

A EXPERIÊNCIA NAUSEANTE NAS TRILHAS DE ROQUETIN E G. H.

Thiago Sitoni Gonçalves¹

Orientador: Claudinei Aparecido de Freitas da Silva²

RESUMO: O irrompimento de uma experiência psicofísica, amorfa e nauseante une Sartre e Clarice Lispector desde *A Náusea* publicada em 1938 e *A paixão segundo G. H.* lançada em 1964. Na primeira, lê-se um filósofo anterior a fenomenologia esboçando, no centro de uma crise axiológica, a existência sem qualidades, assimétrica e contingente. A segunda obra, em solo da literatura brasileira, Clarice eleva a náusea à última potência trazendo a trajetória da paixão e de uma autofagia, isto é, o ato de comer a matéria bruta fazendo-se corpo e origem do objeto digerido, neste caso, uma barata. Nossa questão central é: como descrever, aliar, tensionar entre as duas experiências nauseantes? Entre ambos, a náusea coroa a destruição de uma existência teleológica e pré-determinada. Em proximidade com a náusea sartriana, contudo, observa-se uma redenção total para a contingência, semelhante a uma crise existencial e posteriormente, o caráter da facticidade; já em Clarice, a náusea é o pano de fundo no qual G. H. dá forma ao caos. O convite deste colóquio é à desumanização e ao encontro com uma liberdade infernal.

Palavras-chave: Náusea. Inferno. Liberdade. Sartre. Clarice Lispector.

ABSTRACT: The eruption of the psychophysics experience, formless and nauseating merge between Sartre and Clarice Lispector, since *A Náusea* published in 1938 and *A paixão segundo G. H.* in 1964. In this first novel, there's a philosopher before the tradition phenomenological, writing into an axiological crisis, the existence without quality, asymmetric and contingent. In this second novel, written in Brazilian literature scenario, Clarice rises the nausea into its upper level, bringing the trajectory of the path and the autophagy, that is, the act of eating a primary material, turning itself body and genesis of the digested object, in this case, the cockroach. Our principal question is: how to describe two different nauseating experiences? In between, the nausea crowns a destruction of teleological existence. Close to the Sartrean nausea, however, there's a redemption for the contingency, like an existential and after this, the facticity status; in Clarice, the nausea is a background which G. H. forms the chaos. The invitation of this bond is to the dehumanization e to the meeting with an infernal freedom.

Keywords: Nausea. Inferno. Freedom. Sartre. Clarice Lispector.

¹ Doutorando pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Bolsista CAPES/UNIOESTE); Mestre em Filosofia (UNIOESTE) e Psicólogo (CRP: 08/32686). E-mail: thiagositonipsi@gmail.com.

² Professor de Filosofia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), PR, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9321-5945>. E-mail: cafsilva@uol.com.br.

INTRODUÇÃO

“Dá-me tua mão” - escreve G. H. - “vou agora te contar como entrei na busca cega e secreta” (LISPECTOR, 2020, p. 96). O apelo à liberdade de outrem para confidenciar o íntimo em *A paixão segundo G. H.* opera desde sua dedicatória à possíveis leitores. Nela, encontra-se uma exegese de “pessoas de almas já formadas” por reconhecer a partir de um itinerário de fôlego, “uma alegria difícil”. Esse vínculo direto entre leitor e escritor, o drama da linguagem, da reflexão, da angústia e especialmente, da náusea, torna viável essa aliança entre Clarice Lispector e Sartre. Nesse horizonte, o colóquio entre a tradição fenomenológica e a literatura brasileira é oportuno em diversos aspectos. Em um estudo clássico realizado por Fernandes (1982), encontram-se algumas ressonâncias dessa aliança: 1) O foco em um vivido encarnado pelas personagens, nervo conceitual nomeado de travessia: “à medida que a personagem busca uma explicação para a existência, para o seu fracasso, ou para seu abandono” (FERNANDES, 1982, p. 21); 2) No modo original de pensar o humano em situação sem responder apressadamente às suas interrogações e sem recorrer a uma tradição filosófica clássica, colocando em destaque o caráter irrefletido das emoções e do imaginário e 3) O estreitamento de laços, o engajamento na intersubjetividade pelo signo (a palavra).

Essas ressonâncias viabilizam, singularmente, a atitude de encarar a literatura enquanto viabilizadora de um drama existencial. Sartre encara por excelência essa tarefa em *A Náusea* pelo foco de duas palavras-chave: a contingência e a náusea - essa, emprestando-se à título da obra. Coorebyter apresenta ao leitor a gênese desse primeiro conceito na vida-obra de Sartre, em uma entrevista com Simone de Beauvoir:

S. de. B.: - E de onde vem a primeira de suas ideias importantes - que permanecem sob uma forma ou sob outra - a ideia da contingência?

S.: - Bem, a primeira alusão a essa ideia, eu a encontrei nos cadernos Midy.

S. de. B.: Conte-me o que era esse caderno.

S.: - Era o caderno que eu levava ao metrô. Era no khâgne³, era o meu primeiro caderno filosófico. Eu peguei-o para marcar todas as coisas que pensava [...] Mas o que há de bizarro, é o começo do pensamento sobre a contingência. Eu tinha pensado a contingência a partir de um filme. Eu vi o filme onde não existia contingência, e quando eu saía, existia contingência. Foi então a necessidade do filme que me fez querer sair e que não encontraria necessidade na rua. As pessoas estavam se movendo, elas eram quaisquer... (COOREBYTER, 2005, p. 19).

Sartre relembra algumas frases sobre a canção por ele criada sobre a contingência: "J.-P. S.: - No terceiro ano da l'École Normale: 'eu trago o esquecimento, eu trago o tédio'. Essas são as primeiras palavras" (COOREBYTER, 2005, p. 19). Fato é que a contingência aparece nos *Cadernos Midy* em 1924 e na *Canção da Contingência* escrita em 1926. Em seguida, ressurgiu em um texto, posteriormente intitulado *O Empédocles* e na poesia *A árvore* de 1930. Ademais, observa sua aparição também em seus *Escritos de Juventude*, em destaque, em *Uma carta sobre os estudantes de hoje*, de 1929. Veja-se:

É o paradoxo do espírito do homem, cuja questão é de crer na necessidade, não se pode elevar-se a si mesmo até o nível do ser como aqueles adivinhos que predizem o futuro para os outros, e não para eles. É porque no fundo do ser humano como no fundo da natureza, vejo a tristeza e o tédio. Não há um homem que pense a si mesmo como um ser. Encontra-se ali todos os seus esforços. Desde o Bem e o Mal, ideias de homens trabalhando sobre os homens. Ideias vãs. Ideias vãs também é o determinismo que tenta curiosamente fazer a síntese do ser e da existência. Nós somos, assim, livres se quiseres, porém, impotentes... Quanto ao resto, à vontade de potência, à ação, a vida não é mais que ideologias vãs. Não existe nenhuma parte de vontade de potência. Tudo é muito falível: todas as coisas tendem a morrer. A aventura, sobretudo, é uma isca, quero dizer é crença nas conexões necessárias que, portanto, existirão. O aventureiro é um determinista inconsequente que se supõe livre... Nós somos mais infelizes, porém, mais simpáticos (SARTRE, 1990, p. 434)⁴.

