

Náusea e Conejitos: Fantástico e Existencialismo

Mônica Genelhu Fagundes¹

Resumo:

Este artigo promove uma discussão em interface do fantástico e do existencialismo na literatura, por meio da leitura do romance *A Náusea*, de Jean Paul Sartre, e do conto "Carta a una señorita en Paris", de Julio Cortázar. Pretende-se explicitar pontos de convergência entre as duas correntes e demonstrar que, ao menos no caso dos autores estudados, tanto o existencialismo como o fantástico se realizam como modos de investigação do homem e sua condição no mundo.

Palavras chave: Fantástico; Existencialismo; Julio Cortázar; Jean Paul Sartre

Abstract:

This paper promotes a discussion in interface of fantastic and existentialism in literature, through the reading of the novel *The Nausea*, by Jean Paul Sartre, and the short story "Carta a una señorita en Paris", by Julio Cortázar. It is intended to show convergence points between the two tendencies and to demonstrate that, at least in the studied authors' case, as much the existentialism as the fantastic take place as manners of investigating man and his/her condition in the world.

Key words: Fantastic; Existentialism; Julio Cortázar; Jean Paul Sartre

Me desperté y vi la luz del amanecer en las mirillas de la persiana. Salía de tan adentro de la noche que tuve como un vómito de mí mismo, el espanto de asomar a un nuevo día con su misma presentación, su indiferencia mecánica de cada vez: conciencia, sensación de luz, abrir los ojos, persiana, el alba. (...) Náusea, sensación insoportable de coacción.

JULIO CORTÁZAR

Se para Sartre o *Existencialismo é um humanismo*, algo semelhante se poderia afirmar sobre o fantástico como concebido por Julio Cortázar. Mais do que estratégia

¹ Professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: monicafagundes@gmail.com

narrativa com vistas ao efeito de terror (tópica dominante do fantástico do século XIX, como dá testemunho H.P. Lovecraft) ou subversão literária do estatuto e das fronteiras do real, violado pela irrupção súbita do insólito (como descreve Roger Caillois), o fantástico se converte, com Cortázar (e também com Kafka e Blanchot, para citar apenas dois nomes fundamentais), em modo de prospecção do humano: meio de conhecimento e, sobretudo, de reflexão do ser, posto em crise, sujeito a circunstâncias tais que o levam ao limite de sua condição.

Abandonando a parafernália sobrenatural do gótico e refundindo o mágico, o maravilhoso e o próprio realismo, Cortázar concebe um fantástico que já não se sustenta no evento extraordinário; que não se define pela anunciação de um outro mundo que se vem contrapor àquele conhecido. O seu fantástico é muito menos um fato do que um modo de percepção (e, fique já dito, de representação): um “otro modo de mirar” (a expressão é de Cortázar) que descobre – não no extraordinário, mas no comum, no cotidiano, no familiar – o estranho, o incômodo. Trata-se, portanto, não de uma transformação operada diretamente sobre o mundo, mas, sobretudo, de um processo que incide sobre o sujeito, alterando a consciência que este tem de si mesmo, do mundo, dos outros e da relação que com eles estabelece – talvez seja melhor dizer: despertando esta consciência e postulando-a como problema.

Está-se aí muito próximo do Existencialismo, como apresentado por Sartre no romance *A Náusea*, ficção que encena os princípios desta filosofia por meio da trajetória de um homem que se depara, em seu dia-a-dia, com descobertas e desafios não muito diversos daqueles que enfrentam as personagens dos contos fantásticos de Cortázar, ao menos em seu sentido fundamental: seu poder de provocar estranhamento e reflexão, desestabilizando certezas e conduzindo o sujeito a um novo estado de consciência do mundo e de si mesmo. Processo decisivo que se cumpre, no romance existencialista como no fantástico cortazariano, a partir de pequenos eventos cotidianos, simples ocorrências que, a princípio, nada teriam de extraordinário, e talvez sequer fossem notadas, até se tornarem o estopim da crise do sujeito, que se percebe problemáticamente *existindo* no mundo.

