\* Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFESCar); Bolsista FAPESP. Email: vini17hoste@gmail.com.com

Roquentin descobre a Náusea ao perceber a contingência das coisas, porém, várias vezes no decorrer da história ele tem a impressão de superar essa Náusea através do contato com a música: “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). Dessa maneira, a questão que se coloca aqui é: o que acontece com Roquentin diante da arte? Haveria na arte algo capaz de superar a Náusea?

### **O que é a náusea?**

A Náusea que Sartre evoca em seu romance não se refere a um simples mal-estar físico, pelo contrário, refere-se à angústia existencial do indivíduo diante da captação da contingência. A esse propósito, o filósofo francês afirma que: “Longe de tomarmos esse termo *náusea* como metáfora tomada de nossos mal-estares fisiológicos, é, ao contrário, sobre o fundamento desta náusea que se produzem todas as náuseas concretas e empíricas [...] que nos impelem ao vômito” (SARTRE, 2011b, p. 426, grifo do autor).

Roquentin, personagem principal do romance, não sabe inicialmente aquilo que lhe está acontecendo, não sabe se é algo que provém de fora ou se nasce nele mesmo, contudo, é importante sublinhar que em nenhum momento ele trata aquilo que sente como uma doença, ou como algo passível de cura médica. Roquentin sente apenas um estranhamento, mas ainda não sabe que o que lhe causa aquele “enjoo adocicado” é justamente o fato de estar provando o gosto da existência nua e crua. Em um primeiro momento, porém, a reflexão não se dá nesse plano da existência nua e crua, mas sim no plano da existência cotidiana e de suas máscaras. É aos poucos que Roquentin irá derrubar tais máscaras.

Primeiramente, Roquentin percebe que na vida cotidiana não há o que costuma-se denominar *aventuras*, isto é, não há o “[...] sentimento de uma ligação fatal do passado ao presente e ao futuro que implica o conhecimento simultâneo dos três e de sua ligação” (SARTRE, 1981, p. 1681, tradução nossa). No dia a dia não há começos como acontecem nas histórias, não há começos como nas músicas, e não existe, tampouco, o senso de finitude. O conceito de *aventura* aqui é entendido como a necessidade que se dá em cada momento de um acontecimento, isto é, onde cada momento tem razão de ser e é anterior ao que lhe segue, de modo que não existem

prolongamentos inúteis, mas sim uma continuidade entre os instantes, como se o tempo escorresse de maneira linear. Isso se contrapõe a cotidianidade, onde não é possível distinguir começo e fim, onde tudo se confunde. A respeito disso, Franklin Leopoldo e Silva (2003, p. 82) afirma: “A vida possui uma forma de acontecer que não comporta a estabilidade de uma continuidade narrativa; ela se constitui de fatos e nada assegura que haja entre eles conexão e teleologia”.

A Aventura só é possível a partir da narração, pois quando se está dentro de determinada situação, vivendo-a, não se pensa na mesma, mas simplesmente se vive. É isso que se percebe no seguinte relato de Roquentin:

[...] uma noite, num café de San Pauli, Erna me deixou um momento para ir ao toailete. Fiquei sozinho [...]. Comecei a narrar para mim mesmo o que ocorrera depois de meu desembarque. [...] Senti então com violência que vivia uma aventura. Mas Erna retornou, se sentou ao meu lado, me enlaçou o pescoço com seus braços e detestei-a sem saber bem por quê. Agora compreendo: é porque era preciso recomeçar a viver e a impressão de aventura acabava de se dissipar (SARTRE, 2011, p. 59/60).