³ É o segundo ano das turmas preparatórias para *l'École normale supérieure*.

⁴ A crítica endereçada à vontade de potência ressurgiu em *A Náusea* a partir da travessia do inferno, por outro termo, qual seja, a vontade de poder. No intento de recuperar a crítica, vale destacar essa passagem: "Havia imbecis que vinham me falar de vontade de poder e de luta pela vida. Então nunca tinham olhado para um animal ou uma árvore? Desejariam que eu tomasse aquele plátano, com suas placas de alopecia, aquele carvalho meio apodrecido, por forças jovens e ardentes se erguendo impetuosamente para o céu?" (SARTRE, 2020, p. 154).

Ora, o que se vê nessa breve carta de Sartre é a força do conceito de contingência. Ela apresenta-se numa ruptura com a recepção das obras de Nietzsche na França, deflagra uma moral estabelecida, subverte determinada psicologia da alma com princípios de causalidade, e sobretudo, zomba de certa concepção de homem ideal. Todas essas obras consagram a contingência enquanto tema embrionário em Sartre. Na entrevista com Beauvoir, nota-se sua gênese pelo contraste entre a irrealidade do cinema à facticidade brutal da existência. É esse contraste que desperta em Sartre, esboços iniciais sobre tão caro termo. Cabestan e Tomes (2001) compreendem tal empreendimento sartriano, uma oposição radical à necessidade ou qualidade da existência. Trata-se do desvelamento de uma existência frágil e nua de positivities cujo apelo é a experiência nauseante. Qual é a virada singular entre o conceito da contingência para a náusea? “é a sua existência mesma que surge e que se revela demais (*trop*), ou seja, desprovida de menor necessidade” (CABESTAN; TOMES, 2001, p. 13). Em outros termos, se o mundo é contingente, existir é injustificável.

Essa tensão entre a irrealidade do belo e a realidade contingente é, aos olhos de Fernandes o que a literatura moderna propõe a partir de um alinhamento primoroso com a metafísica do ser do homem e do mundo. Em que consiste esse alinhamento?

O homem moderno é um ser em construção/destruição no mundo, é um ser em um mundo destituído de valores, mas que deles depende em razão de sua existência e, por isso, os busca avidamente. O esforço da arte na redimensionalização dos valores é o esforço direto de reconstrução do homem e do mundo (FERNANDES, 1985, p. 28).

E ele prossegue,

Não somente o pense in abstratione ou in concreto, mas que, inclusive, o refletia temática e estruturalmente. Sob esta perspectiva, a fragmentação estrutural da obra literária moderna é a desarticulação da essência e da existência (FERNANDES, 1985, p. 27).

Lê-se, por conseguinte, uma literatura moderna alinhada pelo princípio de uma contingência de carne e osso, essencializando-se em desdobramentos humanos. Não podia ser tão semelhante à filosofia existencial de Sartre. A Náusea

surge no instante em que a consciência tem de si em sua gratuidade, tanto quanto os objetos do mundo. Colocando dessa forma, corre-se o risco de uma verossimilhança entre Para-si e Em-si, em uma opacidade e a uma ausência de sentido. Essa percepção é colocada por Barata quando comenta *A Náusea* a partir do seguinte aspecto:

A existência que vimos, em *A Náusea*, não dispõe de uma essência não começa por ser, para Sartre, ek-sistência, o contrário da in-sistência, ser que é, pois, para-fora-de-si em permanente condição de diáspora, porque não é em si mesmo nada, pour-soi como nos diz Sartre em *O Ser e o Nada*; pelo contrário, em *A Náusea*, a existência é realmente en-soi, não fazendo nisto diferença se a existência em causa, é ou não, a humana (BARATA, 2006, p. 5).

O fenômeno da náusea aparece no esforço em não alcançar a essência, seja daquilo que é e daquilo que existe. Vale observar: não implica em dizer que não há essências; é bem verdade certa essência na obra inacabada de Roquentin sobre o Marquês de Rollebon, há essência nos coquetéis que são tocados por ele, nas casas de *rendez-vous*. O que o leitor pode notar de um traço distintivo nesses escritos do jovem Sartre são suas incursões anteriores à fenomenologia e por isso, cabem os estudos de Coorebyter (2000) para desembaraçar um alcance turvo sobre seus escritos.

Afirmar que o Em-si se enovela ao Para-si pode gerar compreensões apressadas do vínculo Sartre com o determinismo e direta à filosofia ensinada em sua época. Coorebyter destaca uma contextualização necessária para a leitura:

Os referenciais culturais que testemunham a atmosfera intelectual do século e da memória escolar do século passado: Sartre exclui da cultura científica o homem honesto, que podemos definir pela lacuna da ignorância. Suas áreas de sombra são incontestáveis, mas insiste-se frequentemente sobre a mecânica clássica do que sobre a mecânica quântica, sobre a *Gestalttheorie* do que sobre o teorema de Gödel. É porque ele escolhe suas referências em função das exigências retóricas ou pedagógicas (crítica dos pressupostos da psicologia, destacando a especificidade do para-si em contraste com o determinismo clássico...) ou porque ele parte dos desenvolvimentos históricos que evocam outras informações (COOREBYTER, 2000, p. 24).

Além disso, os textos extrapolam a demarca analítica ou mesmo de uma dialética da natureza:

Interrogando-se sobre o princípio da inteligibilidade da analítica e do dialético, Sartre arriscar-se sobre alguma consideração psicoquímica para criar espaço à uma dialética da natureza, mas ele não se embaraça do problema do indeterminismo da atomística contemporânea: essa controvérsia intra-científica não o remove nada ao fato que a física depende a uma razão analítica (COOREBYTER, 2000, p. 24).

Por fim, há uma influência de pensamentos gnosológicos sobre uma condição ontológica da verdade, comungada por Husserl e Kant para descrever a relação entre o ser do conhecimento e o ser do sujeito conhecido; e um regime de discurso organizados pelas fontes da ontologia, desaguando em *O Ser e o Nada* e na *Crítica da razão dialética*. Seu solo ontológico não se constrói por uma reflexão de ser a ser, a fim de chegar a responder a uma pergunta originária, a um porquê do ser, “a questão metafísica em Sartre conduz a um raro constante a uma mesma questão: ‘a contingência absoluta do existente’” (COOREBYTER, 2000, p. 26).

Esse é o ponto de interlocução entre Sartre e as literaturas existências: o fracasso em não aprisionar essências - em especial, a essência da existência. Tal esforço em palavrear a essência da existência, colocando-a na esteira de um mistério, de alcance enigmático e chegando a tatear seus recônditos, encontra seu solo em *A Paixão Segundo G. H.* A começar pelo título, Nunes (2009 p. 103-104) destaca uma primeira aparência da obra ao leitor, de um caráter “do ser amorfo e vivido que transparece o estado nauseante”. O termo paixão acena a trajetória em tensão, de um limite entre realidade e o espiritual. A paixão é recolocada semelhante aos dos grandes místicos do Ocidente e do Oriente.

