

Crise existencial e poética do mito em *A náusea*, de Sartre

Existential crisis and the poetics of myth in Sartre's Nausea

Resumo

O romance *A náusea* (1938), de Jean-Paul Sartre, uma das obras-primas da literatura do século XX, é também um dos marcos do existencialismo francês. Retrata, através do diário de um historiador fictício, Antoine Roquentin, a tomada de consciência de que a própria “História” é uma ficção, o que se torna parte de ampla crise existencial que levará o protagonista a abandonar sua pesquisa histórica e desejar escrever um romance. O presente artigo analisa este arco dramático, ou a transformação subjetiva do protagonista, ao longo da história, como um processo simbólico de iniciação, segundo as chaves de leitura do que o crítico russo E. M. Mielietinski chamou de a poética do mito, a moderna revalorização do discurso mítico como base de criação e de interpretação de obras de arte, mesmo quando independentes, caso de *A náusea*, de qualquer orientação religiosa à maneira do mito tradicional.

Palavras-chave: Sartre; *A náusea*; mito; Mielietinski; iniciação.

Abstract

Jean-Paul Sartre's novel *Nausea* (1938), one of the masterpieces of 20th century, is a touchstone of French existentialism too. It depicts, through the journal of a fictitious historian, Antoine Roquentin, his realization of History itself as a fiction, what in this case turns out to be part of a massive existential crisis that will lead the protagonist to relinquish his research and long for writing a novel. The present article analyses this dramatic arc – it means the subjective transformation of the protagonist through the history – as a symbolic process of initiation, accordingly

* Pós-doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Contato: caioludvik@hotmail.com.

the reading keys of what Russian literary critic E. M. Mielietinski called the poetics of myth, the modern revalorization of mythic discourse as a basis of creation and interpretation of art works, even when they –Nausea is an example of that– are foreign to any religious bias, typical in traditional myth.

Keywords: Sartre; Nausea; myth; Mielietinski; initiation.

O presente artigo pretende revisitar o romance *A náusea*, de Jean-Paul Sartre, e demonstrar que o arco dramático (ou seja, a transformação subjetiva ao longo da história) do seu protagonista, o historiador Antoine Roquentin, pode ser interpretado de modo inovador mas fidedigno às suas intenções profundas com o auxílio da uma metodologia inspirada na *poética do mito*, conceito proposto pelo crítico russo E. M. Mielietinski.

Do mito literal ao mitologismo literário

Com a noção de *poética do mito*, ou de *mitologismo moderno*, Mielietinski (1918-2005) não pretende se somar às inúmeras tentativas etnológicas, sociológicas, filosóficas ou psicológicas de explicação do mito *em si*¹. O que ele pretende, antes de mais nada, é constatar e descrever, de modo por assim dizer “fenomenológico”, o ressurgimento do *interesse cultural* pelo mito na consciência moderna (sobretudo a partir da virada do século XIX para o século XX).

Seu foco, primeiramente através da exposição de doutrinas e obras dos principais expoentes da filosofia, ciências humanas e crítica literária desse período, como Nietzsche, Bergson, Freud, Jung, Eliade, Frye, é mostrar como o mito, ou melhor, determinadas *imagens* sobre o que é o mito, se convertem em matéria-prima ou regra de organização (nesse sentido, uma “poética” normativa, ao estilo aristotélico) de obras como o *Ulisses* de Joyce ou *A montanha mágica*, de Thomas Mann.

1 Para um panorama desta diversidade de versões mais ou menos incompatíveis, cf. Ruthven, K. K., *O mito*. Trad. Esther Eva Horivitz de BeerMann. S. Paulo: ed. Perspectiva, 1997.

Para além da diversidade de formas discursivas ou inclinações ideológicas, Mielietinski aponta na poética do mito um sintoma e resposta à crise da credibilidade da própria ideia de História tal como compreendida nos moldes burgueses, ou seja, como progresso contínuo (ou revolucionário) rumo à emancipação racional do gênero humano. Tal sintoma e resposta consistem no

“renascimento do mito” na literatura e na cultura do século XX. Tal processo se ligaria à ascensão de um “novo enfoque apologético do mito como princípio eternamente vivo, enfoque proclamado pela ‘filosofia da vida’ (Nietzsche, Bergson), na sui generis experiência artística de R. Wagner, na psicanálise de Freud e especialmente na de Jung, bem como nas novas teorias etnológicas, que tanto pagaram tributo às paixões filosóficas da moda quanto aprofundaram muito a compreensão da mitologia tradicional (J. Frazer, B. Malinowski, Lévy-Bruhl, E. Cassirer e outros). Eles passaram a considerar a mitologia não como um meio de satisfação da curiosidade do homem primitivo (assim via a questão a ‘teoria dos resquícios’ positivista do século XIX), mas como uma “Escritura Sagrada” intimamente vinculada à vida ritual da tribo. (...) O conhecimento íntimo das modernas teorias etnológicas (nos limites da aproximação entre etnologia e literatura, característica do século XX) pelos escritores não podia impedir que suas concepções artísticas, mesmo experimentando nitida influência das teorias científicas, refletissem a situação histórico-cultural de crise da sociedade ocidental dos primeiros decênios do nosso século em proporções bem maiores que as características da própria mitologia primitiva.²

O renascimento do mito na cultura do século XX pode ser entendido como um processo duplamente imaginário, no sentido de que, na sua relação com um regime de imaginação humana culturalmente distante de nós, dito arcaico ou tradicional (pré-moderno), se constitui, ele próprio, como uma “tradição” *sui generis*, que extrai não tanto verdades literais do passado quanto inspirações literárias, metafóricas, para o presente e em sintonia com preocupações do presente. A poética do mito é em si um “mito” moderno. Isso valeria tanto para a evocação paródica da *Odisseia* de Homero, no *Ulisses* de Joyce, quanto para a reinterpretação junguiana de Cristo como um símbolo (ainda que parcial, pois reprime os aspectos sombrios) de nossas profundezas psíquicas.

2 Mielietinski, E. M., *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: ed. Forense-Universitária 1987, p. 2.

Joyce e Jung não nos são, aliás, alusões meramente exemplificativas. Mielietinski retoma de um dos personagens de *Ulisses* uma afirmação “A história é um pesadelo do qual estou tentando despertar”³ que seria um *leitmotiv* do mitologismo moderno: nas suas diversas formas e pretextos de idealização do mito ou de ‘desmascaramento’ das infra-estruturas míticas escondidas sob nossas fachadas racionais e dilemas existenciais, a poética do mito é uma consequência da atitude –cada vez mais disseminada e avalizada conforme o século XX afundava no abismo das guerras, genocídios e demais fraturas do pacto civilizatório– de *desconfiança face à história*. Especialmente o “choque causado pela primeira guerra mundial”, diz o crítico russo,

*intensificou a sensação de instabilidade da base social da civilização atual e da potência das forças do caos que a solapam. O mitologismo modernista alimentou-se da revolta romântica contra a ‘prosa’ burguesa, do pressentimento do fascismo (que procurou apoiar-se na ‘filosofia da vida’ e ‘revivificar’ os mitos germânicos antigos) e dos traumas por este causados.*⁴

O aumento das hostilidades entre os povos, que culminariam em duas guerras mundiais, além das crises econômicas e da debilidade, quando não cumplicidade, de governos ditos democráticos face à explosão de movimentos totalitários: eis alguns dos ingredientes fundamentais da convicção, cada vez maior em muitos representantes da intelectualidade euro-ocidental, de que,

*sob a fina camada da cultura, atuam eternas forças destrutivas ou construtivas, que emanam diretamente da natureza do homem, dos princípios psicológicos e metafísicos universalmente humanos. A tendência a sair do limite histórico-social e espaço-temporal para elucidar este conteúdo universalmente humano foi um dos momentos de transição do realismo do século XIX para o modernismo. Enquanto isso, a mitologia, em função da sua tradicional constituição simbólica, foi (sobretudo no contato com a psicologia da ‘profundidade’) a linguagem adequada à descrição dos eternos modelos de comportamento individual e social, de certas leis essenciais do cosmo social e natural.*⁵

3 Joyce, J., *Ulisses*. Trad. Silveira Pinheiro, B. Rio de Janeiro: ed. Objetiva, 2005 [1922], p. 39.

4 Mielietinski, E.M., op. cit., p. 3

5 Idem.

Quanto a Carl Gustav Jung (1875-1961), trata-se de um dos expoentes desta chamada “psicologia profunda”⁶ que Mielietinski reputa de importância crucial no “desenvolvimento do enfoque mitológico-ritualístico à literatura”, tanto para escritores quanto para críticos literários. Isto apesar de *a teoria em si* de Jung, calcada em hipóteses como a do inconsciente coletivo, ser de “improvável verificação experimental precisa” e, em termos filosóficos, padecer de “reducionismo psicológico extremado”⁷.

Assim como em relação ao conflito das interpretações acerca da essência do mito, Mielietinski nos oferece uma perspectiva *sui generis* para nos aproveitarmos das contribuições de nomes como Jung sem tomarmos partido sobre seus méritos ou deméritos *literais*, menos importantes aqui do que suas intuições *literárias*. Realçar o legado de Jung, e de um de seus grandes interlocutores no âmbito da história das religiões, Mircea Eliade, como modalidade da poética do mito implica encarar a revalorização moderna do mito – ou seja, o “mitologismo” moderno, com a carga de artificialidade “poética” que este *ismo* sugere – do ponto de vista da *potência irreduzível do símbolo*. Como explica o crítico russo,

*O processo psíquico se manifesta numa criação permanente de símbolos dotados de sentido (princípio racional) e imagem (princípio irracional). Diferentemente de Freud, Jung não reduz este símbolo a sinais, a sintomas de instintos e desejos reprimidos. Segundo seu ponto de vista, o artista projeta seu destino pessoal ao nível do destino da humanidade, ajudando outras pessoas a libertarem as suas forças interiores e evitarem muitos perigos. Isto ocorre pelo fato de o artista ter relações diretas intensivas com o inconsciente e ser capaz de expressá-las graças não só à riqueza e à originalidade da imaginação, mas também a uma força plástica.*⁸

Outra peculiaridade junguiana que Mielietinski destaca é a distinção entre os *arquétipos*, moldes estruturais *a priori* e vazios da imaginação humana universal, e as *imagens* arquetípicas, que são conteúdos *a posteriori*, plasmados, portanto, na experiência concreta dos indivíduos e povos, e assim decalcados nos nossos

6 A expressão ‘psicologia profunda’, considera que certos elementos presentes na superfície da psique exprimem, embora indiretamente, outros elementos presentes na sua profundidade” (cv. Pieri, P.F., (org.), *Dicionário junguiano*. Trad. Storniolo, I. Petrópolis: ed. Vozes, 2002, p. 458).