A partir desse relato percebe-se que na trivialidade cotidiana, diferentemente da narrativa, não se pode distinguir um começo e muito menos um fim, há apenas uma sucessão dos fatos, e isso se dá pois “[...] quando os próprios fatos acontecem no presente, eles têm a gratuidade do vivido espontâneo e não a necessidade do já acontecido” (SILVA, 2003, p. 83). Em contrapartida, na *aventura* o fim já é sabido quando se começa, e é justamente esse fim que dá um sentido ao que se denomina começo. Nela “[...] os instantes deixaram de se empilhar uns sobre os outros ao acaso, foram abocanhados pelo fim da história que os atrai, e cada um deles atrai por sua vez o instante que o precede” (SARTRE, 2011, p. 61). Tudo na *aventura* tem uma razão, uma ordem, ou seja, tudo nela é necessário; já na vida cotidiana não acontece da mesma maneira.

É com a desmistificação da possibilidade da *aventura* que o mundo da existência vai se desvelando, ou seja, o mundo cotidiano vai perdendo esse sentido que as pessoas lhe conferem. Roquentin, então, começa a ver as coisas em sua nudez e não consegue conferir-lhes outra roupagem: “Mas para mim não existe segunda-feira nem domingo: existem dias que se atropelam desordenadamente [...]” (SARTRE, 2011, p. 78). A partir daí é como se tudo perdesse a consistência: “Nada parecia verdadeiro; eu me sentia rodeado por um cenário de papelão que podia ser bruscamente transplantado. O mundo esperava, retendo a respiração, encolhendo – aguardava sua crise, sua Náusea [...]” (SARTRE, 2011, p. 107).

Nesse contexto, um cenário fantasmagórico e aterrorizante apresenta-se e tudo parece poder acontecer, mas não em um sentido das histórias de fantasmagóricas de Edgar Allan Poe, aquilo que amedronta aqui é a própria realidade, a própria existência: “A ausência de necessidade torna o mundo ameaçador” (SILVA, 2003, p. 84). Nesse momento é como se o mundo mostrasse toda a sua nudez cruel, toda a sua contingência onde nada se explica e tudo poderia dar-se de maneira diferente, metamorfosear-se. Para Roquentin não existia lei alguma que obrigasse o mundo a seguir uma ordem: “[...] é por preguiça que o mundo parece o mesmo de um dia para o outro. Hoje parecia querer mudar. E então *tudo, tudo* podia acontecer” (SARTRE, 2011, p. 107, grifo do autor). Segundo Franklin Leopoldo (2003, p. 82, grifo do autor), isso pode ser explicado da seguinte maneira:

A suspensão da imagem habitual do mundo e sua substituição pelo bizarro e pelo não-previsível configuram assim a perda da estabilidade que as coisas detinham quando possuíam a *aparência de ser*. É nesse sentido que as coisas se *desvelam* precisamente quando *deixam de ser*, já que o *ser* que as caracterizava consistia somente na projeção do conjunto de expectativas do sujeito.

Ora, a partir de tais reflexões é possível chegar à uma descrição da Náusea como aquilo que provém do simples fato de existir, mas que só é compreendido a partir da captação de si mesmo como existente. Roquentin perturba-se com essa descoberta, já que não pode mais esquecer tal fato: ele sente seu corpo, cada parte do seu corpo como parte de sua existência, da saliva até a mão, tudo é ele, tudo é a sua existência e não existe modo de fugir disso. Ele não pode tampouco fugir de seus pensamentos, e isso é ainda pior, há no pensar uma responsabilidade da qual ele não consegue fugir: “[...] essa espécie de ruminação dolorosa: *existo* - sou eu que alimento. Eu. O corpo vive sozinho, uma vez que começou a viver. Mas o pensamento, sou *eu* que o continuo, que o desenvolvo. *Existo*. Penso que *existo*. [...] Se pudesse me impedir de pensar” (SARTRE, 2011, p. 135, grifo do autor). Mas tal pretensão de Roquentin é impossível, pois não querer pensar é já pensar: o homem é o seu pensamento e não pode não sê-lo. “*Existo* porque penso... e não posso me impedir de pensar. Nesse exato momento – é terrível – se *existo* é *porque* tenho horror de existir. [...] o ódio, a repugnância de existir são outras tantas maneiras de *me fazer existir*, de me embrenhar na existência” (SARTRE, 2011, p. 136, grifo do autor).