Ela é um conjunto de renúncias e penitências visando o alcance de uma existência pura, plena e perfeita. Nas palavras de Nunes (2009, p. 104):

Com o amortecimento das impressões sensíveis exteriores, mortificados os desejos, apaziguada a mente, o centro de interesse da vida espiritual desloca-se do Eu, individual e pessoal, para o núcleo secreto da alma, que se comunica com o Ser e que é partícipe de sua existência universal e ilimitada. [...] É o momento do rapto da alma, do desprendimento do Eu. Descrito de diferentes modos pelas correntes místicas tradicionais, esse instante que precede o êxtase, é aflitivo, cheio de hesitações, de dúvidas e de acerba angústia.

Dado que Antoine Roquentin vive a angústia pelo diagnóstico de uma existência contingente, G. H. eleva a questão até a última potência. A náusea aparece no desconforto, na identificação monstruosa no ato de deglutir uma barata. Não afirma-se, por essa cena, ser um processo canibalístico de comer parte do corpo para tornar-se o domínio de um saber. É um ato de desumanizar-se para entrar em uma vida primária, ao que não tem nome, pré-humano. Nessa direção, essa comunicação tem por ofício descrever - e jamais esgotar - como a náusea aparece pela travessia de Roquentin e na travessia de G.H. Para esse objetivo, divide-se esse ofício em três momentos: a) A descrição, aliado a comentadores e ao Sartre, sobre Roquentin; b) A descrição da travessia de G.H e seus aspectos fenomenológicas e, por fim c) O destaque da síntese entre as náuseas, evocando os pontos de divergência e de convergências.

A TRAVESSIA DE ROQUENTIN

Existindo, era necessário *existir até aquele ponto*, até o bolor, a tumidez, a obscenidade. Num outro mundo os círculos, as melodias conservam suas linhas puras e rígidas. Mas a existência é uma vergadura (*A Náusea*, Jean-Paul Sartre, p. 148)

O início do diário de Roquentin apresenta, em um ritmo crescente, o surgimento da náusea. Em primeiro momento, ela aparece tal qual uma perturbação psicofísica: “alguma coisa me aconteceu, já não posso mais duvidar. Isso veio como uma doença, não como uma certeza comum, não como uma evidência” (SARTRE, 2020, p. 19). Essa percepção dela ainda turva, nascente e febril é mediada por um corpo, até então, não afetado por seu acometimento. Carne que não lhe é apresentado enquanto alienável, incapaz de desvencilhar de si próprio: “[...] me sinto intranquilo: faz uma meia hora que evito *olhar* para esse copo de cerveja” - e pode-se mesmo interrogar - “então, o que é que há com esse copo de cerveja? É igual aos outros. É bisotado, tem uma asa, um pequeno escudo com uma pá onde se lê *Saptenbräu*.’ Sei de tudo isso. Mas sei que há outra coisa.” (SARTRE, 2020, p. 24).

Até então, a náusea aparece na travessia da personagem num estranhamento dos objetos transcendentais que são passíveis de manuseio e são componentes do mundo:

Os objetos não deveriam tocar, já que não vivem. Utilizamo-los, colocamo-los em seus lugares, vivemos no meio deles: são úteis e nada mais. E a mim eles tocam - é insuportável. Tenho medo de entrar em contato com eles exatamente como se fossem animais vivos (SARTRE, 2020, p. 26).

Ora, o insuportável ganha sentido devido a carne ser o estofo do vivido e, por outro lado, pelos objetos aparecerem vivos ao ponto de tocar na carne da personagem (uma relação ontologicamente suspeita). Vale destacar: um corpo estranho, sem encantamento. Quando Roquentin olha a si, fita pedaços de sua corporeidade: "para essa testa, para essas faces: não encontra nada de firme, encalha." - mas, nela, desencontra qualquer qualidade - "nem mesmo expressão humana" (SARTRE, 2020, p. 32). Essa estranheza esbarra com a intersubjetividade, tão conflituosa pelo jogo de olhares. Refere-se, nesse momento, ao olhar de Anny, personagem localizada na trama como uma de suas amantes. Quando Antoine é fitado por Anny, ela o qualifica com um ar vivaz, entretanto, tal qualificação atravessa seu corpo, semelhante a uma ventania atravessa a janela: não preenche, não substancializa ou cria identidades.

O corpo aparece por duas faces na obra: por um aspecto vivido e outro, imaginário. O primeiro é o alvo do olhar de Antoine, acompanhando cada gesto humano sem qualquer qualidade, rijeza, sem captar o envelhecimento de outrem. Já o corpo imaginado é aquele sustentado por aspectos concretos de uma quase-observação, um corpo-imagem perseguido na existência. A personagem observa a busca por esse corpo imaginário pela seguinte passagem: "só dispunham de um único dia para apagar as rugas, os pés de galinha, os vincos amargos que o trabalho da semana provoca" (SARTRE, 2020, p. 70). O corpo vivido é insurgente diariamente em situação pelo fim de tornar-se um cadáver: "sozinho, sem cabedal, sem passado, com uma inteligência que se embota, um corpo que se desfaz" (SARTRE, 2020, p. 88).

Então, o olhar nauseante para outrem surge enquanto uma atitude chave para uma discussão posterior sobre as relações sadomasoquistas abordadas em *O Ser e o Nada*, partindo da dinâmica do amante e do amado (SARTRE, 1943). Em *A Náusea*, acompanha-se esse conflito entre alguém com um olhar nauseante e outro alguém que perscruta momentos perfeitos. Veja-se aspectos dessa relação:

Nada que possa me informar sobre seus sentimentos. Não posso me queixar: reconheço nisso seu amor pelo perfeito. Ela sempre queria realizar “momentos perfeitos”. Se o instante não se prestava para isso, se desinteressava de tudo, a vida desaparecia de seus olhos, ela se arrastava preguiçosamente como uma menina na idade ingrata (SARTRE, 2020, p. 80).

Anny, que desejava ser amada ao seu modo por Antoine, exigia dele um posicionamento atrelado aos seus projetos:

Escute, você está disposto a fazer um esforço, não é? Foi tão tolo da última vez. Vê como esse momento poderia ser belo? Olhe o céu, olhe a cor do sol no tapete. Botei justamente o vestido verde e não estou pintada, estou pálida. Chegue para trás, vá se sentar na sombra; entenda o que tem que fazer? Então? Como você é tolo! Fale comigo (SARTRE, 2020, p. 80).

Ora, qual é o desdobramento conflituoso entre um olhar nauseante e outro, imaginário? Para responder diretamente à relação acima, faz-se uso das palavras de Roquentin: “desejo que outro tenha tido mais sorte e mais habilidade no jogo dos momentos perfeitos” (SARTRE, 2020, p. 80). Agora, para compreender a fissura dilatada entre a náusea e o imaginário, o leitor acompanha outras passagens com a música, com a literatura e com a redação da história do Marquês de Rollebom – que até então, sustentam a essência de Roquentin.