7 Mielietinski, E.M., op. cit., p. 65.

8 *Ibidem*, p. 67

sonhos, lendas – e obras de arte. Os arquétipos são possibilidades imaginativas abstratas, já as imagens arquetípicas são essas possibilidades já filtradas pelo choque com a experiência, ou, no vocabulário sartriano, com a *existência*.

Enquanto arquétipo, portanto em suas ressonâncias mais impessoais e transculturais, a “existência” remeterá, como veremos, à ideia mítica de *caos*, pano de fundo indiferenciado primitivo da realidade, e à necessidade, para o *herói*, de uma luta para não ser devorado pelo caos, uma luta (iniciática) pela salvação.

As imagens arquetípicas com as quais esse drama universal se traduz em *A náusea* resultam das particulares apropriações da instância arquetípica geral pelas premissas filosóficas e organização ficcional que Sartre deliberadamente confere à sua obra.

O rastreamento dessas imagens arquetípicas deve se dar mediante *amplificações*, outro procedimento originalmente junguiano que, usado com prudência, é de imensa utilidade para uma crítica mitopoética. A amplificação é um método comparativo que Jung usava para interpretar sonhos e devaneios de seus pacientes à luz de seus possíveis paralelos mitológicos⁹. Seu inevitável grau de arbitrariedade, ou no mínimo de seletividade, pode ser controlado, em primeiro lugar, pela qualidade das decisões práticas como as fontes de pesquisa e a precisão de foco. Quanto mais os paralelos forem bem delimitados, não perdendo de vista o *contexto do texto* sob análise e evitando generalismos como “tal símbolo X, encontrado em todas as mitologias etc.”, tanto melhor. Por outro lado, é importante ter sempre, com Max Weber, a humildade de não esquecer a natureza típico-ideal, racionalmente forjada, das conexões de sentido que permitem a construção de tentativas conceituais de compreensão dos materiais empíricos mais ou menos caóticos que a realidade oferece a cada intérprete dela.

Outro referencial indispensável para nossa própria proposta de poética do mito, sempre a partir das orientações de Mielietinski, é Mircea Eliade (1907-1986). Mielietinski sublinha, no início de seu livro, o quanto a poética do mito é tributária da “ideia da eterna repetição cíclica dos protótipos mitológicos primitivos sob diferentes ‘máscaras’”¹⁰. Ora, este é o argumento central do historiador romeno das religiões no seu já clássico ensaio *O mito do*

9 Pieri, P. F., op. cit., p. 31.

10 Mielietinski, E.M., op. cit., p. 2

eterno retorno, publicado na França em 1949¹¹. Eliade começou a escrevê-lo em 1945, em meio, por assim dizer, aos escombros da Segunda Guerra, às ruínas do sonho de uma História como devir progressivo das luzes da razão.

Para Mielietinski, Eliade é referência fundamental por ter lidado com a “problemática da superação do tempo”, ponto em que sua obra teórica repercute e alimenta a poética do mito (literária) propriamente dita, conforme manifesta em Joyce, Mann ou Proust. Apesar de ter sofrido “certa influência do junguianismo”, prossegue Mielietinski, Eliade está menos interessado em especulações psicologizantes sobre a suposta *origem* inconsciente dos mitos do que no *funcionamento* pragmático deles nos rituais, embora não seja um “ritualista” no sentido habitual do termo, ou seja, “sem deduzir dos rituais os temas dos mitos e procurando revelar nos mitos o profundo conteúdo ‘metafórico’, uma filosofia original da humanidade arcaica”.¹²

Esta diferença de premissas implica que um conceito-chave tanto para Eliade quanto para Jung, o de *arquétipo*, tenha definições distintas num e noutro. Para Jung, os arquétipos são “manifestações da essência da alma”, isto é, o “conteúdo do inconsciente coletivo”¹³. A teoria de Eliade não refuta esta hipótese de Jung, mas tampouco necessita dela; arquétipos, de seu ponto de vista, são simplesmente modelos, ainda que dotados de extraordinária carga simbólica e emocional, que variam segundo os contextos culturais, mas são sempre um substrato fenomenológico da consciência religiosa em geral: parafraseando Husserl, toda consciência religiosa é consciência *de* um “sagrado”, de uma instância à parte, superior em força, sentido, valor, capacidade de justificação da vida, que as narrativas míticas pretendem, com maior ou menor fidedignidade, trazer do céu incompreensível para a terra do experimentável. O sagrado é o ‘real por excelência’; “só o sagrado é de uma maneira absoluta, age eficazmente, cria e dá duração às coisas. Os inúmeros gestos de consagração – dos espaços, dos objetos, dos homens etc.– traem a sede do primitivo pelo ser”¹⁴.

Conforme sugerido pelo subtítulo de *O mito do eterno retorno*, “Arquétipos e repetição”, o sentido e função do tipo de mitos privilegiados pelos estudos

11 Eliade, M., *Le mythe de l'éternel retour – Archétypes et répétition*. Paris: ed. Gallimard, 1969, p. 9

12 Mielietinski, E. M., op. cit., p. 80.

13 Jung, C. G., *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Appy, M. L. e Ferreira da Silva, D. M., Petrópolis: ed. Vozes, 2000, p. 16-17.

14 Eliade, M., op. cit., p. 23.

de Eliade se aproximam de uma espécie de tecnologia simbólica de controle do tempo. O homem arcaico, inclusive aquele latente e camuflado na alma moderna, não se quer deixar esmagar pelo aspecto linear, irreversível e destrutivo da passagem mecânica do tempo. Ele intui que o que entendemos modernamente por História tem, quando muito, um valor relativo, tendendo a desesperar os seres humanos por seu incessante espetáculo de nascimentos, envelhecimentos, doença e morte, para evocarmos os ‘quatro sofrimentos’ que impulsionaram a renúncia de Sidarta à vida luxuosa de príncipe e a procura da iluminação búdica.

Na lógica interna às culturas regidas pelo mito, segundo Eliade, é preciso periodicamente reconectar a consciência coletiva (distinta do hipotético ‘inconsciente coletivo’ de Jung) com as matrizes do Cosmos, ou seja, com suas *origens* sagradas, tempo forte em que deuses e heróis realizaram os atos criadores que impregnaram o mundo de um aspecto benigno que o tempo tende a profanar.

Esta cosmicização do mundo afugenta, a cada rememoração ritual das origens, os demônios do Caos que, como na entropia dos físicos, tendem a desestabilizar o que parecia estável. Tudo o que é sólido desmancha no ar, diria um dos mestres do historicismo (da ideia moderna de que o homem é um ser essencialmente histórico), Karl Marx: este tipo de verdade, o homem arcaico de Eliade não a ignora, mas luta para ‘refutá-la’, na prática, pela transcendência propiciada pelos símbolos vivos, força integradora de imagem e sentido, matéria e espírito, discurso e silêncio¹⁵.

A poética do mito –vemos agora com maior clareza– é uma espécie de vacina que se utiliza de uma forma atenuada do próprio vírus que ela combate, o historicismo. Reconhecer a hegemonia moderna da ‘História’ como modo de explicação da condição humana é inevitável, mas isso para tentar, ainda que imaginariamente, transcender a historicidade através da dinâmica anti-historicista da consciência mítica. À maneira típica dos expoentes da poética do mito, o autor de *O mito do eterno retorno*

modernizou a consciência mitológica, atribuindo-lhe não só a desvalorização do tempo histórico como também certa luta dirigida contra o tempo

15 Gautama, o príncipe do clã real Sakya, recebe com propriedade o nome de Sakyamuni: o ‘sábio silencioso (muni) dos Sakya’; pois, apesar de tudo que tem sido dito e ensinado a seu respeito, o Buddha continua sendo o símbolo de algo além do que pode ser dito e ensinado (cv. ZIMMER, H., *Filosofias da Índia*. Trad. Almeida Silva, N. e Giovanni Bozza, C. S. Paulo: ed. Palas Athena, 2003, p. 337).

“profano”, a história, a irreversibilidade do tempo. Nisto estaria o sentido principal da purificação periódica e da nova criação, de uma regeneração geralmente cíclica dos rituais. (...) Eliade acha que o interesse pela irreversibilidade da história e pela “novidade” é uma descoberta bastante recente na vida humana. Salienta que nos rituais renova-se o tempo sacro mítico ‘puro’, e simultaneamente como que se destrói o tempo corrente (por exemplo, na forma do ano que passa nas festividades de Ano Novo no Oriente antigo). (...) Ele ressalta por todos os meios que o homem ‘tradicional’ não via na história um meio específico de sua própria existência, tratava a história de maneira hostil. Eliade afirma que onde o tempo histórico se insere na mitologia (por exemplo, no sistema bíblico) conservam-se os ideais anti-históricos, e o tempo sacro ‘puro’ entre os profetas é transferido para o futuro sob a forma de aspirações escatológicas (a esperança principal não está nas raízes, mas no novo começo).¹⁶

No âmbito *temático* da poética do mito, é de especial relevância a questão da *iniciação*. O analista Paolo Francesco Pieri dedica a esta um verbete do seu *Dicionário junguiano*. O verbete começa lembrando que o termo provém “do vocabulário sacral latino, no qual *initium* indica entrar (*ire*) na (*in*) associação misteriosa”, designando “o ato de iniciar e, portanto, o de transpor o limiar”¹⁷. São diversos os tipos de iniciação, mas as mudanças existenciais implicadas por ela são por vezes tão dramáticas que impõem uma experiência psicológica de descida aos infernos (*nekya*) e de ‘morte-renascimento’, por vezes figurada na troca do nome do neófito.