Há na estrutura da própria consciência uma impossibilidade de esquecer-se de si mesmo: “[A consciência] Dilui-se, dispersa-se, procura se perder na parede escura, junto ao lampião ou lá no nevoeiro da noite. Mas *nunca* se esquece de si mesma; é consciência de ser uma consciência que se esquece de si mesma” (SARTRE, 2011, p. 224, grifo do autor). Ciente disso Roquentin sai de casa, vai à rua, compra um jornal e lê sobre uma menina estuprada e estrangulada, uma

menina que não existe mais, uma menina que já não pensa, um ente do qual só restou um corpo inanimado. Mas Roquentin ainda existe, mesmo estando cansado de existir:

[...] a existência agarra meus pensamentos por trás e os desenvolve lentamente *por trás*; me agarram por trás, me forçam por trás a pensar, portanto a ser alguma coisa, atrás de mim, que respira em leves bolhas de existência, ele é bolha de bruma de desejo, no espelho é pálido como um morto, Rollebon morreu, Antoine Roquentin não morreu [...] (SARTRE, 2011, p. 139, grifo do autor).

Vê-se aqui que a Náusea revela uma verdade intransponível da condição humana, isto é, a existência: “Pensar na existência e, sobretudo, sentir-se existindo é algo como perder o chão, não poder apoiar-se em mais nada”. (SILVA, 2003, p. 85). Tal revelação traz consigo a destruição de todas as proteções e ilusões que, *a priori*, dão um valor a vida. Tem-se então acesso ao grau zero da existência, ou, nas palavras de Jeanson (1955, apud SARTRE, 1981, p. 1670, tradução nossa), à “captação afetiva de um fenômeno de ser”.

Na vida cotidiana, porém, a maioria das pessoas não consegue chegar a essa captação, pois a moral que impera no cotidiano impede ao homem de sentir essa angústia do absurdo existencial, e por isso o mundo aparece às pessoas com se já estivesse dado, como se as coisas fossem naturalmente daquela maneira, como se o sentido das coisas residisse nas coisas mesmas. Roquentin, ao experimentar essa dimensão da existência, capta-se como um ente sem lugar, como um *estrangeiro*, como pura contingência.

Assim, a Náusea mostra ao homem que ele existe do mesmo modo como uma faca também existe: a mão e a faca existem. A Náusea seria, então, como uma “evidência ofuscante”, ou seja, algo que ao mesmo tempo em que revela o verdadeiro sentido das coisas, mostra que esse verdadeiro sentido é uma total ausência de sentido. Roquentin descreve isso da seguinte maneira: “As coisas se libertaram de seus nomes. Estão ali, grotescas, obstinadas, gigantescas, e parece imbecil chamá-las de bancos ou dizer o que quer que seja a respeito delas: estou no meio das Coisas, das inomináveis” (SARTRE, 2011, p. 168). Ele percebe aqui que o nome que se dá as coisas não é o nome *das* coisas, é o homem quem atribuí esse nome a elas, já que elas não dizem nada, simplesmente estão ali, assim como ele: “As palavras se haviam dissipado e com elas o significado das coisas, seus modos de emprego, os frágeis pontos de referência que os homens traçaram em sua superfície”. (SARTRE, 2011, p. 169). A partir disso o homem vê os objetos além do modo em que eles aparentam ser; ele vê que todos os objetos que o cercam existem, assim como ele: a existência é tudo o que está presente. A existência, de tal modo, perde

[...] seu aspecto inofensivo de categoria abstrata: era a própria massa das coisas, aquela raiz estava sovada em existência. Ou antes, a raiz, as grades do jardim, o banco, a relva rala do gramado, tudo se desvanecera; a diversidade das coisas, sua individualidade, eram apenas uma aparência, um verniz. Esse verniz se dissolvera, restavam massas monstruosas e moles, em desordem – nuas, de uma nudez apavorante e obscena (SARTRE, 2011, p. 170).