A náusea opera diretamente na diferença entre a narrativa e a realidade. A narrativa se faz em um conjunto organizado entre a temporalidade dos acontecimentos, a dinâmica das relações, a ambiência do relato envolvendo um clímax, um alívio cômico ou mesmo obedecendo a certas regras estilísticas. No mundo-da-vida, por outro lado, o homem “em carne e osso”, nos termos de Antoine: “começa a me entediar” (SARTRE, 2020, p. 29). Essa realidade humana torna-se pelas suas ações no mundo, realizando inúmeros feitos, contudo, esses atos não se sustentam sozinhos. A noção de prova é por si própria duvidosa: “sinto

tão claramente que provêm de mim, que são simplesmente uma maneira de unificar meus conhecimentos!" (SARTRE, 2020, p. 29).

Narrar uma vida é, por essa perspectiva, o avesso de vivê-la. Essa tese ganha força quando o Autodidata pergunta à personagem se, por acaso, considera ter tido aventuras. De modo irrefletido, Antoine menciona afirmativamente; e na sequência, numa reflexão cúmplice, ele assemelha a aventura à uma ilusão por atribuir à vida uma espécie de qualidade rara, brilhosa e atraente a ser contada: "as aventuras estão nos livros; mas, não da mesma maneira" - a aventura surge como - "toque de clarim, como as primeiras notas de melodia de jazz, bruscamente cortando o tédio, fortalecendo a duração; essas noites, em meio a outras noites, sobre as quais se diz mais tarde" (SARTRE, 2020, p. 54).

A aventura preza pelo ritmo, pela durabilidade do encanto, pela tensão e pela sedução das relações; a existência rompe a idealidade pela morte, pela languidez cotidiana ou, para empregar uma analogia de Roquentin, pelo rastro viscoso de uma mancha de azeite: "no fundo de nosso tempo - o tempo dos suspensórios cor de malva e dos bancos quebrados" (SARTRE, 2020, p. 37). Narrar uma história - seja a própria ou de outrem - implica em retornar ao passado enquanto: "fragmentos de imagens" (SARTRE, 2020, p. 49) sem o fluxo do vivido. Implica em "irrealizar" o real, dimensionar quais cenas empregar na história e quais intenções dirigir ao interlocutor. Por ser uma ação dirigida e cortado semelhante a um Frankenstein, ela comporta certa teleologia, uma união entre os fatos permitindo apreender a transformação das cenas. Cabe, nesse sentido, as palavras de Roquentin: "entre cem histórias mortas, ainda assim permanecem uma ou duas histórias vivas" (SARTRE, 2020, p. 49). Trata-se, fundamentalmente, de um projeto entre "viver ou narrar" (SARTRE, 2020, p. 55).

Quando se reencontra na trajetória da personagem, uma situação que urge o engajamento, o leitor torna-se cúmplice de uma verdadeira crise. Que manifestação sintomática é essa? Ora, a do significado e do significante. A existência descrita na narrativa é essa, anunciada pela linguagem. O vínculo entre os objetos e suas nomeações são arbitrárias, bem como as ideias, os sonhos e os conceitos. Se não há uma organização fixa entre o significado e significante, a náusea imprime a seguinte noção: "todos os entes são contingentes e se esgotam

em seu próprio parecer” (WEIDMANN, 2016, p. 152). A crise do significado e significante desestabiliza, aliás, os papéis desempenhados pelo outro conforme Roquentin observa nos casais apaixonados à espera do momento ideal para consumir seus desejos, no filósofo humanista e no sujeito filiado ao partido socialista. Todos são indicadores, para o que posteriormente se discutirá nos termos da má-fé por verter a transcendência (liberdade) em facticidade (papel, ideal, personagem) ou vice e versa (SARTRE, 1943).

E a música? Pode ela sobrepujar a náusea? Essa é uma interrogação levantada por Weidmann (2016) ao notar o surgimento da canção *Some of these days*⁵ quando Roquentin encontra-se nos cafés e com seus casos esparsos. Pela cadência da música, há um acontecimento: “a duração da música se dilatava, se inflava como uma tromba. Enchia a sala com sua transparência metálica, esmagando contra as paredes nosso tempo miserável. Estou *na música*” (SARTRE, 2020, p. 38).

Momentaneamente, a música preenche a contingência como se fosse uma trilha sonora, compassando seus gestos, atribuindo ritmando ao tempo esmagador e entediante. Por um instante, Antoine consegue sentir-se desgarrado da náusea e capaz de experienciar um encadeamento de sentido entre as coisas e a si mesmo. A bem da verdade, é um arrebatamento: a música o eleva, de modo pré-reflexivo, apaziguando a crueza do vivido. O ritmo sincopado do jazz doa-se ao vagar da existência, atribuindo-lhe uma ilusão de ordem, de intensidade, de encadeamento entre o sujeito e o mundo (WEIDMANN, 2016). O que lê-se pela travessia da personagem é um interesse de Sartre que percorrerá de sua juventude até a vida adulta. É o acontecimento sacolejante do jazz, tal qual escreve em uma resenha jornalística em 1947:

O trombone transpira, você transpira, o trompete transpira, você transpira mais, e então sentes que algo aconteceu no palco; os músicos não parecem os mesmos; eles aceleram, infectam-se com esse ímpeto, eles parecem sérios, tensos, parecem estar à procura de algo. Algo como prazer sexual. E você também começa a procurar por algo. Começas a gritar; tens de gritar; a orquestra tornou-se um imenso topo giratório; se paras, o topo para e tudo

⁵ *Some of these days* é uma canção população escrita no século XX como um *ragtime*, cujo autor é Shelton Brooks, compositor negro canadense (WEIDMANN, 2017).

desmorona. Você grita, eles urram, eles assoviam, eles estão possuídos, você está possuído, choras como uma mulher em trabalho de parto. O trompetista toca o pianista e transmite sua obsessão ao modo de um Mesmerismo. Você prossegue gritando. A plateia inteira grita na hora, não podes ao menos ouvir o jazz, você assiste algum homem no palco suando, gostarias de rodopiar, de uivar até morrer, de bater na face da mulher próxima a você (SARTRE, 1947, p. 49).

Outro aspecto possível de sobrepujar a náusea é a literatura, corrente na aparição do título *Eugénie Grandet*, um dos primeiros romances de Balzac, durante o ofício de escrever a biografia do Marquês de Rollebon e no ofício de realizar um diário. Conforme declara a personagem: “não esquecer que o sr. de Rollebon representa hoje em dia a única justificativa de minha existência” (SARTRE, 2020, p. 89). O que esse fragmento faz notar é que todo olhar contrário a esse intento, seja ele direcionado aos outros homens, aos arredores, ao lugar, ao passado ou à morte, gera cansaço ou um vazio. O principal móbil de suas ações é o sentimento de aventura, o ato de transformar os rastros humanos em memórias, em fatos históricos; agora, no diário, sua escrita não é para outrem, é: “para esclarecer certas circunstâncias. Há que ter cuidado com a literatura. É preciso escrever ao correr da pena; sem escolher as palavras” (SARTRE, 2020, p. 73).