A expansão de consciência propiciada pela experiência iniciática é referida, em diferentes tradições místicas, pela ideia de *iluminação*. Um exemplo clássico é a lenda da transformação de Sidarta Gautama em Buda, o “iluminado”, assim resumida pela Monja Coen Roshi:

Sob a frondosa árvore que mais tarde foi chamada de Bodhi, acomodou seu corpo na posição de lótus, as mãos no mudra cósmico. Esvaziou o pulmão de ar, colocou a ponta da língua no palato, atrás dos dentes frontais, respirando normalmente pelas narinas ficou apenas sentado. (...)

Pensava mas percebia o pensamento ao se formar.

16 Mielietinski, E. M., op. cit., p. 81.

17 Pieri, P. F., op. cit., p. 268.

*Pensava e não se movia.
 Dizem que um pássaro fez o ninho em sua cabeça, que as aranhas teceram teias de seus cabelos ao chão, que as ervas cresceram entre suas pernas e braços. Imóvel.
 Os demônios detestam Zazen [a meditação zen-budista]. Um desenho de alguém em zazen já é para eles um horror. Quanto mais alguém sentado na postura de meditação. Vieram então provocá-lo com coisas sensoriais. Mulheres lindas, violas, canções, comidas, afeições, bebidas e outras coisas. Ficou sentado e imóvel. Tudo um sonho, uma bolha. Tudo desaparecia sem a sua participação.
 Mara, o rei dos demônios, vendo que nada o movia resolveu ir pessoalmente remover esse jovem da jornada à Sabedoria.
 Jogou bolas de fogo que como flores caíam, tentou de todas as maneiras e nada o atingia.
 Desarvorado se foi na manhã do oitavo dia.
 Eis que ao ver a estrela matutina os olhos completamente se abrem e de repente tudo compreendeu.
 Sidarta Gautama exclamou: “Eu e todos os seres da Grande Terra nos tornamos o Caminho”.
 Da alegria do Grande Despertar surgiu a dúvida: “alguém entenderá?”
 Dos céus ouviu a voz, de Brahma, que o encorajava:
 “Vá e faça como fizeram todos os Budas. Use meios expedientes para que todos compreendam o que você compreendeu.”
 Desceu então a montanha, solene e tranquilo caminhava. Sorria ao vento, às folhas, à brisa, ao sol da manhã. Pássaros cantavam cantigas de louvor à toda vida.¹⁸*

Em nossas sociedades secularizadas, em que o tempo é cada vez mais sequestrado por uma lógica mercantil e uma pressa cega, o crescente menosprezo pelos grandes ritos de passagem da vida e da morte não erradicou os valores iniciáticos de processos, eventos ou festividades não necessariamente religiosas, como o casamento, a gravidez e nascimento de um filho, a celebração de aniversários ou de mudança de residência e formaturas. Assim também, a própria análise seria uma “forma moderna de iniciação, isto é, a análise pode

18 cf. <<https://www.monjacoen.com.br/textos/textos-da-monja-coen/124-sidarta-gautama-sentou-se-em-zazen-por-sete-dias-e-sete-noites>> [Acesso em: 09 nov. 2020].

ser descrita como incessante percurso iniciático que constela, enquanto tal, uma sucessão de mortes e renascimentos”¹⁹, preço inevitável do que Jung chama de *individuação*.

*O processo de transformação do inconsciente que se opera durante a análise é o análogo natural das iniciações religiosas levadas a efeito de forma artificial, mas que, em princípio, diferenciam-se do processo natural, por anteciparem a evolução natural e por substituírem a produção natural dos símbolos por símbolos escolhidos de propósito e fixados por tradição, como acontece, por exemplo, nos Exercícios de Inácio de Loyola ou nas meditações da ioga budista ou tântrica.*²⁰

Não fariamos, como Jung, uma distinção tão rígida entre símbolos “naturais” e “artificiais”, na medida em que eles, como toda linguagem, são sempre *culturais*. Tampouco a iniciação é necessariamente uma “transformação do inconsciente”; incertos, como Sartre, da existência mesma de um inconsciente, diríamos antes se tratar de uma *transformação da existência*. Mas, ainda assim, o sábio de Zurique nos ajuda a pensar grandes textos culturais de diferentes tradições, seja o *Livro Tibetano dos Mortos*, foco do texto acima mencionado, seja *A náusea*, como dotados de um potencial “iniciático” que independe de crenças religiosas, na medida em que a “descida aos infernos” e o “renascimento” são poderosos modos de nomear, ou ao menos consolar, nossas agônias concretas, no mundo em que estamos lançados, com um mínimo farol simbólico mesmo e sobretudo quando não há caminho a não ser caminhar.

Em que medida esses referenciais da poética do mito, enquanto estilo de *modernização* da antiga consciência mítica (revalorizada em seus valores propriamente poéticos, não em suas antigas vinculações a pressupostos religiosos), nos ajudam a compreender latências “arcaicas” de obras de arte moderna?

Em que medida um romance como *A náusea*, clássico do niilismo europeu, máquina de guerra contra todo tipo de apegos ilusórios que disfarçam o horror da existência, entre eles a devoção religiosa, se deixa, ainda assim, permear pela energia poética do mito?

19 Pieri, P. F., op. cit., p. 269.

20 Jung, C.G., “Comentário psicológico ao *Bardo Thödol*”, in: *Psicologia e religião oriental*. Trad. Pe. Dom Ramalho Rocha, M.. Petrópolis: ed. Vozes, 2011, §854.

O romance da solidão

A *náusea* é o primeiro romance publicado por Jean-Paul Sartre (1905-1980), no ano de 1938. Sartre tenta ali conjugar literatura e filosofia para traduzir nas imagens vívidas de uma narrativa de *suspense*, conforme sugestão de Simone de Beauvoir²¹, o que abstratamente poderia ter se reduzido (e de fato se reduzia, em versões anteriores do texto), a ‘meditações’ de tipo cartesiano sobre o conceito de contingência. O anseio de ser filósofo e escritor, e não de maneiras paralelas e estanques, mas sim, por vezes, numa *mesma* obra, foi desde muito cedo um desejo de Sartre, como conta Beauvoir:

*Conversando com Sartre, eu entrevi a riqueza disso que ele chamava de sua “teoria da contingência”, em que se encontravam já em germe suas ideias sobre o ser, a existência, a necessidade, a liberdade. Tive a evidência de que ele escreveria um dia uma obra filosófica de peso. Só que ele não facilitava para si mesmo a tarefa, pois não tinha a intenção de compor, segundo as regras tradicionais, um tratado teórico. Ele gostava tanto de Stendhal quanto de Spinoza, e se recusava a separar a filosofia e a literatura. Aos seus olhos, a Contingência não era uma noção abstrata, mas sim dimensão real do mundo: era preciso utilizar todos os recursos da arte para tornar sensível ao coração essa secreta ‘fraqueza’ que ele percebia no homem e nas coisas. A tentativa, na época, era muito insólita; impossível inspirar-se em alguma moda, em algum modelo. Tanto quanto o pensamento de Sartre me tinha impressionado por sua maturidade, eu fiquei desconcertada pela inabilidade dos ensaios em que ele o exprimia; para o apresentar em sua verdade singular, ‘ele recorria ao mito’.*²²

Embora Beauvoir mostre-se aqui reticente quanto à qualidade das incursões do jovem Sartre ao reino dos mitos, ele não os abandonaria jamais. Não só no teatro, que Sartre considerará, desde sua primeira peça, *Bariona* (1940), como constituído de uma vocação mítica, que mostramos em nosso estudo mitopoético da peça *As moscas*, de 1943²³.

21 cf. Siguret, P., 2000.

22 Beauvoir, S., *Memórias de uma moça bem-comportada*. Trad. Milliet, S. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 1983, p. 350-1; destaque nosso.

23 Liudvik, C., *Sartre e o pensamento mítico –Revelação arquetípica da liberdade em As moscas*. S. Paulo: ed. Loyola, 2007.

A *náusea* retrata as anotações de um ‘diário’ encontrado pelos editores entre os papéis de um historiador com trinta anos de idade (mesma faixa etária de Sartre na época), chamado Antoine Roquentin. O diário abarca o período entre janeiro e fevereiro de 1932, correspondente ao último mês da estadia de três anos de Roquentin na cidade de Bouville, interiorana, inventada por Sartre com base em sua experiência como professor no liceu do Havre.

Roquentin era um indivíduo isolado. Vivia de rendas e, graças a elas, pudera gozar do privilégio de anos de viagens por diversos continentes, antes de se fixar num hotel de Bouville e levar adiante, na Biblioteca local, suas pesquisas biográficas sobre um obscuro diplomata e aventureiro do século XVIII, o Marquês de Rollebon. Destituído de vínculos familiares, matrimoniais ou empregatícios, exercia seu ofício sem laço com qualquer instituto ou universidade. Aliás, sem laço *de nenhum tipo*. “Rapaz sem importância coletiva”, como diz a epígrafe do romance²⁴.