Dessa maneira, Roquentin chega à conclusão de que tudo o que existe, existe *de trop*, ou seja, tudo existe de uma maneira gratuita, sem razão, contingentemente. Segundo Bornheim (2000, p. 20): “A náusea nadifica, dilui o significado do real; e então a paisagem, os outros e eu mesmo, tudo vai parecer como sendo demais, tudo estará sobrando”. As relações que se estabelece com essas coisas são justamente tentativas de esconder a absurdidade que cada uma delas carrega consigo, a absurdidade de existir gratuitamente e independentemente das outras. É isso que Roquentin percebe na cena do Jardim:

Éramos um amontoado de entes incômodos, estorvados por nós mesmos, não tínhamos a menor razão para estar ali, nem uns nem outros, cada ente confuso, vagamente inquieto, se sentia demais em relação aos outros. *Demais*: era a única relação que podia estabelecer entre aquelas árvores, aquelas grades, aquelas pedras. [...] cada um deles escapava das relações em que procurava encerrá-los, isolava-se, extravasava (SARTRE, 2011, p. 171, grifo do autor).

Entretanto, o angustiante nesse ponto não é o fato de que as coisas existam sem sentido, mas o fato de que também o homem exista dessa maneira. A partir da contingência tem-se a concepção do homem como um ser incapaz de encontrar algo que fundamente totalmente sua existência e, ao mesmo tempo, incapaz de ter uma certeza sobre seu futuro; a própria presença do homem no mundo se revela como sendo *de trop*, como um excesso injustificável, já que sua presença é injustificável. O homem enquanto ser *contingente* é ao mesmo tempo *de trop* e *pas assez*, demais e insuficiente.

Essa captação de si como ser que não tem em si mesmo seu fundamento é justamente a captação da contingência: "Penso logo sou. Sou o quê? Um ser que não é seu próprio fundamento, um ser que enquanto ser, poderia ser outro que não o que é, na medida em que não explica seu ser" (SARTRE, 2011b, p. 129). Assim, ao captar-se como existente, o homem capta também a injustificabilidade de seu ser, e é essa a Náusea de Roquentin: perceber-se como *ontologicamente contingente*.

No caso de Roquentin, a ideia do suicídio aparece como forma de aniquilar aquele sentimento de não-necessidade; porém, também o seu cadáver, o seu sangue, os seus ossos seriam *de trop*: ele “era demais para eternidade”. Desse modo, a existência é vista por Sartre como um “absurdo fundamental”, isto é, um absurdo que tem o caráter absoluto: todo gesto do homem apresenta-

se como relativamente absurdo, pois o absurdo sem explicação é o próprio fato de existir e isso é irremediável:

Não estava surpreso, bem sabia que aquilo era o Mundo, o Mundo inteiramente nu que se mostrava de repente, e sufocava de raiva de 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. Isso era impensável: para imaginar o nada, era preciso estar já ali, em pleno mundo, vivo e de olhos bem abertos; o nada era apenas uma ideia em minha cabeça, uma ideia existente flutuando naquela imensidão: esse nada não veio antes da existência, era uma existência como outra qualquer e seguida depois de muitas outras (SARTRE, 2011, p. 179/180, grifo do autor).

Desse modo, a existência não se dá por escolha própria, mas tudo o que existe simplesmente o faz por que não tem o poder de evitar este fato. Tudo o que existe está jogado no mundo, em um contexto que já existia antes e que existirá depois: tudo existe como pura contingência.