O protagonista do romance de Sartre é Antoine Roquentin, historiador que se encontra radicado na pequena cidade de Bouville a fim de compilar dados para escrever a biografia de um nobre local. Roquentin é um solitário; vive a lembrar, com um sentimento que oscila entre a amargura e a nostalgia, um amor do passado; não

mantém vínculos reais de afeto com qualquer habitante de Bouville; e assume, diante da sociedade local, uma postura extremamente crítica que o mantém distanciado de todos. Esta sua postura começa a sofrer, porém, algumas alterações, razão pela qual Roquentin decide registrar, em um diário – que constitui o corpo do romance – suas impressões diante de pessoas, objetos e situações, antes insignificantes e agora motivo de estranhamento e incômodo. A narrativa de Roquentin não se baseia, portanto, em acontecimentos, como ele próprio acentua na chamada “Folha sem data”, que seria anterior ao diário, mas em algo mais sutil e, contudo, mais profundo: uma quebra na regularidade do mundo que se deixa perceber pelo olhar diferenciado que ele passa a dirigir ao que ocorre ao seu redor. Deste modo, pode-se dizer que a trama apresentada em *A Náusea* acompanha um processo de renovação ou, antes, de sensibilização do olhar, que se torna capaz de perscrutar e de atribuir sentido e valor a uma parcela de real que antes lhe escapava ou lhe parecia nula em termos de significado.

O aperfeiçoamento desta nova percepção da realidade, a compreensão do fenômeno e a conscientização de sua importância por parte de Roquentin é o que está registrado no romance. Seu protagonista vai da indiferença cômoda a um estado de inevitável agregação à matéria do mundo. Tudo passa a tocá-lo, como que chamando-o, forçando-o a um contato embaraçoso mas necessário, provocando-lhe um desconforto que se faz sentir além do âmbito psíquico, adquirindo o contorno físico de um intenso e persistente mal-estar: a náusea do título do romance.

Uma outra imagem do real se apresenta diante de Roquentin: o que fora antes estático, aquilo que simplesmente estivera no mundo como que à disposição do homem, agora se manifesta, ostenta flagrantemente sua existência; os objetos perdem seu caráter servil, a natureza relembra seu passado desconhecido e indomado, vivo ainda por trás da aparência controlada e bem cuidada dos jardins; o mundo domesticado se rebela. Em tudo Roquentin percebe o excesso, tão despropositado que destrói toda proporção, solapa sentidos, desordena toda organização do real: maiores e mais fortes que palavras e significados, erguem-se as coisas, livres de todos os grilhões que a cultura lhes impôs, de volta ao primitivo.

O ápice do processo se dá numa tarde quando Roquentin, abalado depois de um almoço especialmente desagradável, toma o bonde. Seu olhar recai sobre todas as coisas dispostas em seu interior, que lhe parecem desvinculadas do todo a que

pertencem, da unidade que lhes confere um sentido e um fim. Adquirem, diante dele, um caráter absurdo e algo ameaçador, ainda que sejam apenas o banco onde ele se senta, as ranhuras na madeira da lateral do bonde, o velho que parece cochilar com os olhos abertos à sua frente. Ele se sente acuado por essas presenças que nada impõem ou exigem, apenas estão ali, cercando-o. Por fim, a situação torna-se insuportável e ele salta, indo caminhar pelo Jardim Botânico de Bouville. É ali, diante da raiz exposta de uma árvore, que Roquentin compreende – ou, em parâmetros existencialistas, outorga um sentido – à sensação que vinha experimentando:

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 em sua superfície. Estava sentado, um pouco curvado, a cabeça baixa, sozinho diante dessa massa negra e nodosa, inteiramente bruta e assustadora. E depois tive essa iluminação. // Fiquei sem respiração. Nunca, antes desses últimos dias, tinha pressentido o que queria dizer “existir”. (...) mesmo quando olhava para as coisas, estava muito longe de sonhar que essas existiam: apareciam-me como um cenário. Tomava-as nas mãos, elas me serviam de utensílios, eu previa suas resistências. Mas tudo isso ocorria na superfície. (...) E depois foi isto: de repente, ali estava, claro como o dia: a existência subitamente se revelara. Perdera seu aspecto inofensivo de categoria abstrata: era a própria massa das coisas, aquela raiz estava sovada em existência. Ou antes, a raiz, as grades do jardim, o banco, a relva rala do gramado, tudo se desvanecera; a diversidade das coisas, sua individualidade, eram apenas uma aparência, um verniz. Esse verniz se dissolvera, restavam massas monstruosas e moles, em desordem – nuas, de uma nudez apavorante e obscena. (SARTRE, 1986, p. 188)

O mundo inteiro – inclusive ele próprio – aparece, para Roquentin, como abundância incontida, transbordamento, estorvo incontável. Tudo é demais, tudo é arbitrário e absurdo. A superfície serena do mundo nada mais é do que um disfarce para o caos subjacente. Roquentin mergulha nele e se descobre num espaço de permanente náusea, consciência desse excesso que é a existência: “Então é isso a Náusea: essa evidência ofuscante? Como quebrei a cabeça! Como escrevi a respeito dela! Agora sei: Existo – o mundo existe – e sei que o mundo existe.” (SARTRE, 1986, p. 182)