Apesar da confortável condição burguesa de que gozava, Roquentin tampouco se identificava com sua própria classe social. Ao longo do diário, elabora reflexões e retratos virulentos sobre os padrões de mentalidade e de comportamento hipócritas e mesquinhos da elite burguesa da “cidade de lama” (possível tradução de Bouville), metonímia da França e da sociedade moderna em geral. Mas suas baterias também se voltam contra si próprio, ou melhor, contra as premissas básicas de sua relação consigo e com o mundo, que o sustentavam subjetivamente até então. Basta considerar que, ao final, Roquentin terá desistido da sua empreitada de pesquisa e do próprio ofício de historiador, partindo de Bouville sem a menor certeza do que faria de sua vida após as estranhas crises de ordem, por assim dizer, psicossomática que começara a sofrer, e que o haviam motivado para a própria escrita do diário.

É a essas crises que o romance se refere com a noção de “náusea”. Embora envolvam sintomas fisiológicos como o enjoo, a vertigem e o impulso de vomitar, tais episódios vão muito além de uma mera patologia orgânica. O título de *A náusea*, sugerido pelo editor Gaston Gallimard, causou certa apreensão em Sartre e na sua companheira Simone de Beauvoir (o “Castor”, apelido afetuosos, a quem ele dedica o livro), por temerem que a leitura do livro ficasse distorcida por um viés naturalista. Mas o contrário foi que se verificou: a palavra *náusea* desde então mudou de sentido, tornando-se praticamente indissociável da conotação sartriana de angústia existencial.

24 Sartre, J.-P., *A náusea*, Trad. Braga, R. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 2019 [1938], p. 7. [As citações de *A náusea* seguem a paginação desta edição brasileira, com tradução modificada].

O próprio Sartre vinha de um período de crise. A frustração com a rotina cinzenta no Havre, onde deu aulas entre 1931 e 1936, as dificuldades em se fazer publicar, as rejeições amorosas, foram alguns dos fatores que conspiraram por solapar a autoconfiança do jovem que acabava de se despedir dos anos dourados de estudante brilhante e ‘enturmado’ na Escola Normal Superior, precipitando-o num estado desanimador de solidão e temor pelo futuro. O quadro foi agravado por efeitos da mescalina, lembrando que não era incomum o uso de drogas como forma de busca da experiência direta de visões alucinatórias ou para elucidar processos imaginativos da consciência, como no exemplo de Freud e a cocaína.²⁵

Tanto este estado de espírito depressivo quanto as fugas via imaginário impregnam de maneira decisiva a trama de *A náusea*. O diário de Roquentin é repleto de indicações de se tratar de um sujeito sob constante assédio da melancolia²⁶, não só quando esta é explicitamente mencionada, mas também nas passagens que retratam seu estado de solidão abissal: “Quanto a mim, vivo só, inteiramente só. Nunca falo com ninguém; nada recebo, nada dou”.

A solidão, nesta mesma passagem, é evocada como um estado que lhe priva da capacidade de rir, e que tende até a afetar determinadas capacidades cognitivas, como a de narrar e descrever realidades de maneira fidedigna:

*a verossimilhança desaparece com os amigos. Também os acontecimentos [assim como os pensamentos] deixamos correr; vemos surgir bruscamente pessoas que falam e se vão, mergulhamos em histórias sem pé nem cabeça; seríamos testemunhas execráveis. Em compensação, não nos escapa tudo o que é inverossímil, tudo a que não dariam crédito nos cafés.*²⁷

Esta confiança, pouco depois do início do diário, acaba também por lançar uma *sombra de suspeita sobre a própria veracidade de tudo o que Roquentin viria a contar*. Não nos referimos aqui ao surrealismo que rege os momentos

25 cf. Liudvik, C., in: Sartre, J.-P., *A náusea*. Trad. Braga, R. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira 2019, p. 10.

26 “Melancholia”, aliás, fora o título inicialmente dado por Sartre à obra, também devido à inspiração da célebre gravura de Dürer (cf. Contat, M. & Rybalka, M. in: Sartre, J.-P. 2005b [1981], p. 1.667). Esta gravura está na capa das edições de bolso francesas do romance até os dias de hoje (cf. Sartre, J.-P., 2002).

27 Sartre, J.-P., op. cit., p. 22-23

francamente delirantes do personagem, sob as crises mais agudas da náusea, e inspirados na “crise mesaliniana” do autor²⁸.

O próprio “realismo subjetivo” presente na maior parte do diário, guiando as observações de Roquentin sobre seu cotidiano, sobre as interações com os outros e também suas reminiscências, se sujeita a um regime de focalização interna que, no mínimo, e conforme a própria confissão de Roquentin, não tem maiores obrigações para com o critério do verossímil, a despeito da exatidão por vezes maníaca dos detalhes de comportamento, de paisagem, de fisionomia, ou de ação que são reproduzidos.²⁹

Roquentin já vive, no início de seu arco dramático (as primeiras anotações, em que descreve o estado de espírito que o motivou a iniciar o diário) num estado de solidão, com todas as consequências melancólicas que isso pode ter. Mas aquela solidão inicial era ainda parcial, e sujeita a ser temporariamente suspensa, acobertada, sobretudo quando se tornava excessivamente perigosa para seu equilíbrio mental³⁰. Esta solidão não lhe causa nenhum orgulho à maneira de um ‘super-homem’ nietzschiano, apesar de tampouco se sentir atraído pelas regras do convívio gregário:

Estou só, em meio a essas vozes alegres e sensatas. Todos esses sujeitos passam o tempo se explicando, reconhecendo com satisfação que têm as mesmas opiniões. Deus meu, que importância dão a pensar juntos as mesmas coisas! Basta ver a cara que fazem quando passa por eles um desses homens com olhos de peixe que parecem olhar para dentro e com os quais não é mais possível, de forma alguma, se reconciliar³¹.

28 Contat, M. & Rybalka, M. op.cit.

29 “Pelo artifício do falso diário íntimo, o modo mais radical, ao lado do monólogo interior, do realismo subjetivo, Sartre instala Roquentin como único mediador do mundo que ele percebe e das sensações que ele experimenta. Os outros personagens passam pelo prisma deformante de seu olhar, privados de existência autônoma. Esta ‘focalização interna’ da qual falará Gérard Genette em *Figures III* encontra aqui uma realização próxima do ideal. Ela responde de modo coerente a um projeto que foi também, filosoficamente, o de evidenciar do interior o ser-no-mundo de uma consciência solitária sem o obstáculo de uma outra voz narrativa” (Déguy, J., *La nausée*, de Jean-Paul Sartre. Paris: Gallimard 1993, p. 43).

30 cf. Sartre, J.-P., op. cit., p. 23-4

31 *Ibidem*, p. 24

E ele sente estar se tornando aquilo que mais temia: um daqueles tipos esquisitos como o que o assustava na infância:

Quando eu tinha oito anos e brincava no Luxembourg, havia um desses que vinha se sentar numa guarita junto à grade que ladeia a rua Auguste-Comte. Não falava, mas de quando em quando estendia a perna e olhava para o pé com ar apavorado. Nesse pé usava uma botina e, no outro, um chinelo. O guarda disse a meu tio que se tratava de um ex-inspetor de colégio. Fora aposentado porque comparecera às salas de aula, para ler as notas trimestrais, usando traje de acadêmico. Tínhamos um medo horrível dele, porque sentíamos que era um homem sozinho. Um dia sorriu para Robert, estendendo-lhe os braços de longe: Robert quase desmaiou. Não era o aspecto miserável do sujeito que nos assustava, nem o tumor que tinha no pescoço e que roçava a beira de seu colarinho: mas sentíamos que ele formava em sua cabeça pensamentos de caranguejo ou de lagosta (...) É isso então o que me espera? Pela primeira vez me incomoda estar só. Gostaria de falar com alguém sobre o que está acontecendo, antes que seja tarde demais, antes que eu comece a assustar os garotinhos.³²

A perseguição por caranguejos corresponde a uma das alucinações mais apavorantes que o próprio Sartre tinha em decorrência da crise mescaliniana³³. Independentemente de elucubrações sobre o significado específico que o caranguejo em si pudesse ter para Sartre, trata-se de uma imagem que remete a medo, abjeção e, arquetipicamente, ao *Caos*.

No contexto das imagens arquetípicas de *A náusea*, ter “pensamentos de caranguejo” é estar condenado a estar de fora do mundo cosmicizado, é ser habitante da solidão como um espaço inóspito, estranho, inumano, algo aliás inscrito na etimologia da palavra:

O termo latino solitudo designa, na maioria das vezes, um local: uma solidão é um lugar deserto, hostil mesmo; é o oposto de um lugar humanizado, civilizado, e o solitarius, ou solus, é aquele que está isolado –posição pouco invejável no contexto cultural de uma civilização urbana. Desde a Antiguidade se estabelece a ambiguidade, em razão do amálgama operado entre a solidão e o isolamento. Essa confusão vai se transmitir para todas as línguas europeias; seul, solo, solitario, solitary, assim como o alemão

32 Idem.

33 Contat, M. & Rybalka, M. op. cit.

*einsam, subentendem um isolamento físico, o fato de estar afastado, separado dos outros, o que é considerado uma situação anormal para um ser que, segundo a filosofia grega, é um animal social*³⁴.

Mas, como mostra Georges Minois, a solidão, ao longo dos tempos, não se presta a um único sentido cultural, variando também em relação à sua conotação, nem sempre tão negativa quanto na descrição de Roquentin. Ser ou estar solitário também se associa a uma “situação positiva, desejada, procurada, até mesmo santificada, com os Padres do Deserto, os anacoretas, eremitas e reclusos da Idade Média, os ‘solitários’ de Port-Royal, os poetas românticos, seguindo os passos do ‘caminhante solitário’ de Ermenonville, Jean-Jacques Rousseau”, e na filosofia de autores como Schopenhauer e Nietzsche³⁵.