Então, o mundo da existência revela-se como outro em relação ao mundo em que os homens normalmente vivem: os homens vivem pela razão, pela explicação, entretanto, este é um mundo que não existe, assim como não existe, por exemplo, um círculo, criação humana, que é algo explicável, mas não algo existente. O mundo da existência pode ser definido como um mundo contingente e, segundo Coorebyter (2005, p. 77, tradução nossa), justamente “[...] a espontaneidade do contingente assinala a derrota do pensamento, o fracasso da razão frente ao absurdo; ela designa um espaço desenhado no vazio, um além da representação, uma esfera de ser puro irreduzível ao conhecimento”. Porém, esse “além da representação” do qual fala Coorebyter não representa um ganho, pelo contrário, quando Roquentin capta a total contingência das coisas, quando se rompe a relação utilitária que o homem estabelece com os objetos, é como se algo lhe fosse subtraído. A partir disso o mundo da existência revela-se como totalmente absurdo, isto é, como algo que não pode ser explicado, e mesmo os nomes e as funções que os homens dão às coisas, nada acrescentam a elas: elas estão “abaixo de qualquer explicação”, pois “[...] a contingência escapa tanto ao princípio de não contradição como a experiência cotidiana, e a toda forma de lógica ordinária” (COOREBYTER, 2005, p. 87, tradução nossa). Justamente por isso, todas as vezes que Roquentin tenta se expressar sobre a contingência ele acaba utilizando uma linguagem metafórica-literário-poética.

A contingência representa então o acontecimento revelador da Náusea:

Ora, nenhum ser necessário pode explicar a existência: a contingência não é uma ilusão, uma aparência que se pode dissipar; é o absoluto, por conseguinte a gratuidade perfeita. Tudo é gratuito: esse jardim, essa cidade e eu próprio. Quando ocorre que nos apercebemos disso, sentimos o estômago embrulhado, e tudo se põe a flutuar [...]: *isso é a Náusea* (SARTRE, 2011, p. 175, grifo nosso).

Com a Náusea surgem também vários questionamentos, mas diante da contingência se tem *a priori* uma impossibilidade de qualquer resposta, o que aumenta ainda mais esse sentimento angustiante. O homem encontra-se aqui diante do mistério da existência. Assim, há uma multiplicação das perguntas e uma impossibilidade para a realidade humana em responder qualquer questionamento sobre a contingência de tudo o que está-aí: o que é simplesmente é, sem nenhum porque que o justifique. Roquentin expressa da seguinte maneira seu espanto diante da existência: “Estou antes... surpreso, diante dessa vida que me é dada – dada por *nada*” (SARTRE, 2011, p. 201, grifo do autor). Ou seja, o problema de Roquentin não é com a natureza enquanto tal, mas com o sentido que o homem busca dar a ela, pois este sentido, para ele, não existe mais enquanto algo que seja dado *a priori*, não existe mais enquanto algo natural.

Nesse momento, mais do que algo que provenha da existência ou que seja acrescentado ao sujeito, pode-se afirmar que a Náusea se dá como algo inseparável do próprio sujeito:

Não posso dizer que me sinta aliviado nem contente; ao contrário, me sinto esmagado. Só que meu objetivo foi atingido: sei o que desejava saber; compreendi tudo o que me aconteceu a partir do mês de janeiro. A Náusea não me abandonou e não creio que me abandone tão cedo; mas já não estou submetido a ela, já não se trata de uma doença, nem de um acesso passageiro: *a Náusea sou eu* (SARTRE, 2011, p. 169, grifo nosso).

Entretanto, tal descoberta da Náusea como inseparável do sujeito não pode ser vista como o resultado das etapas descritas anteriormente; assim como afirma Franklin Leopoldo e Silva (2003, p. 85): “Não se pode dizer que a descoberta da existência seja um momento de rearticulação de todas as manifestações anteriores da Náusea, pois isso seria dar a elas uma ordem e uma finalidade”. Não há na Náusea, assim como acontece na existência, nenhum encadeamento causal; pelo contrário, o que se tem com a Náusea é a perda dessas referências de necessidade e a captação da contingência. A Náusea, então, não pode ser representada por um simples sentimento, mas é muito mais um acontecimento ou uma experiência existencial característica da realidade humana: a Náusea é a maneira pela qual o indivíduo capta-se como existente, isto é, como contingente.

## **A relação entre náusea e arte**



Ao mesmo tempo em que afirma-se que a Náusea se dá como algo inseparável do sujeito, Roquentin, em vários momentos do romance, tocado pela arte, sente-se aliviado dessa angústia existencial: a música lhe toca como uma “pequena felicidade de Náusea”.