O sentido desta iluminação permanece, porém, inapreensível. Nenhuma explicação, nenhuma razão bastaria para comportar a existência. Qualquer tentativa de tradução da náusea para um código ordenado, lógico, resultaria em redução e

falseamento de seu significado autêntico. Fugir a ela, por outro lado, seria impossível. Roquentin sabe que um quase-nada, um instante de maior atenção dedicada a alguma coisa bastaria para fazer ceder a superfície ilusória e tranquila do real, súbito revelando-se sua natureza equívoca:

Equívocos: eis o que eram os sons, os perfumes, os sabores. Quando nos passavam rapidamente pelo nariz, como lebres assustadas e não lhes prestávamos muita atenção, se poderia acreditar que eram muito naturais e tranquilizadores, se poderia acreditar que havia no mundo um verdadeiro azul, um verdadeiro vermelho, um verdadeiro odor de amêndoa ou de violeta. Mas tão logo os retínhamos um instante, esse sentimento de conforto e segurança era substituído por um profundo mal-estar: as cores, os sabores, os odores nunca eram verdadeiros, nunca eram simplesmente eles mesmos e nada mais do que eles mesmos. A qualidade mais simples, a mais indecomponível, encerrava um excesso em si mesma, em relação a si mesma, em seu âmago. (SARTRE, 1986, p. 193)

Esta nova percepção do até então “natural” como excesso e absurdo conduz a uma nova consciência do existir, percebido como problema. O mundo até então familiar e acolhedor perde seu sentido, torna-se insuportável para o sujeito que afinal percebe a força, o peso das coisas e, por outro lado, seu vazio de propósito, de significação. O mundo se deteriora e ameaça ruir diante do sujeito, que não pode sair incólume.

Este drama da existência, vivido por Roquentin em *A Náusea*, é também narrado em um conto de Cortázar: “Carta a una señorita en Paris”. Aí, as lebres metafóricas de Sartre já não passam rapidamente pelo nariz: já não haverá como não percebê-las. Cortázar cria nesta narrativa um ambiente de absurdo em seu mais alto grau, manifesto no que se poderia considerar uma “náusea fantástica”: o protagonista do conto vomita coelhinhos. Esta estratégia de combinação de existencialismo e fantástico promoverá interessantes e novos efeitos: potencialização do estranhamento e do incômodo que são o ponto de partida da consciência existencialista; aprofundamento da questão do fantástico, que perde seu estatuto primordialmente circunstancial (a típica “situação fantástica”) para tocar diretamente o humano, tornando-se modo de expressão de drama íntimo.

O relato tem, como já aponta seu título, a forma de uma carta, escrita pelo protagonista, um tradutor que acaba de se mudar para um apartamento em Buenos Aires que lhe foi emprestado por uma amiga. É a ela, Andrée, temporariamente

transferida para Paris, que se dirige o texto, testemunho cujo tom monótono e algo indiferente parece querer disfarçar – mas de fato denuncia – a atmosfera sufocante instaurada em torno do redator da carta em sua nova morada.

Já em seus primeiros momentos no apartamento de Andrée, ele relata seu incômodo por ter de se inserir em um meio que lhe parece extremamente opressivo: “me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta las más finas mallas del aire” (CORTÁZAR, 1998, p. 88). Naquela residência tudo se encaixa numa organização estrita, livros, móveis, utensílios, cada coisa está em seu lugar determinado... exceto esse novo hóspede, que não tem espaço naquela ordem, à qual não pode nem opor-se nem submeter-se: “Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del próprio ser, al orden minucioso que una mujer instaura em su liviana residência” (CORTÁZAR, 1998, p. 112). Este mal-estar inicial associa-se ao sentimento de *Geworfenheit*, conceito caro aos existencialistas: a personagem de Cortázar sofre com a consciência de sua incompatibilidade em relação ao mundo em que lhe é dado viver; consciência de alienação, na acepção tradicional do conceito:

No significado clássico do termo, de onde partiram tanto Hegel e Marx quanto Kierkegaard e os existencialistas modernos, alienação quer dizer desposseamento do eu, perda da subjetividade; uma virada de dentro para fora da personalidade, exteriorizando e expulsando o que deveria permanecer dentro, com o resultado de que o assim ejetado assume uma natureza de todo diferente do eu, faz-se alheio e hostil a este e ameaça diminuí-lo e destruí-lo. (HAUSER, 1993, p. 78)