Uma boa maneira de resumir o arco dramático de Roquentin seria justamente como uma revolução do sentido de sua solidão. Não que ele abandone a negatividade inicial, mas ela própria se torna, por assim dizer, parte do valor positivo de, parafraseando a noção de despotismo esclarecido, se abraçar uma solidão “esclarecida” — e justamente por isso menos despótica.

Como isso se dá? Por um processo conhecido no tratamento de neuroses: a *aceitação* do mal-estar. Como diria Jung: “Não se pode mudar aquilo que interiormente não se aceitou”³⁶. O começo da cura é o reconhecimento do “mal” ou do que parece ser um mal: admissão sem subterfúgios, apesar das recaídas, de que algo de muito importante mudou em nossa vida, de que as coisas não podem mais ser como antes, de que a vida está exigindo uma nova atitude. No caso de Roquentin, isso começa já na decisão de manter um diário:

*O melhor seria anotar os acontecimentos dia a dia. Manter um diário para ver as coisas com clareza. Não deixar escapar as nuances, os pequenos fatos, ainda quando pareçam insignificantes, e sobretudo classificá-los. É preciso que diga como vejo esta mesa, a rua, as pessoas, meu pacote de fumo, já que foi isso que mudou. É preciso determinar exatamente a extensão e a natureza dessa mudança.*³⁷

34 Minois, G., *História da solidão e dos solitários*. Trad. Souza, M.G., S. Paulo: ed. Unesp 2019, p. 1-2.

35 Idem.

36 Siguret (ibid) fala, a propósito, de *A náusea* como descrição de uma “terapia fenomenológica da neurose existencial”; cf. Pieri, P. F., op. cit. p. 17.

37 Sartre, J.-P., op. cit., p. 15

Certos eventos, que na verdade nada têm do que se chama comumente de ‘um acontecimento’, precipitaram Roquentin a essa iniciativa. No sábado anterior, alguns meninos brincavam de lançar pedras ao mar, fazendo-as ricochetear. Ele quis imitá-los. Pegou uma pedra, um seixo, para jogar, mas, de repente, se deteve, deixou cair a pedra e foi embora. “É provável que eu parecesse perdido, já que os meninos riam quando lhes dei as costas”.

Foi esse, no sábado, o tal ‘acontecimento’ do ponto de vista ‘externo’. Mas o que aconteceu dentro de Roquentin não lhe ficou claro. “Havia algo ali que me repugnou, mas já não sei se estava olhando para o mar ou para o seixo. O seixo era achatado, seco de um lado, úmido e lamacento do outro. Eu o segurava pelas bordas, com os dedos muito afastados, para não me sujar (...) Se pelo menos soubesse do que tive medo, já teria dado um grande passo”.

De um ponto de vista heideggeriano, este desconhecimento do objeto de suas inquietações configuraria o estado afetivo de Roquentin mais como angústia do que como medo; ambos se diferenciam, respectivamente, pela ausência ou presença de um objeto determinado, embora sejam sempre expressões fundamentais de nossa existência como “ente em que, sendo, está em jogo o seu próprio ser”³⁸. De todo modo, o processo iniciático simbolizado por *A náusea* começa pela admissão de uma falta, de um não-saber, de uma “inconsciência” da qual, porém, de certo modo já se está consciente, caso contrário o incômodo seria abafado e a tranquilidade restaurada.

Roquentin chegou a acreditar que isso lhe seria permitido. Horas depois, seu diário parece que vai ser encerrado, justamente porque, escreve, tudo não passou de uma “pequena crise de loucura” já debelada. Agora ele já se sentia de novo à vontade, “burguesmente instalado no mundo”³⁹. A crítica ao “burguês” é uma das paixões mais constantes de Sartre ao longo dos anos. Mas, segundo Bernard-Henri Lévy, a noção de burguês não teve sempre o mesmo sentido para Sartre. Antes de uma tradução mais estritamente marxista do burguês como o possuidor ou opressor, tratava-se de uma categoria ontológica, um “modo de instalação no ser”⁴⁰.

A burguesia, mais até que um grupo social, designava no primeiro Sartre “a parte que, em cada homem, conjuga a gravidade do espírito de seriedade e a ausência de dúvida do *salud*”. Isso nos requer recuar à definição dessas duas

38 cf. Heidegger, M., 2006 [1927], §30.

39 Sartre, J.-P., op. cit. p. 16

40 Lévy, B.-H., *O século de Sartre – Inquérito filosófico*. Trad. Bastos, J. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 2001, p. 292

outras noções fundamentais. O espírito de seriedade, antes de designar “o zelo funcional do homem que encena a comédia do seu próprio papel”, como o célebre garçom do café em *O ser e o nada*, é

o estado de espírito daquele que crê que esse papel existe, que ele tem um sentido e que o mundo é feito de um repertório de máscaras, bem ajustadas umas às outras, encaixadas, em concordância: é alguém que ‘crê no mundo’, fecha-se às experiências da contingência e da náusea e vive na ilusão de que a sociedade é uma bela e boa máquina, de que ele seria um dos pistões.⁴¹

Já o *salaud*, antes de se aplicar concretamente, por exemplo, a um torturador, um assassino, um fascista no sentido corrente, designa

o cara que, ele também, não duvida de nada e, sobretudo, da sua existenciazinha nessa grande e vasta sociedade, em que encontrou seu papel e seu lugar: é o espírito do bouvillense que, fechado para a lição de Roquentin, vivendo seu próprio destino ao modo da presença, da identidade consigo, da evidência, acha natural que haja Ser, ao invés de nada, e que, por causa disso, por causa desse não-espanto primeiro, por causa dessa falta original de questionamento e de senso filosófico (a filosofia não começa pelo espanto diante da demasiado maciça, pastosa, odiosa evidência do Ser?), não vê por que se inquietar com o estilo da sociedade em que vive, nem com a natureza do regime que a governa, nem, finalmente, com a posição, eminente ou não, que ele ocupa nela; é alguém que, percebendo a existência como algo que lhe é devido, o mundo como uma ordem, e sua posição nesse mundo como uma

41 Sartre, J.-P., *O ser e o nada – Ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Perdigão, P. Petrópolis: ed. Vozes, 2008, p. 291. “Pistão” é também uma gíria francesa aplicada a alunos da École Centrale, ou candidatos a ela, caso de Lucien Fleurier em *A infância de um chefe*. Sob muitos aspectos, Fleurier pode ser considerado um “anti-Roquentin”: partindo de um mesmo mal-estar existencial, ali conotado por outra metáfora, “névoa”, ao invés de “náusea”, esse jovem filho de um industrial interiorano acabará por se “render” à sua condição burguesa de origem, também nesse sentido eticamente degradado, e em uma variante até mesmo radicalizada, rasgados os eufemismos liberais e iluministas da burguesia setecentista: para sufocar suas angústias, e em particular seus temores quanto à sua identidade sexual, Fleurier adotará como solução o ódio antisemita. Essa narrativa, que fecha a coletânea de contos *O muro* (1939), é, de fato, uma importante derivação “política” da reflexão existencial avançada em *A náusea* e um estudo magistral dos meandros subjetivos do processo histórico de ascensão do totalitarismo nazifascista na década de 1930. Cf. Sartre, J.-P., *O muro*. Trad. H. Alcântara Silveira. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 2015, p. 120.

*absoluta necessidade, vai considerar, por exemplo, seus privilégios de fato como privilégios de direito e esmagar, muito logicamente, quem quer que pretenda atacar esse direito.*⁴²

Sentir-se de novo “burguesmente instalado no mundo” significava, portanto, nada menos do que se submeter ao jugo da má-fé. Não chega a ser, no caso de Roquentin, uma degradação tão profunda quanto a dos *salauds* descritos com sarcasmo em páginas antológicas como a de sua visita aos retratos imponentes e mistificatórios dos “heróis” ancestrais da burguesia local no Museu. Mas é uma “recusa do chamado à aventura”, no sentido técnico que esta expressão assume na teoria (explicitamente mitopoética) do roteiro cinematográfico proposta por Christopher Vogler⁴³.

Como se Alice não tivesse seguido o coelho ao país das maravilhas, a história que conhecemos como *A náusea* simplesmente não teria acontecido se Roquentin se acomodasse a esse contentamento fingido. Ele não consegue. Logo sente que o mal-estar viera para ficar.

*Alguma coisa me aconteceu, já não posso mais duvidar. Isso veio como uma doença, não como uma certeza comum, não como uma evidência. Instalou-se dissimuladamente, pouco a pouco: senti-me um pouco estranho, um pouco incomodado, e foi tudo. Uma vez no lugar, não mais se mexeu, ficou calado e eu consegui me persuadir de que não tinha nada, de que era um alarme falso. E eis que agora isso se expande.*⁴⁴

Os objetos mais banais o perturbam de modo inexplicável: “Ainda há pouco, quando ia entrando em meu quarto, parei de repente, porque sentia em minha mão um objeto frio que retinha minha atenção através de uma espécie de personalidade. Abri a mão, olhei: estava segurando apenas o trinco da porta”. Em outra ocasião, ao cumprimentar o Autodidata, um dos seus raros interlocutores, escrevente de oficial de justiça, também frequentador contumaz da Biblioteca Municipal, sentiu que a mão dele pareceu ser “um grande verme branco em minha mão”⁴⁵.

42 Ibidem, p. 291-292.

43 Vogler, C., *A jornada do escritor*. Trad. Rissatti, P., S. Paulo: ed. Aleph, 2015, pp. 163ss.

44 Sartre, J.-P., op. cit. p. 19

45 Ibidem, p. 19-20

O Autodidata terá no romance um valor contrastivo fundamental em relação a Roquentin, notadamente quando, próximo ao final da narrativa, professa sua fé humanista contra a qual o alter-ego de Sartre vai se posicionar com uma ferocidade só comparável ao ardor com o qual o próprio filósofo, depois da guerra, declararia que seu existencialismo é um humanismo⁴⁶.