Segundo Coorebyter (2005, p. 95, grifo do autor, tradução nossa), “[...] a música cura da náusea por que ela 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 informe, equilíbrio da ordem e da desordem, encarnação por excelência da fatalidade como antítese da contingência [...]”. Assim, é como se a música transcendesse a realidade ordinária, como se ela estivesse em um tempo próprio. Enquanto a música toca Roquentin consegue transcender o seu próprio tempo - o tempo que está envolvido pela Náusea - e adentrar no tempo da música: ele não mais está na Náusea, mas sim na música. Isso se dá segundo Franklin Leopoldo (2003, p. 90, grifo do autor), pois na música “[...] a passagem do tempo e o acontecimento que preenche essa passagem coincidem. O *tempo* da música é o tempo em que ela *acontece*, e com absoluta necessidade”. Não há na música momentos dispersos, cada instante é precedido e seguido por outro, cada instante da canção se dá necessariamente. Tem-se então um tempo onde os instantes se dão em ligação estrita com os instantes que o precedem, ou seja, o que aconteceu anteriormente explica aquilo que acontece agora; nada é supérfluo, nada é perdido, o presente segue perfeitamente o seu caminho em direção ao seu futuro. O tempo da música é algo irreversível, mas não no sentido de que seja determinado a partir de uma causa, pelo contrário, é o futuro que o arrasta em sua direção. Sobre isso Sartre afirma que:

Há na melodia alguma coisa de fatal. As notas que a compõem se espremem umas contra as outras e se impõem estreitamente. Do mesmo modo a tragédia se apresenta como uma marcha forçada em direção à catástrofe. Nada pode voltar atrás: cada verso, cada palavra arrasta um pouco mais longe nessa corrida em direção ao abismo. Não há hesitação nem atraso: nenhuma frase vã que permita um instante de repouso, todos os personagens, qualquer coisa que eles façam, avançam em direção a seu final (CONTAT; RYBALKKA, 1970, apud COOREBYTER, 2005, p. 43, tradução nossa).

Há na música uma espécie de determinismo inverso, ou seja, é o final que dá a cadência da obra, é o futuro que aspira passado e presente nessa caminhada que segue em direção a sua própria morte, a seu próprio destino. A primeira nota do saxofone é em si mesmo também o anúncio de sua morte: a música tende ao seu suicídio. O futuro aqui se dá como algo profético, e contrapõe totalmente a forma gratuita com a qual ele se apresenta na cotidianidade contingente. Há aqui uma: “Necessidade sem determinismo, implacável unidade temporal de uma totalidade artística comandando suas partes, fazendo nascer o presente em resposta ao passado, mas pelas necessidades do futuro, saturando a duração de relações fatais [...]”

(COOREBYTER, 2005, p. 43, tradução nossa). Dessa forma, tudo o que se dá na música é necessário, mas sem ser determinado, e é isso que Coorebyter chama fatalidade, essa síntese entre o previsível e o imprevisível que se dá dentro da obra. É por isso que a arte surpreende o homem, é por isso que Roquentin, mesmo sabendo que cada nota será seguida por outra nota, ainda consegue sentir um efeito surpreendente que suspende a Náusea: cada nota da canção é necessária e, ao mesmo tempo, imprevisível, inesperada. Tem-se aí uma característica totalmente particular no tempo estético, característica essa que vai totalmente contra a contingência do tempo cotidiano: “[...] a totalização das três dimensões temporais torna-se *efetiva* na Arte [...]” (COOREBYTER, 2005, p. 44, grifo do autor, tradução nossa).