Em uma resenha publicada na *Alger républicain*, Camus (2018) escreve o quanto é controverso balizar a trajetória de Roquentin em um romance. Ao seu ver, a obra mais parece um monólogo melancólico sobre uma redenção pessoal do absurdo, termo este, aparente quando Roquentin avista uma serpente morta no jardim público: “o absurdo não era uma ideia em minha cabeça, nem um sopro de voz, mas sim aquela longa serpente morta aos meus pés, aquela serpente de lenho” (SARTRE, 2020, p. 149). Se a contingência é o sustentáculo da aparição da náusea, ela por sua vez, encarada por uma lente reflexiva, abre-se ao absurdo. Até esse ponto, Camus concorda e atesta, pela náusea, o caráter insuficiente da existência, contudo, há nesta obra literária, um consentimento ao mal-estar psicofísico nauseante. A personagem não se revolta, não questiona, pelo contrário, lê-se sua desmedida redenção. Esse é, ao ver de Camus, o detalhe distintivo entre ele e Sartre: “constatar o absurdo da vida não pode ser um fim, mas apenas um começo. Esta é uma verdade da qual partiram todos os grandes espíritos. Não é esta

descoberta que interessa, e sim as consequências e as regras de ação que se tira dela” (CAMUS, 2018, p. 122).

Os desdobramentos da redenção ao absurdo aparecem no romance semelhante a uma descida ao inferno, a princípio, datado pelas crises. A primeira delas é quando Roquentin vê a insuficiência de fazer-se à sombra da vida do Marquês de Rollebon pela quebra da noção de passado e de um corpo imaginante. Em seguida, a datar pelo sábado, há uma intensificação da experiência nauseante a partir da leitura do jornal. O noticiário encadeia o cenário violento da cidade de Bouville e mesmo que Roquentin experiencie a dissipação de seu ser mediado pela sedução do jazz, a duração ainda é efêmera: “sou, existo, penso, logo sou: sou porque penso, porque penso? Já não quero pensar, sou porque penso que não quero ser, penso que... porque.. bah!” - e em seguida, narra sua descida - “a existência é uma queda caída, não cairá, cairá, o dedo raspa na lucarna, a existência é uma imperfeição” (SARTRE, 2020, p. 120).

A terceira crise surge em uma conversa com o autodidata sobre o humanismo e a descrença radical de Roquentin na comunhão entre os homens - uma vez que, segundo sua tese, nem o amor, a solidariedade ou a morte existem: “Os homens são admiráveis. Sinto vontade de vomitar - e de repente aqui está ela: a Náusea” (SARTRE, 2020, p. 142). Sua eclosão cinde a percepção das vozes do Autodidata, a ação de seu corpo e a presença agonizante dos objetos que tocam. Nessa “evidência que ofusca”, a náusea opera intensificando um vínculo intragável e indiferente com o mundo. Quando Roquentin sai do jantar, despede-se do Autodidata e do salão, contudo para ele onde irá? Para o jardim público, na espera de aliviar seu mal-estar em seu não-lugar.

Em suas últimas páginas, coroando a controversa da identidade do Autodidata, compartilhada por sua boca enquanto intelectual, aventureiro e humanismo, o leitor espanta-se ao lê-lo masturbando-se na biblioteca pública, gozando de sua clandestinidade e, por sua vez, de seu flagra - ainda que tenha sido impedido a socos pelos usuários da biblioteca. Quando dirige-se reflexivamente para a situação, o prazer mediado pelo corpo sexuado torna-se a culpa sofrida por um corpo adoecido - em quais tonalidades? A obra deixa, tão-somente, entrelinhas.

Sartre apresenta, por fim, uma ambiguidade: a personagem desloca-se de um lugar para desvelar seu não-lugar. Ele vai além. Ao invés de interrogar o sentido da náusea, de forçar sua desapareição, Roquentin percebe: “a Náusea sou eu” – ele prossegue – “ela somos nós, não podemos dizer duas palavras sem mencioná-la, e afinal não a tocamos” (SARTRE, 2020, p. 147). Se nós somos a náusea, tecemo-nos arbitrariamente. Em retorno ao encontro com Anny, em Paris, Roquentin dá conta do lugar de objeto (amante) empregado na relação. A amante mantém seu vínculo com a personagem principal, exclusivamente enquanto rastro imanente do passado. Ela o amava por não mudar sua roupa, o brilho de seus olhos, suas reações ao vê-la ou devorá-la; ele, por outro lado, a vê como outra tábua de salvação à náusea. Os olhares de Anny se assemelham aos da Medusa:

totalmente intumescido de ódio, retorcido, venenoso. Anny não muda nada de expressão; muda de rosto; como os atores antigos mudavam de máscara: de repente. E cada uma dessas máscaras se destina a criar a atmosfera, a dar o tom do que se seguirá (SARTRE, 2020, p. 165).

Nosso filósofo da liberdade não perde sua ironia na construção das personagens. Para Roquentin é preferível ser petrificado pelos olhares desejosos de outrem do que dar conta do absurdo nauseante de si próprio. O que nosso anti-herói não percebe nas outras escapadas eróticas com sua amante é a náusea de Anny. Ela própria abandona o teatro, abandona a intenção de resgatar momentos perfeitos e casa-se com um homem mais velho que lhe banca. A separação entre os dois acontece logo nas páginas finais do livro. Na sequência, lê-se, por fim, a despedida de Antoine à cidade de Bouville: “só agora compreendo o quanto, no auge de meus terrores, de minhas náuseas, tinha contado com Anny para me salvar. Meu passado está morto” (SARTRE, 2020, p. 178).

O final do romance é marcado pela retirada da personagem, despedindo-se da cidade de Bouville em direção a outro lugar. Sua fuga é, em suma, fracassada por força-se a abandonar os “sintomas da náusea”, porém, essa é a sua condição fáctica: o malogro finito de tentar ser Deus (tese provocativa, pungente e ressoante em *O Ser e o Nada*). Em últimas linhas, sua manifestação promove o medo da desapareição de seu ego:

Agora, quando digo 'eu', isso me parece oco. Já não consigo muito bem me sentir, de tal modo estou esquecido. Tudo o que resta de real em mim é existência que se sente existir. Bocejo silenciosamente, demoradamente. Ninguém. Antoine Roquentin não existe para ninguém. Isso me diverte. E o que é exatamente Antoine Roquentin? É algo de abstrato. Uma pálida lembrança de mim vacila em minha consciência Antoine Roquentin... E de repente o Eu esmaece, esmaece e, pronto, se apaga (SARTRE, 2020, p. 192).

A TRAVESSIA DE G. H.

Tenho apenas que escolher viver. Somos livres, e este é o inferno. Mas *há tantas baratas que parece uma prece* (LISPECTOR, 2020, p. 125).

Os travessões de G. H. indicam, a quem estiver disposto a ler, um discurso direto. Nele, Clarice direciona o leitor a uma intimidade entre a palavra e a experiência primordial. Essa "alegria difícil" pela qual a narradora antecede na dedicatória do livro é a de atribuir forma ao caos (LISPECTOR, 2020, p. 12):

uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa - a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes - então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada.