Outra personagem importante para Roquentin é sua ex-namorada, Anny, cuja maneira de driblar a contingência era através da obsessão por “momentos perfeitos”, ou seja, por viver, no cotidiano dela e a dois, “cenas” reais compostas com o rigor dos grandes dramaturgos. O reencontro com Anny, depois de anos de separação, terá um sabor de decepção que, paradoxalmente, será fundamental para que Roquentin aceite sua solidão sem escapatórias ilegítimas.

Roquentin pressente que as inquietações com relação aos objetos que o cercam e aos roteiros cotidianos que o amparam são um sinal de alguma mudança mais ampla, e, como numa anamnese terapêutica, se recorda de ao menos outra ocasião em que esse tipo de reviravolta o apanhou de surpresa. Teme que isso volte a acontecer agora; teme porque não está ainda em condições de acolher a sensação de vazio que lhe acometera da outra vez, e que parecia estar de volta, trazendo a tiracolo, qual cavaleiro das sombras, um “presente” do caos: “uma ideia volumosa e insípida”, que Roquentin não conseguira entender nem tampouco encarar, de tão repugnante que era: a ideia da contingência, ou seja, do caráter fortuito das coisas, do mundo e dele próprio.

Ele entenderá só ao final o desvelamento do que é a existência, do que é todo e qualquer “existente”, quando despojado da maquiagem linguageira que classifica, distingue, domestica e submete as coisas ao seu uso e utilidade cotidianas. “Não posso mais explicar o que vejo. A ninguém. É isso: deslizo

46 Michel Contat e Michel Rybalka, em longa nota sobre esta passagem do romance, agregam importantes subsídios. Relembrem, em primeiro lugar, Simone de Beauvoir, em *A força da idade*: “A posição de Sartre em relação a seus congêneres não era tampouco muito clara. Zombava de todos os humanismos: impossível, pensava ele, amar – ou detestar – esta entidade: ‘o Homem’. Entretanto, ambos, em Paris, nos grandes bulevares e nas feiras, nas arenas de Madri ou de Valência, comprazíamos-nos em misturar-nos à multidão. Por quê? Por que gostávamos tanto em Londres das fachadas imundas do Strand, das docas, dos entrepostos, dos barcos, das chaminés de fábricas? Não se tratava de obras de arte nem de objetos barrocos ou poéticos; essas ruas, essas casas sem beleza não ultrapassavam a condição humana nem se evadiam dela; materializavam-na. Se nos apegávamos tão apaixonadamente a essa encarnação é porque não éramos indiferentes aos homens. Interrogávamo-nos sem encontrar resposta. Na realidade, como Antoine Roquentin [sic] em *A náusea*, Sartre tinha horror a certas categorias sociais, mas nunca se prendeu à espécie humana em geral; sua severidade visava tão-somente aos que a lisonjeavam. Há poucos anos, uma senhora que cuidava de uma dúzia de gatos perguntou a Jean Genet com uma reprovação: ‘Você não gosta de animais?’ ‘Não gosto de gente que gosta de animais’, disse ele. Era exatamente a atitude de Sartre em relação à humanidade” [BEAUVOIR, S., *A força da idade*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 2018, p. 145-6)].

suavemente para o fundo da água, para o medo⁴⁷: assim como em *O lobo da estepe* (1927), de Hermann Hesse, outro clássico moderno sobre os *outsiders*⁴⁸, a água desponta aqui como símbolo de um ‘outro mundo’, não, decerto, um mundo transcendente, nem, no caso de Sartre (diferente, neste aspecto, de Hesse), de um inconsciente psicanalítico: mas, nos dois casos, o plano arquetípico do *caos*, ou seja, da *solidão*, aquele espaço angustiante, sem lei nem ordem, em que infelizes como o Roquentin de Sartre e o ‘lobo da estepe’ de Hesse estão fadados a cumprir suas jornadas de iniciação⁴⁹.

Esta correlação entre o medo e o ‘fundo da água’ não passou despercebida a um dos melhores comentadores de *A náusea*, Jacques Deguy:

*Noção misteriosa, realidade onipresente, a contingência se impõe ao longo do livro por uma rede de metáforas que começa pelo lado ‘úmido e lamacento’ do seixo, lado ao qual se opõe sua outra face, seca e achatada. A figura da antítese reforça muitas vezes, com efeito, a aparição dos elementos que desencadeiam a Náusea. A existência é líquida (...): dá-se um afogamento nesta água mortífera (“deslizo suavemente para o fundo da água, para o medo”).*⁵⁰

Sabe-se do valor simbólico do “viscoso”, matéria num in-between entre o sólido e o líquido, como “vingança adocicada e feminina” do em-si contra a liberdade (sintomaticamente aproximada aqui de uma espécie de “protesto masculino” à la Adler) do para-si, em *O ser e o nada* (cf. SARTRE, J.-P., 2008, p. 743). Já se põe nessa trilha a imaginação sartriana em *A náusea*. A lama, ali, prossegue Deguy, é uma “variante repugnante da liquidez”. Por outro lado, elementos que escapam e que fazem escapar da contingência, que induzem a sensação de ‘necessidade’ são evocados por metáforas colocadas sob o signo comum da ‘matéria dura’, que resiste à dissolução, ao contato com o líquido.

É assim que Roquentin descreve o efeito sobre ele de uma determinada música de jazz, *Some of these days*, cuja escuta mais de uma vez o liberta do assalto da náusea. “Logo virá o estribilho: é dele que mais gosto, e da maneira abrupta pela qual se lança como um penhasco para o mar”. As notas correm,

47 Sartre, J.-P., op. cit., p. 23-24

48 Wilson, C., *O Outsider – O drama moderno da alienação e da criação*. Trad. Oliva, M. C., 1985.

49 Sobre o simbolismo da água em *O lobo da estepe*, cf. HESSE, H., *O lobo da estepe*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: ed. Record, 2015 [1927] 2015, pp. 26-7, 39, 42.

50 Déguy, J., *La nausée*, de J.-P. Sartre. Paris: Gallimard, 1993, p. 64-5.

“se apressam, de passagem me dão um golpe seco”, tudo isso em contraste com “a poça viscosa”, aos “instantes amplos e frouxos que se alastram pelas bordas como uma mancha de azeite”⁵¹.

A ‘necessidade desta música’ é traduzida pela metáfora de uma “faixa de aço [*bande d’acier*] (...) que atravessa nosso tempo por inteiro, e o recusa e o dilacera com suas pontas secas e aguçadas: há um outro tempo”. O tempo do *mito*, enquanto abolição subjetiva mediante a construção de uma solidez imaginária do ser, deste *nada* úmido, viscoso, caótico, que é a existência e, portanto, a História, quando privadas de uma contrapartida, por exemplo a platônica, no céu das essências. Sartre, sobretudo após o que chamaria de despertar para a História, quando do pesadelo da Ocupação nazista da França, revisaria de modo importante tais pressupostos anti-historicistas de *A náusea*, ao colocar a História mais sob a égide da liberdade da existência enquanto *para-si* humano –em *A náusea*, o termo unifica homens num magma ontológico genérico e mais próximo ao que Sartre chamaria de em-si em *O ser e o nada*.

Fuga da História

O abandono da pesquisa sobre o Marquês de Rollebon decorreu de uma dupla desilusão: por um lado, com relação à “verdade” acessível ao discurso historiográfico:

*Começo a achar que nunca se pode provar nada. Trata-se de hipóteses honestas que dão conta dos fatos: mas sinto tão nitidamente que elas provêm de mim, que são simplesmente uma maneira de unificar meus conhecimentos!... Não vem lampejo algum da parte de Rollebon. Lentos, preguiçosos, enfadonhos, os fatos se acomodam ao rigor da ordem que quero lhes dar, mas lhe permanecem exteriores. Tenho a impressão de estar fazendo um trabalho de pura imaginação. Além do mais, estou convencido de que personagens de romance pareceriam mais verdadeiros. Seriam pelo menos mais agradáveis.*⁵²

Roquentin tem a coragem de desmascarar o componente de má-fé que contamina sua própria relação subjetiva com este personagem do passado. Assim como as fantasias de um devoto tradicional, o Marquês “preenchia” sua vida,

51 Sartre, J.-P., op. cit., p. 37

52 Sartre, J.-P., op. cit., p. 29.

ou parecia responder à demanda por saturação objetual de uma consciência que é radicalmente vazia. Esta falsa positividade é agora reconhecida como um estorvo em comparação com a negatividade, com o vazio, com o desamparo, com a ausência de justificativas (inclusive as provenientes do passado) para a vida, que é sempre um jogo no aqui-agora de nossa liberdade de criar:

*o sr. de Rollebon acabava de morrer pela segunda vez (...) A culpa era minha: havia pronunciado as únicas palavras que não deviam ser ditas: dissera que o passado não existia. E, de repente, sem ruído, o sr. de Rollebon retornara ao seu nada*⁵³.

Como diz Luiz Damon Santos Moutinho, o Marquês “até então impedia que o herói se visse comprimido ele próprio num instante sem transcendência”. O comentador brasileiro, em sua análise dos pressupostos fenomenológicos do romance, destaca que a História perde para Roquentin a credibilidade ‘realista’ de outrora, porque o próprio ato humano de *narrar* se lhe revelou como sendo sempre ficcional, uma construção de sentido através do alinhavar dos fatos por conexões supostamente necessárias⁵⁴.

“Viver ou narrar”: é preciso escolher⁵⁵. Claro que ambas as situações são possíveis, mas não *ao mesmo tempo, ou da mesma forma*: o viver tem em si uma opacidade, incerteza, em suma, *contingência*, que devemos saber suportar sem nos apressarmos em encaixar os fatos em categorias explicativas a cujo falso conforto o verdadeiro herói da existência precisa renunciar, “morrer”, para renascer de maneira mais autêntica.