Contrariamente a vida, a música enquanto arte pertence ao reino da necessidade. Se na vida cotidiana tudo se dá contingencialmente, na música, ao contrário, há o sentimento de *aventura* “[...] surgindo como um toque de clarim, como as primeiras notas de uma melodia de *jazz*, bruscamente cortando o tédio, fortalecendo a duração” (SARTRE, 2011, p. 57, grifo do autor). A música não parece de existência, a música simplesmente *é*. Desse modo, ela é capaz de ir além dessa consciência que Roquentin tem de si; com a música ele supera aquele seu sofrimento existencial e começa a sofrer a dor do saxofone, uma dor que sofre no compasso, “com uma pureza árida”. Ele, então, já não precisa se preocupar com a existência, pois está no mundo da música, e a música enquanto arte é pura irrealidade. A música não é o disco que gira, não é a voz da mulher que canta, não é o piano que toca, ela está para além de tudo isso:

Nada pode interrompê-la, nada que venha desse tempo no qual o mundo despencou; ela cessará por si mesma no momento exato. Se amo essa bela voz é sobretudo por isso: não é nem por seu volume, nem por sua tristeza; é porque ela é o acontecimento que tantas notas preparam, de tão longe, morrendo para que ela possa nascer. E no entanto estou intranquilo; bastaria muito pouco para que o disco parasse [...]. 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).

Desse modo, pode-se dizer que o som que a vitrola produz é um som inatingível pela realidade; o disco que toca pode estar arranhado, mas isso não tem o poder de alcançar a canção; a cantora pode estar morta, mas a canção ainda estará lá, pois ela *é*, intacta, além de qualquer ente, além de qualquer existente:

[A música] Revela-se, delgada e firme, através de espessuras e espessuras de existência e, quando queremos captá-la, encontramos apenas entes, esbarramos em entes desprovidos de sentido. Ela está por trás deles: sequer a ouço, ouço sons, vibrações do ar que a revelam. Ela não existe, posto que nela nada é demais: é todo o resto que é demais em relação a Ela. Ela *é* (SARTRE, 2011, p. 230, grifo do autor).

É possível então fazer uma distinção entre a música, enquanto ser, e todo e qualquer existente, pois “[...] a ‘existência’ abrange o domínio do real, do empírico, do factual, enquanto o ‘ser’ designa o reino da essência, da ideia, do necessário” (COOREBYTER, 2005, p. 31, tradução nossa).

A partir disso Roquentin pensa que a composição da obra poderia salvar o seu criador de existir, poderia alçá-lo ao *ser*, purificá-lo da existência na medida em que isso é possível para um homem. Ele entrevê aqui uma possibilidade de justificar sua existência através da criação artística. Contudo, aquilo que ele não percebe é que o que lhe evoca aquele sentimento de fuga da realidade não é a criação, já que ele não a experimentou, mas é a obra enquanto algo contemplado, algo que está dado fora da existência.

Ora, o que Roquentin vê na criação da arte é uma possibilidade de superação da contingência, porém, nenhuma criação artística, qualquer que seja ela, é capaz de salvar seu criador da contingência, pois a contingência reside na própria existência. No caso de Roquentin, o que acalenta sua Náusea, é a música enquanto contemplada, assim, a pretensão de se salvar pela criação é, *a priori*, um fracasso.

Anny, antiga companheira de Roquentin, em uma conversa mostra-o que a criação não representa uma salvação, mas apenas uma ação. Perguntada se não se sentia *arrebatada* (o que ela chama de “momentos perfeitos”) quando atuava no teatro, ela responde ao historiador:

- Um pouco, por momentos: nunca muito intensamente. O essencial para todos nós era o buraco preto, bem a nossa frente, no fundo do qual havia pessoas que não víamos; a eles, evidentemente, era apresentado um momento perfeito. Mas, sabe, elas não viviam dentro dele: o momento se desenrolava diante delas. E pensa que nós, os atores, vivíamos dentro? Afinal ele não estava em parte alguma, nem de um lado nem do outro da ribalta, não existia; no entanto todo mundo pensava nele. (SARTRE, 2011, p. 202).