Para dar forma ao incontornável *a priori* requer tocar na morte, na transgressão de ferir a vida atribuindo-lhe signos sem traçar limites bem definidos. Esse é o ofício de seu relato: um esforço de não ferir a carne do mundo pela palavra; contudo, essa palavra desliza. De início, G. H. aparece em cena tentando lembrar os detalhes do ocorrido: "desculpa eu te dar isto, eu bem queria ter visto coisa melhor. Toma o que vi, livra-me de minha inútil visão, e de meu pecado inútil" (LISPECTOR, 2020, p. 15). Reside nessas linhas, um tom confessional acenando pistas das intenções do narrador, especialmente, quando escolhe o título "paixão" tão estreito ao significado de "pecado". Clarice propõe-se a escrever uma travessia penosa, repleta de tentações à personagem. Seu intento é direcionar-se à revelação da verdade, o seu "Apocalipse segundo São João" (LISPECTOR, 2020, p. 167). Essa revelação, como se suspeita, acontece pela sua retirada de uma existência pré-reflexiva para outro modo de existir: "Só porque viver não é relatável" - e - "viver

não é vivível” (LISPECTOR, 2020, p. 18), o ofício de G. H. é criar uma história. Semelhante à Roquentin, na criação, viver não se torna tão penoso nem mesmo o silêncio tão perfurante: “por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar” (LISPECTOR, 2020, p. 19).

A primeira camada de sua criação é revelada a seguinte forma:

[...] me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão vivo quanto ele - e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele - terei que alcançar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal (LISPECTOR, 2020, p. 20).

Em seguida, ela caracteriza que mundo é esse: “[...] é que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno” (LISPECTOR, 2020, p. 20). O Inferno de Clarice reina numa violência dirigida a uma existência organizada, fazendo escorrer o sangue do caos e do desconhecimento. A paixão, confidenciada ao pé do ouvido, é o pano de fundo de uma transgressão desenfreada. Para entregar-se a este *páthos* infernal, contudo, requer certo preço: a aniquilação do eu. Vejamos a construção da personagem.

É uma mulher, classe-média, pessoa ativa na sociedade carioca e residente de um apartamento no 13º andar. Seu jeito de existir, anteriormente ao Inferno, opera numa abismal falta de sentido: “tomar consciência da falta de um sentido teria sido sempre o meu modo negativo de sentir o sentido? Fora a minha participação” (LISPECTOR, 2020, p. 33-34). Em meio a esse flerte com a contingência, G. H. sente a solidão consequente de ter despedido sua empregada temporariamente. Diante disso, ela reorganiza seu projeto: ao invés de sentir a solidão, investe em reorganizar o apartamento. Em sua primeira tarefa, G. H. fita na estante suas fotografias. Nelas, encontra o mistério de seu rosto inexpressivo.

Observa-se nesse caráter mundano, originário, pré-reflexivo na constatação e identificação de si com seu passado enquadrado nas fotografias empoeiradas nos móveis do quarto da empregada. Ela está diante uma existência abreviada, moldada a rigor por duas palavras. Ora, qual era seu projeto antes? Em poucas palavras: “Cumprido os deveres de meus sentidos, tive cedo e rapidamente

dores e alegrias – para ficar depressa livre do meu destino humano menor? e ficar livre para buscar a minha tragédia” (LISPECTOR, 2020, p. 23).

Esse modo de ser G. H., gravada no mundo e nas valises, se configura na fidedignidade às imagens de outrem. Mesmo sozinha, sua beleza correspondia às suas opiniões de outrem sobre si. Seu desejo era vivido em harmonia com os projetos de outrem. Lê-se o narrador ambientando certo pré-clímax: “para o que desse e viesse, eu teria a qualquer momento água fervendo. Só que a água nunca fervera” (LISPECTOR, 2020, p. 26). O leitor é cúmplice de uma estabilidade prévia zelada pela personagem, nomeada de amor⁶: “por uma espécie de forte imã ao contrário, eu não transformava em vida; e também por uma vontade de ordem” (LISPECTOR, 2020, p. 26)

Na sequência, observamos sua entrada no quarto da empregada. Assusta-se; ali, percebe uma prevalência de um ambiente limpo, um guarda-roupa empenado em razão dos raios de sol. Numa fração de segundos, compreende que sua empregada aproveita muito mais a vista da cobertura que ela mesma. Espanta-se com um mural feito com contornos de duas pessoas e um cão. Silhuetas humanas semelhantes a múmias:

[...] me incomodava a dura imobilidade das figuras, mais forte se fazia em mim a ideia de múmias. Elas emergiam como se tivessem sido um porejamento gradual do interior da parede, vindas lentamente do fundo até terem sudorado a superfície de cal áspera (LISPECTOR, 2020, p. 37).

O estranhamento se instaura quando G. H. nota uma divergência entre o quarto e o resto do apartamento. Não se tratava mais de um apartamento seu, mas, a de um templo de outro ser, num outro país, digno de uma “rainha africana” (LISPECTOR, 2020, p. 41). Com um ímpeto de violência, a personagem invasora daquele espaço, tem por força, um desejo de matar, atear fogo no reino. Clarice provoca o leitor para fazê-lo sentir estrangeiro em seu próprio espaço, transgredindo a fim de fazer repulsar essa impossibilidade de ser-no-mundo.

⁶ Nesse sentido, G. H. se assemelha à Ana, personagem do conto *Amor* da coletânea *Laços de Família*. Sua estabilidade, seu modo de existir mulher, dona de casa, mãe continente às necessidades da família é rompida a partir do mistério de um cego mascando chicles em um bonde, próximo ao Jardim Botânico. Clarice usa nesse conto a metáfora dos ovos, que sob uma redoma fina, porosa, guarda a vida em sua mais pura viscosidade (cf. LISPECTOR, 2016, p. 145).

Se não lhe cabia ali, restava, portanto, criar a si própria naquele nada. Olhando o guarda-roupa de Janair, G. H. pensa em limpá-lo. Acidentalmente, quando ela abre a porta, esmaga com força um corpo de barata. Esse é o clímax central da obra. O corpo da personagem direciona-se frente à existência de uma barata. Este corpo arrepia-se num absoluto asco diante a gosma embranquecida escorrendo pela cabeça semicortada de um corpo peçonhento, ligado às suas patas cabeludas que se batiam numa fuga vã. A personagem, contudo, cogita a possibilidade de outras. As imagens da parede, a permanência de Janair e da barata contornam outro sentido para a situação: as habitantes daquele mundo alternativo eram elas. A intensificação de um “laboratório do inferno” (LISPECTOR, 2020, p. 57) se anuncia pela reflexão.