Não por acaso Roquentin descreve como uma *iluminação* a sua descoberta definitiva da contingência, num jardim público, pouco antes de decidir partir de Bouville e voltar a Paris. Como Buda diante da figueira, Roquentin, diante de um castanheiro, tem uma experiência mais que mítica, quase ‘mística’, de expansão da consciência e de abolição do cativo das convenções. Mas uma expansão não por acréscimo, mas uma expansão por *redução* (a *epoché*, diria Husserl) da atitude natural. O mundo se revelará como o horrível esplendor de seres que, senão ‘interdependentes’, à maneira da constatação epistemológica que, no budismo, leva à diretriz ética da compaixão, ao menos como

53 Ibidem, p. 115-6. Em *O ser e o nada*, o ‘nada’ despontaria como o próprio modo de ser da consciência humana, portanto como fundamento sem fundamento (absurdo) de nossa liberdade.

54 Moutinho, L. D. S., *Sartre – Psicologia e fenomenologia*. S. Paulo: ed. Brasiliense, 1995, p. 51-56.

55 SARTRE, J.-P., op. cit., p. 55.

fundidos numa massa ontológica indiferenciada, ‘coletiva’, anônima. Para amplificar à luz de outra tradição mítica, o castanheiro de Bouville está no jardim de uma *queda do paraíso*: um momento de despedida da (má-) fé no real, graças à tomada da consciência de que o mundo não é o que aparentava ser para nossa consciência infantil, isto é, abrigo familiar e trono para sua Excelência, Adão, o doador de nomes e domesticador dos seres.

*Não posso dizer que me sinta aliviado nem contente; ao contrário, me sinto esmagado. Só que meu objetivo foi atingido: sei o que queria saber; compreendi tudo o que me aconteceu desde o mês de janeiro. A Náusea não me abandonou e não creio que me abandone tão cedo; mas já não a sofro mais, ela não é uma doença nem uma crise passageira: ela sou eu*⁵⁶.

Estava então, ainda agora, no jardim público. A raiz do castanheiro se enfiava na terra bem por baixo do meu banco. Já não me lembrava de que era uma raiz. 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 na superfície delas. Eu estava sentado, um pouco curvado, a cabeça baixa, sozinho diante dessa massa negra e nodosa, inteiramente bruta e que me dava medo. E então eu tive essa iluminação.

Fiquei sem respiração. Nunca, antes desses últimos dias, tinha pressentido o que queria dizer ‘existir’^{57,58}.

56 “(...) quando Roquentin conclui ‘a Náusea sou eu’, ele compreende que a náusea não é *algo* que sente, mas o próprio modo de sentir-se existindo. Se não posso separar a náusea de mim mesmo é porque ela me faz encontrar-me como existente, na instabilidade oposta ao ser” (LEOPOLDO E SILVA, F., *Existência e contingência*, 2004, p. 87).

57 Sartre, J.-P., op. cit., p. 147

58 “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. Melhor seria falar de um processo de desordenação do sujeito: pois as mudanças nos objetos e no sujeito consistiram precisamente em rasgar o véu da ordem e do curso das coisas”. O sujeito “parece ter se esvaziado de suas referências, de suas maneiras habituais de identificar as coisas e localizar-se no mundo. É isso que Roquentin descreve quando diz que a descoberta da existência o deixou ‘sem respiração’. Pensar na existência e, sobretudo, sentir-se existindo, é algo como perder o chão, não poder apoiar-se em mais nada” (LEOPOLDO E SILVA, F., op. cit., p. 85).

Já depois da “iluminação” diante da raiz do castanheiro, Roquentin, embaçado pela música de jazz, sonha em, não mais como historiador, mas como romancista, escrever uma “aventura” que fosse “bela e dura como aço” – e que fizesse as pessoas sentirem vergonha da existência delas⁵⁹.

Como nos processos iniciáticos, há aqui um antes e depois muito nítidos. Antes, ele “era como os outros, como os que passeiam à beira-mar⁶⁰ com suas roupas de primavera”, dizendo como “todo mundo” que

o mar é verde; aquele ponto branco lá no alto é uma gaivota, mas eu não sentia que aquilo existisse, que a gaivota fosse uma ‘gaivota-existente’; geralmente a existência se esconde. Ela está aqui, ao nosso redor, em nós, somos nós, não podemos dizer duas palavras sem mencioná-la, e afinal não a tocamos. Quando eu acreditava pensar nela, tudo leva a crer que eu não pensava em nada, que tinha a cabeça vazia, ou apenas uma palavra na cabeça, a palavra ‘ser’.

Mas, *fiat lux*: tudo agora estava “claro como o dia”:

a existência subitamente se desvelara. Perdera seu ar 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^{61,62}.

59 Sartre, J.-P., op. cit., p. 200.

60 Novamente o mar como imagem do perigo das profundezas contido pela risonha fruição da superfície, da “beirada”. Comparar com (Sartre, J.-P., op. cit., p. 144).

61 Sartre, J.-P., op. cit., p. 147-8.

62 Cf. a fala de Júpiter a Orestes em *As moscas*: “Pobre gente! Vais presentear-los com a solidão e a vergonha, vais arrancar os panos com que eu os cobrira, e lhes revelará sua existência, sua obscena e insípida existência, que lhes é dada para nada” (SARTRE, J.-P., *As moscas*. Trad. Liudvik, C. Rio Janeiro: ed. Nova Fronteira, 2005, p. 105).

Conclusão: A náusea entre a função defensiva e transformativa do símbolo

Após termos discorrido, nas primeiras páginas, sobre os fundamentos da poética do mito tal como diagnosticada e teorizada por E. M. Mielietinski, nos debruçamos sobre *A náusea* como um estudo de caso. Pretendíamos colocar à prova a fecundidade deste método de “amplificação” dos conteúdos simbólicos de uma obra de arte que não estivesse, como, por exemplo, *A divina comédia*, de Dante, explicitamente engajada num horizonte de aspirações e pressupostos religiosos, mas que mesmo assim veiculasse, de modo “camuflado”, como diria Eliade, uma espécie de descida ao inferno ou senda iniciática de morte-renascimento.

Os símbolos, já na psicologia profunda e portanto também na poética do mito nela inspirada, são dotados de uma ambivalência que se faz notar em nosso estudo de *A náusea*. Por um lado, têm uma função “transformativa”, na medida em que expressam na superfície do discurso de um sonho, mito ou obra de arte tendências dinâmicas como as que metaforicamente evocamos com a ideia de iniciação. Mas, por outro lado, têm também uma função “substitutiva” mais próxima do sentido propriamente linguístico do termo “símbolo” (como “qualquer elemento de qualquer linguagem fundamentalmente empregado em substituição de outro elemento para exprimir e indicar justamente este último”, de modo direto ou indireto (PIERI, P.F., 2002, p. 458). Nesta segunda acepção, o símbolo pode operar segundo o viés defensivo que Freud atribuía aos sintomas. Pode, em suma, ser um mecanismo de *censura*.

Os conflitos de Roquentin com a contingência podem ser lidos nesta dupla chave simbólica. A dimensão “transformativa” já foi salientada em nossas ampliações do caráter iniciático de sua jornada do herói. Mas valeria a pena aprofundar, num outro momento, a operância concomitante da função substitutiva dos símbolos em *A náusea*. Um trecho suprimido da versão definitiva prolongava nesses termos a “revelação” trazida pela raiz da castanheira.

Talvez isso é que fosse preciso notar antes de mais nada: essa impressão de nudez. Não faço literatura: se emprego esta palavra, é por falta de uma palavra nova, que mais bem desse conta deste desvelamento total e impudico. O que muitas vezes me perturbou diante da nudez de uma mulher é a súbita aparição do sentido bestial e secreto do corpo, por baixo dos signos humanos dos quais se compõe um rosto. Pois bem, há pouco, foi parecido. O aspecto humano dos objetos dera lugar a um sentido estranho: era um sentido, sim⁶³.

63 SARTRE, J.-P., 2005b, p. 1.784.

O “sentido estranho” do absurdo, Roquentin o flagrou na nudez obscena do real. Actéon, na mitologia grega, fora transformado em veado (cervo) e devorado pelos seus próprios cães, e assim castigado pela deusa Ártemis, por tê-la flagrado tomando banho. Já nosso herói parece ser devorado por um mal-estar que vem punir não o desejo imprudente por uma deusa, e sim o asco que sente diante da “carne”, de certo sentido bestial e secreto do corpo, no âmbito dos confrontos ontológicos e dos encontros sexuais⁶⁴.

Em *O ser e o nada*, o filósofo definiria como *obsceno* (etimologicamente, fora de cena) “uma desadaptação particular que destrói a situação exatamente no momento em que a apreendo, e que me revela o desabrochar inerte da carne como uma brusca aparição sob a tênue capa dos gestos que revestem, quando não estou, com relação a esta carne, em estado de desejo⁶⁵”.

Se é verdade que o obsceno está nos olhos de quem julga, abre-se a questão sobre as condicionantes pessoais que poderiam induzir a que a revelação da unidade de todas as coisas tenha para Roquentin uma conotação de horror, não de celebração, como vimos no relato da iluminação de Buda, por exemplo.

eu estava incomodado, como se tivesse sido surpreendido por espetáculo que não devia ter visto. Mas eu não tinha a coragem de ir embora: sobre o banco, eu mal me sentia, eu me esquecia; se me levantasse, não iria descobrir subitamente minha própria existência? Eu preferia que ela permanecesse de fora, essa existência insustentável⁶⁶.