Ora, a pretensão de salvar-se através da criação artística é um equívoco da parte de Roquentin, já que o criador da obra não se torna algo necessário juntamente com a obra criada, ele continua sendo uma contingência mesmo que dê origem a algo necessário. Para Sartre (2011b, p. 31, grifo do autor): “Pode-se conceber uma *criação*, desde que o ser criado se retome, se separe do criador para fechar-se imediatamente em si e assumir seu ser: nesse sentido, cabe dizer que um livro existe *contra* seu autor”. Ou seja, a partir de sua criação, o autor e a obra se separam, a obra é aquilo que se torna permanente, ela ganha vida própria. Essa salvação que Roquentin acredita ser possível através da arte não é a salvação do indivíduo enquanto tal, não é o sujeito que se salva, mas apenas um personagem inexistente, irreal: o criador da obra. Por exemplo:

Antônio José Santana Martins não se salva da contingência a partir de suas composições musicais, Tom Zé é quem se salva; mas Tom Zé não é o indivíduo, é apenas o personagem, algo que, assim como a canção, é irreal. Contudo, mesmo que o Antonio interprete o Tom Zé, ou mesmo que ele se torne Tom Zé fora dos palcos, estaremos diante de dois Tom Zé's, o existente e o irreal, um que perece da existência e outro que é perene.

Portanto, quando ao final de *A Náusea* Roquentin pensa em escrever um romance com o intuito de justificar a sua existência, esse seu projeto é apenas uma ilusão alimentada por ele, simplesmente uma esperança de fugir da contingência. Aquilo que faz com que Roquentin sintasse aliviado em relação à Náusea quando está diante da arte é o fato dela não pertencer ao mundo da existência e tampouco ao mundo cotidiano: a arte transcende a existência, pois ela é irreal.

## **Conclusão**

A crença de que é possível escapar à contingência, ou seja, de que é possível escapar absolutamente da Náusea, é um equívoco derivado da ideia de que o homem possui o poder absoluto sobre a natureza, de que ele possui o poder de ser o seu mestre: o homem se crê além de toda a facticidade que o constitui. Todavia, quando o homem se sente existindo e tem a intuição da contingência através desse “enjoo adocicado” que é a Náusea, ele percebe a recomposição do real de uma maneira selvagem.

Dessa forma, ao entrar no tempo estético esse homem sai da contingência e por alguns momentos não sente mais a Náusea. Contudo, infelizmente [ou felizmente] não é possível viver nesse tempo, não é possível viver em chave estética. Assim, a tentativa de escapar da Náusea pela arte se coloca desde o início – seja como criador, seja como espectador – como um projeto totalmente destinado ao fracasso, já que o contato com a arte acaba por realçar ainda mais o abismo contingente que é a existência humana. O ideal estético almejado pela arte jamais poderá ser alcançado na cotidianidade, deixando-se apenas entrever por alguns momentos nesse irreal que é a obra, porém, em seguida, o homem é jogado novamente na contingência.

Então, a arte se apresenta como uma fuga fracassada da Náusea, já que a passagem do mundo irreal ao mundo real não é para o homem uma transição sem danos, essa passagem joga o homem em uma angústia ainda mais profunda:

A contemplação estética é um sonho provocado e a passagem ao real é um autêntico despertar. [...] uma consciência fascinada, bloqueada no imaginário, é de repente liberada pela interrupção brusca da peça de teatro, da sinfonia e retoma de repente contato com a existência. Não é preciso mais nada para provocar o enjoo nauseante que caracteriza a consciência realizante (SARTRE, 2005, p. 371, tradução nossa).

Dessa maneira, a Náusea é insuperável enquanto derivada da contingência, pois essa contingência é ontológica não podendo ser superada pelo homem: “[...] o Para-si acha-se sustentado por uma perpétua contingência, que ele retoma por sua conta e assimila sem poder suprimi-la jamais” (SARTRE, 2011b, p.132).

## Referências Bibliográficas

- BORNHEIM, Gerd. *Metafísica e Existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- COOREBYTER, Vincent de. *Sartre avant la phenomenologie*. Paris: Ousia, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. *Oeuvres Romanesques*. Paris: Gallimard, 1981.
- \_\_\_\_\_. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o nada*. Petrópolis: Vozes, 2011b.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre*. São Paulo: UNESP, 2004.