Eis, nesse período, a entrada de G. H. no fogo infernal da reflexão. Ela reorganiza em imagens sua vida passada erguida por uma sucessão de esperas diante a um mundo inexpressivo. O surgimento da barata no fundo, se amplia para o ato de matá-la e de emergir sua substância branca, massa pré-humana. As portas do passado esmagam o corpo de G. H. tal como as portas do guarda-roupa espremem a cabeça da barata. Da personagem saem um oco protegido durante anos; da barata, sai um plasma pré-histórico. Quem mata quem nessa trama?

A morte da barata indica aquilo que não é aceitável, o intragável, o asqueroso. Ao mesmo tempo, lê-se que o projeto de G. H. não mais corresponde ao que antes escolhia: estava em um inferno sem rota de fuga. Não há mais um receio de encarar a “verdade” da barata: “eu nunca tinha visto a boca de uma barata. Eu na verdade - eu nunca tinha mesmo visto uma barata” (LISPECTOR, 2020, p. 53). O que no passado revelava-se repugnante, agora, ganha olhos, cílios, era “a vida me olhando” (LISPECTOR, 2020, p. 55). O que pode uma existência quando retiram os véus da moral prescritiva? Para onde vai o desejo quando não há travas para o seu gozo? Consta, portanto, uma outra negação: a de se assemelhar à matéria argilosa da vida - em referência ao barro que tudo cria, aspecto religioso desde os contos de Clarice. Não desejava vir da mesma matéria branca, do sangue viscoso, contudo:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama - era lama, e nem sequer lama já seca mais lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade (LISPECTOR, 2020, p. 55).

A metáfora da lama se assemelha ao da argila, evocada por Sartre em *Saint Genet* em confronto com uma essência modeladora de uma forma rigorosa e sistemática de existir. A náusea seca é o contato violento de G. H. com sua liberdade infernal. Ser livre implica nesse contexto em uma abertura ao nada possível que atravessou sua vida inteira na ignorância. Para abrir-se a este desafio espinhoso, G. H. solicita amparo ao leitor:

Segura a minha mão, porque sinto que estou indo. Estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para um inferno de vida crua. [...] Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido (LISPECTOR, 2020, p. 58-59).

Inserida na náusea, G. H. rende-se a ela. Por um momento, o leitor observa um movimento antropofágico; primeiramente, sim, suas intenções beiram os resquícios do movimento da década de 1920, mas, para além disso, lê-se uma postura sintética de Clarice, o que nos termos de Riaudel (2021, p. 86): “a personagem se torna inseto e o inseto acaba por se parecer com a mulher. Opera-se uma espécie de *cross-over* que nos leva a transitar entre espécies a ponto de nos aproximarmos de um tipo de autofagia”.

G. H. deixa explícita essa união íntima entre o sujeito encarnado e o corpo-inseto:

Eu, corpo neutro de barata, eu com vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim - eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede - sou cada pedaço infernal de mim - a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrerei (LISPECTOR, 2020, p. 63).

Esse outro modo de encarnar o mundo se imprime por um movimento autofágico, que nos termos de Castro se aproximam e se distanciam do canibalismo:

Comer o imundo é comer o que o homem não come; é aquilo que o Levítico proíbe. Mas a suprema imundícia consistiria em comer o homem, que é a essência daquilo que o homem não come: a barata é uma transformação do humano; por isso G.H. é a barata (CASTRO, 2018, p. 20).

Essa interpretação toma força quando G. H. menciona que a lei do mundo proíbe comer o imundo: “e tudo o que anda de rastos e tem asas será impuro, e não se comerá” (LISPECTOR, 2020, p. 71). Qual é o preço de transgredir um imperativo da lei do mundo? O de estar condenado ao peso da lei infernal, que nesse caso, a danação da liberdade. Cabe, nos termos de Castro, detalhar o que implica entre a antropofagia e a autofagia:

A palavra antropofagia é potencialmente ambígua: costumamos usá-la no sentido de “comer outro humano”, mas ela pode significar “comer o humano de si”, entenda-se, a humanidade aquele que come. A antropofagia seria assim uma autofagia “indireta”, um comer o humano daquele que come, devorar-destruir o que há de sujeito naquele mesmo que come outro sujeito. Aquele que come o homem se “desumaniza”: para comer o homem é preciso primeiro comer a si mesmo enquanto homem, comer o humano de si mesmo de forma a poder comer o outro humano; para que o outro seja humano é preciso que eu não seja (CASTRO, 2018, p. 20).

Nesse terceiro momento da trama, o leitor se vincula em outra situação: a penosa travessia da personagem pelo deserto às onze horas da manhã, que aos poucos, começa a provocar suor, na secura de uma ambiência infernal. O quarto ganha outra dimensão; não é mais o templo de uma deusa africana, mas, um oratório alargado em comprimento e estreito em suas laterais. No limiar da loucura e da realidade, para o apetite de G. H., a barata torna-se tentadora, declarando: “não quero saber de que é feito aquilo que até agora eu chamaria de ‘o nada!’, não quero sentir diretamente na minha boca tão delicada o sal dos olhos da barata” (LISPECTOR, 2020, p. 82).

Enquanto isso, no limite da vida e da morte, a barata e G. H. vivem a agonia na verossimilhança de um aborto e de um corpo rasgado no chão, sob a pena de

ter rompido com um invólucro, que Clarice manipulou desde o pré-climax. A redoma protetora da vida ordenada se quebra. Rasga-se a ordem da linguagem e sua estrutura de sentido, a noção de uma ética prescritiva, de uma moral erguida por leis, de um corpo-máquina, de um desejo puro, de uma abreviação histórica. Assemelha-se à liberdade de Sartre, porém, o feitiço clariceano abre uma liberdade cortante. Ela esgarça a boca e em bocados, tritura a metafísica da vida, fragmentando em miúdos, em micropartículas a teleologia das coisas. Os primeiros efeitos dessa antropofagia é o enigma do surgimento do mundo.

Para onde leva essa liberdade sem limites? Ao interstício do mistério da vida, para o que G. H. afirma ser a alegria de Sabá, este fogo neutro onde as coisas virgens realizavam orgias e reintegram-se em outras identidades. G. H. não é mais a mesma, nunca será, tampouco deseja ser. O quarto, metamorfoseado em deserto, verte-se a um inferno glacial - em semelhança, é claro, ao último estágio do inferno descrito por Dante.⁷ O leitor, habitante cúmplice de um inferno clariceano, sente às últimas consequências um lançamento desenfreado de palavras e de afetos para mistificar o sagrado e o profano, a verdade e a ilusão, a salvação e a danação (no próprio sentido da verdade). Em termos já conhecidos pelos leitores de Clarice, é o ato de palavrear para encobrir uma ação, o ato infernal:

O inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho: o inferno é a dor como gozo da matéria, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor. E a lágrima que vem do riso de dor é o contrário da redenção. [...] A orgia do inferno é a apoteose do neutro. A alegria do sabá é a alegria de perder-se no atonal (LISPECTOR, 2020, p. 120-121).