A ‘insustentável existência’ do homem é tanto mais insuportável quanto mais resistimos à nossa verdade. Roquentin se transformou a partir do momento em que começou a aceitar a solidão. Talvez tivesse ainda um longo caminho a percorrer para *aceitar-se a si mesmo*. O máximo que se aproximou disto foi, ao final, quando anota que mediante seu futuro romance talvez conseguisse se aceitar, porém “no passado, somente no passado”⁶⁷.

Não sabemos o que fez de si após o término do diário. Se chegou a escrever o tal romance, se virou um escritor importante a ponto de motivar os

64 Cf. o sonho repugnante que Roquentin após mais um dos coitos sem um mínimo envolvimento afetivo –nos quais expurgava “certas melancolias” (ou culpas?)–, com a dona do café (SARTRE, J.-P., 2019, p. 76-7).

65 SARTRE, J.-P., 2005b, p. 1.784.

66 Ibid.

67 Sartre, J.-P., 2019., p. 200.

‘editores’ imaginários de *A náusea* a publicarem seu diário. Ou se morreu à míngua e em meio a pensamentos de caranguejo. O diário, como uma escrita terapêutica, lhe apontou o caminho. Como muitos *insights* de sabedoria, nosos ou externos, aqueles que nos legou podem ter sido duros demais para que seu próprio descobridor os seguisse até o fim.

Numa sinopse que acrescentou à primeira edição de *A náusea*, Sartre diz que a iluminação de Roquentin diante do castanheiro se deu no “primeiro dia da primavera”. Os responsáveis pela magnífica edição das *Obras romanescas* de Sartre na Pléiade observam, porém, que esta seria “uma primavera assaz precoce”, pois se tratava de uma quarta-feira, 17 de fevereiro, sendo que a primavera europeia vai de 21 março a 20 junho⁶⁸. Nesta imprecisão da cronologia vemos a ‘precisão’, ou seja, a necessidade da mitologia: a primavera, não mais como a estação sorridente à disposição dos passeios à beira-mar dos “burgueses”, no sentido ontológico já crítico que o termo tem mesmo para o Sartre de antes da conversão marxista, é nitidamente evocada por Sartre por seu simbolismo iniciático de um recomeço da vida.

Vivenciou-se uma crise que, na sua radicalidade existencial, trouxe também a oportunidade de um novo frescor, de uma nova transparência das retinas da consciência. Isso apesar da iluminação que se passou naquele jardim ter também os tons sombrios de uma *queda*, desmoronamento definitivo das ilusões que já vinham fenecendo ao longo daqueles poucos e densos dias retratados em seu diário. Roquentin passou a compreender “o sentido de sua aventura”, apesar de, ao longo do percurso, ter aberto mão também da sua antiga, indiscutível e caríssima certeza de que tivera uma vida repleta de aventuras. Na verdade, ele chega a decidir que as aventuras em si não existem⁶⁹.

De fato, se a existência é o território por excelência do eterno presente da contingência, a aventura, enquanto aquele “outro tempo” (mítico, diríamos) no qual a vida se passa com o rigor necessário de uma melodia ou equação matemática, não *existe*, ela é. A música, que dos pitagóricos a Nietzsche tem sido celebrada como libertação do mundo das aparências, consola Roquentin da vergonha de existir, da insipidez da História, e o inspira, no final, a tentar escrever uma história francamente ficcional, que falasse a verdade justamente por ter a consciência de mentir, exatamente o contrário do discurso cientificista.

A “Náusea é a Existência que se desvela – e isso não é belo de ver, a

68 cf. Contat, M., & Rybalka, M., op. cit., p. 1695.

69 Sartre, J.-P., *A náusea*. Trad. Braga, R. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira 2019, pp. 53ss

Existência”⁷⁰. A iluminação de Roquentin, assim como a de Buda, não é propriamente um espetáculo de otimismo: ambas são iniciações a uma realidade bem pouco ‘luminosa’ para nossos apegos, cravejada que é de marcas como a impermanência, *anatta* ou *não-eu*⁷¹, o sofrimento, o desejo ignorante, o absurdo.

É possível que não estejamos enganados em ouvir em *A náusea* um eco, ainda que remoto, da recusa da consciência mítica tradicional de se submeter à “História” como horizonte antropológico exclusivo⁷². Se não tem arquétipos sagrados *literais* aos quais pedir socorro, Roquentin ainda assim se despede de nós confiante na viabilidade de uma espécie de *platonismo literário*, um mundo das essências ativamente construído pelos poderes imaginativos da liberdade humana – poderes que, com a experiência então iminente da Segunda Guerra Mundial, Sartre tenderá cada vez mais a deslocar da contemplação estética solitária para o engajamento coletivo (que talvez seja tributário da impessoalidade ontológica que é a própria existência indiferenciada, coletiva e caótica, que funde tudo e inclusive seu “eu” num mesmo ser e nada, conforme a descoberta num Jardim que é *público*).

Nesta conversão ao que antes ele perseguia, como a de Paulo a caminho de Damasco, daria certa razão ao humanismo do Autodidata, personagem que, mais que um Wagner tolo diante do Fausto sábio, é símbolo da sombra (no sentido junguiano do termo, de aspecto não-reconhecido de nosso próprio ser e desejar) do *outsider* de Bouville.

De fato, toda uma outra “iniciação” dramática aguardava por Sartre e o arrancaria do tédio dos liceus para o cárcere dos nazistas, da resistência à História à Resistência a Hitler e a militância comunista no pós-guerra. Mas, nesse arco (literalmente) dramático que vivenciaria, Sartre não abriu mão da lição aprendida por seu Roquentin, de que a existência, não como mero caos amorfo e absurdo, mas como livre invenção humana, começa com a coragem de se despedir dos falsos compromissos burgueses, de se abrir com franqueza aos artifícios da imaginação e de se expor à luz sombria do vazio.

70 Sartre, J.-P., *Oeuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2005b, [1981], p. 1695.

71 “Agora, quando digo ‘eu’ [‘je’], isso me parece oco. Já não consigo muito bem me sentir, de tanto que estou esquecido. Tudo o que resta de real em mim é existência que se sente existir. Bocejo suavemente, 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 empalidece, empalidece e záz!, se apaga. Lúcida, imóvel, deserta, a consciência está colocada entre as paredes; perpetua-se. Ninguém mais a habita. Ainda agora alguém dizia eu [moi], dizia minha consciência. Quem?” (Sartre, J.-P., op. cit. 2019, p. 191-2).

72 cf. Eliade, M., op. cit., p. 9

Referências

- BEAUVOIR, S., *Memórias de uma moça bem-comportada*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 1983 [1958].
- BEAUVOIR, S., *A força da idade*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 2018 [1960].
- CONTAT, M. & RYBALKA, M. “Notice” [1978], in: SARTRE, J.-P., *Oeuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2005 [1981].
- DÉGUY, J., *La nausée*, de Jean-Paul Sartre. Paris: Gallimard, 1993.
- ELIADE, M., *Le mythe de l’ éternel retour – Archétypes et répétition*. Paris: ed. Gallimard, 1969 [1949].
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: ed. Vozes, 2006.
- HESSE, H., M. *O lobo da estepe*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: ed. Record, 2015 [1927].
- JOYCE, J., *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: ed. Objetiva, 2005 [1922].
- JUNG, C. G., *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luisa Appy e Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: ed. Vozes, 2000.
- JUNG, C. G. “Comentário psicológico ao *Bardo Thödol*”, in: *Psicologia e religião oriental*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: ed. Vozes, 2011.
- LEOPOLDO E SILVA, F., *Ética e literatura em Sartre – Ensaios introdutórios*. S. Paulo, ed. Unesp, 2004.
- LÉVY, B.-H., *O século de Sartre – Inquérito filosófico*. Trad. Bastos, J. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 2001.
- LIUDVIK, C., *Sartre e o pensamento mítico – Revelação arquetípica da liberdade em As moscas*. S. Paulo: ed. Loyola, 2007.
- LIUDVIK, C., “Prefácio” a SARTRE, J.-P., *A náusea*. Trad. Braga, R. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 2019.
- MIELIETINSKI, E. M., *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: ed. Forense-Universitária, 1987 [1976].
- MINOIS, G., *História da solidão e dos solitários*. Trad. Maria das Graças de Souza. S. Paulo: ed. Unesp, 2019 [2013].
- MOUTINHO, L. D. S., *Sartre – Psicologia e fenomenologia*. S. Paulo: ed. Brasiliense, 1995.
- PIERI, P. F. (org.), *Dicionário junguiano*. Trad. Storniolo, I. Petrópolis: ed. Vozes, 2002.
- RUTHVEN, K.K., *O mito*. Trad. Esther Eva Horivitz de BeerMann. S. Paulo: ed. Perspectiva, 1997.
- SARTRE, J.-P., *La nausée*. Paris: Gallimard, 2002.
- SARTRE, J.-P., *As moscas*. Trad. Liudvik, C. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 2005.
- SARTRE, J.-P., *Oeuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 2005b.

- SARTRE, J.-P., *O ser e o nada – Ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Perdigão, P. Petrópolis: ed. Vozes, 2008 [1943].
- SARTRE, J.-P., *O muro*. Trad. H. Alcântara Silveira. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 2015.
- SARTRE, J.-P., *A náusea*. Trad. Braga, R., Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 2019.
- SIGURET, P., “La thérapie phénoménologique de la névrose existentielle”, *Semen* [online], 12 | 2000, digitalizado em 13 de abril de 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/semem/1925>. Acesso em 21/11/2020.
- VOGLER, C., *A jornada do escritor – Estrutura mítica para escritores*. Trad. Petê Rissatti. S. Paulo: ed. Aleph, 2015.
- WILSON, C., *O Outsider – O drama moderno da alienação e da criação*. Trad. Oliva, M. C., S. Paulo: ed. Martins Fontes, 1985.
- ZIMMER, H., *Filosofias da Índia*. Trad. Nilton Almeida Silva e Cláudia Giovani Bozza. S. Paulo: ed. Palas Athena, 2003.