Esse perder-se obriga a devorar-se a si própria (seu passado, seu modo alienado de habitar o mundo) para devorar outro sentido de mundo (a barata) e não ter medo do seu desejo mais vibrante. É preciso, pois, traçar uma desumanização para ser capaz de humanizar-se novamente e poder recuperar no corpo, sua

⁷ Nos termos de Pereira (1999, p. 60) em seu clássico estudo sobre Clarice e Dante: "ao contrário do senso comum, o ponto mais baixo do inferno não está mergulhado em rubras chamas, mas em gelo eterno. O nono círculo infernal é formado pelo lago Cocito, onde gemem 'as almas na frieza do gelo'" - então, - "O fundamento de todo inferno, a morada de Lúcifer, é uma geleira".

sensibilidade *sine qua non*: “eu estava comendo a mim mesma, que também sou matéria viva do sabá” (LISPECTOR, 2020, p. 129).

Após esse momento, G. H. coloca a boca cautelosamente no plasma branco da barata, abocanhando sua corpulência, uma cabeça aberta, algumas pequenas patas gélidas com recusa e ao mesmo tempo, com desejo. Clarice faz uso de antíteses e de paradoxos durante a narrativa, não somente para configurar uma confusão sinestésica, mas, para deixar explícita a união do mistério e do conhecido em uma mesma cena. Uma das questões singelas insurgentes na leitura de Clarice, talvez, seja: o que acarreta um projeto de devorar uma barata? A narradora oferece algumas pistas. A primeira é o ato de queimar-se até chegar ao neutro, absolutamente: “eu não estava me despojando como os santos se despojam, mas estava de novo querendo o crescimento. O acréscimo é mais fácil de amar” (LISPECTOR, 2020, p. 170). Ora, refere-se à experiência após o desvirginamento da liberdade, a glória da aniquilação do eu (fixa ao passado). Para vincular-se com os outros sem disfarce, sem nome codificado, sem roupa que a contorna e sobretudo, sem uma linguagem que a defina.

Ora, no fundo, a conclusão de G. H. é o desmoronamento da ideia de herói, construída em suas epifanias de criadora do mundo. O labor da vida, a seu ver, decai no fracasso da linguagem e no malogro da voz⁸ (LISPECTOR, 2020, p. 176-177):

Através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. [...] E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vive-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo.

A paixão aparece, ao lado, de um caminho único a todo ser humano: a via crúcis. Quer dizer, apesar do fracasso da linguagem, dos rótulos, das organizações, do Eu ser apenas “espasmos instantâneos do mundo” (LISPECTOR, 2020, p. 180-181), a narradora sinaliza uma possível brecha para existir: “a entrega é o único

⁸ Vale conferir os trabalhos de Silva (2015) que indicam uma compreensão fenomenológica do drama da linguagem e do silêncio na obra de Clarice Lispector. Seu fantástico trabalho, dotado de uma prosa poética e de rigor filosófico, traz a aliança das personagens clariceanas com os aspectos fenomenológicos de Maurice Merleau-Ponty.

ultrapassamento que não me exclui” - e coroa - “como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.-----” (LISPECTOR, 2020, p. 181).

CONCLUSÃO

A náusea impregna-se na antessala das primeiras páginas do diário de Roquentin e se alastra no caos de G. H. Em Sartre, como em um movimento espiralar, as ações da personagem giram em torno da experiência nauseante afastando-se dela temporariamente pela música, pelas conversas com o Autodidata, pelos amores contingentes, pelo ofício de historiador e pela literatura, contudo, a náusea está ali, ziguezagueando entre os atos, as situações e a intersubjetividade. O ponto alto do romance de Sartre está no instante reflexivo de captar uma não exterioridade entre a personagem e a náusea. O ápice acontece quando Roquentin percebe ser a Náusea. Não se deixa de notar a presença de temas embrionários na obra que ganham fôlego em seu empreendimento ontofenomenológico, no tocante a má-fé, as relações concretas com outrem, a ipseidade da consciência, o corpo, a morte e temporalidade.

Em Clarice, a náusea coroa o rompimento com um *modus vivendi* ordenado ou mesmo organizado, tal qual o apartamento de G. H., localizado no décimo primeiro andar. Essa quebra ocorre após semi-morte da barata. Há, no entanto, uma elevação da Náusea, no tocante à paixão como uma perscrutação para a purificação do Eu. Se em Roquentin, vê-se uma redenção à Náusea, em Clarice, a partir do despedaçamento do corpo da barata, ela e o objeto nauseante tornam-se indissociáveis. A antropofagia surge como ato de comer o humano, na intenção de desumanizar-se para humanizar-se. Esse é o corolário do vivido psicofísico nauseante em Clarice, dirigindo-se, por fim, ao inferno. Se a existência é contingente, portanto, as palavras, os nomes, seu ser descolam de qualquer vínculo com o significante, mas, a contingência não é um fim; é um ponto de partida. Para humanizar-se novamente, G. H. encontra uma possível saída: a entrega desmedida ao mistério do mundo.

REFERÊNCIAS

BARATA, A. "La Nausée e a ontologia de *L'Être et le Néant*." In: REIMÃO, C. (org). *Jean-Paul Sartre - Uma cultura da alteridade*. Filosofia e Literatura. Lisboa: UNL, 2006, p. 1-10.

CABESTAN, P.; TOMES, A. *Le vocabulaire de Sartre*. Paris: Ellipses, 2001.

CASTRO, E. V. Rosa e Clarice, a fera e o fora. *Revista Letras, UFPR*, n. 98, p. 9-30, jul./dez. 2018,. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/65767> Acesso em 08 ago. 2023.

CAMUS, A. A Náusea, de Jean-Paul Sartre. In: CAMUS, A. *A inteligência e o cadafalso*. Tradução de Manuel da Costa Pinto e Cristina Maruchco. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019, p. 119-122.

COOREBYTER, V. *Sartre avant la phénoménologie*. Autour de L'intentionnalité et de La transcendance de l'Ego. Bruxelles: OUSIA, 2000.

FERNANDES. J. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Editora da UFG, 1986.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, C. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

NUNES, B. *O dorso do tigre*. 3. ed. São Paulo: 34, 2009.

PEREIRA, M. P. A Cabala do Maracanã. *Magma*. s/v, n. 6, p. 55-63, 1999.

RIAUDEL, M. De alguns galináceos na obra de Clarice Lispector. *Revista Língua-Lugar*, n. 4, p. 82-89, dez. 2021.

SARTRE, J. -P. *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1943.

SARTRE, J. -P. *A Náusea*. Tradução de Rita Braga. 26. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020. (Coleção Clássicos de Ouro).

SARTRE, J. -P. *Écrits des jeunesse*. Paris: Gallimard, 1990.

SARTRE, J. -P. I discovered jazz in America. *The Saturday Review*, November 29, 1947, p. 48.

SILVA, C. A. F. O *páthos* da linguagem: Merleau-Ponty e Clarice Lispector. In: SILVA, C. A. F.; MÜLLER, M. J. *Merleau-Ponty em Florianópolis*. Porto Alegre: Fi, 2015, p. 169-194.

WEIDMANN, A. R. A. O efeito do *jazz* em *A Náusea* de Jean-Paul Sartre. *ArteFilosofia*, v. 11 n. 21, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/433>. Acesso em 15 jul. 2023.