Este processo e seus desdobramentos é o que acompanhamos em “Carta a una señorita en Paris”. Após a sensação inicial de desarraigamento, o protagonista do conto verá encenar-se o drama de sua subjetividade, que se cinde e se enfrenta consigo mesma. Contra o desconforto primeiro de perceber-se num meio que não o acolhe e com o qual não consegue manter contato, sua reação, como a de Roquentin, será a náusea, mal-estar psíquico transplantado ao plano físico. Sua manifestação, porém, não se dará à maneira natural e esperada, mas como irrupção do insólito, assim relatado em detalhes:

siento que voy a vomitar un conejito, me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas. Todo es veloz e higiénico, transcurre en un

brevíssimo instante. Saco los dedos de la boca, y en ellos traigo sujeto por las orejas a un conejito blanco. El conejito parece contento, es un conejito normal y perfecto, sólo que muy pequeño, pequeño como un conejito de chocolate pero blanco y enteramente un conejito. (CORTÁZAR, 1996, p. 113)

Os coelhos expelidos são iguais a todos os coelhos nascidos do modo, por assim dizer, mais tradicional. Depois de vomitá-los, a personagem os acaricia e aquece-os em sua mão e alimenta-os com trevos verdinhos. Eles crescem normalmente, aprendendo a saltar e brincar, e assim vão até ganhar nova companhia, que seguirá os mesmos passos de seus antecessores.

Se o fato de vomitar coelhos já fora motivo de espanto, não o é mais quando o amigo de Andrée o relata a ela. Conforme lhe explica, estes episódios, que, felizmente para ele, só ocorrem quando está só, já fazem parte de sua rotina, seu valor de exceção está neutralizado: “Las costumbres, Andrée, son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método.” (CORTÁZAR, 1996, p. 114). Ao que parece, no caso deste homem, a náusea – ainda que potencializada pelo fantástico – não foi suficiente para o despertar de todo, forçá-lo à reflexão sobre a existência e obrigá-lo a reestruturá-la, muito embora ele saiba o que lhe provoca sua estranha náusea, um mal que reconhecidamente não é físico: “esta mudanza me alteró también por dentro” (CORTÁZAR, 1996, p. 116), escreve. Diante dessa nova acomodação, um novo desconcerto faz-se necessário.

Os coelhos expelidos parecem conservar a típica fertilidade de sua espécie. Em poucos dias, já são tantos que não se pode controlá-los, e causam todo tipo de transtornos. Durante o dia, enquanto a empregada de Andrée arruma a casa, eles têm de ficar escondidos, trancados num armário. À noite, ficam soltos, e, crescendo, já começam a danificar o apartamento. De início, é possível repará-lo, mas logo não há mais como disfarçar os estragos. Os coelhos desafiam e destroem a ordem rígida que antes reinava naquele espaço, e tornam impossível recuperá-la. Ali está instaurado o caos; os coelhos, doces, pequenos, bichinhos de estimação, parecem ter-se insurgido diante de seu “dono” à semelhança da natureza aparentemente domesticada dos jardins de Bouville, que revela seu excesso, sua potência incontrolável diante de Roquentin. Já não há como conter essa fúria primitiva de um mundo cujo véu de ordenação se rasga, revelando o caos. O protagonista do conto

de Cortázar não pode suportá-lo e, por outro lado, é incapaz de matar os coelhinhos, aquela força de vida que se lhe apresenta e que continuará a propagar-se. Ele se recusa a buscar qualquer auxílio; a carta a Andrée é um pedido de desculpas e o bilhete de um suicida. Encerrado em sua solidão, incapaz de pedir socorro e assim evitar sua morte, o homem anuncia seu fim, bem como o de seus coelhinhos, que junto a ele deverão fazer, ao amanhecer, na calçada sob a varanda de Andrée.

Em seu misto de ternura e horror, do cômico do homem que vomita coelhinhos e os vê bagunçar a casa ao trágico fim no suicídio, conto de Cortázar se sustenta em modulações de discurso, inserindo-se numa tradição do fantástico que já não é aquela do sobrenatural, como também não é aquela dos mundos em conflito. Seria, talvez, a de um fantástico existencial, de que é o próprio Sartre que parece dar a melhor descrição, num ensaio intitulado “*Aminadab*, ou do fantástico considerado como uma linguagem”, texto no qual o filósofo problematiza o conceito e aponta a dificuldade, ou, antes, a impossibilidade de delimitar o fenômeno:

Não se pode delimitar o fantástico: ou não existe, ou estende-se a todo o universo; é um mundo completo em que as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado, simultaneamente caprichoso e encadeado, que rói secretamente as malhas do mecanismo, sem nunca conseguir exprimir-se. (SARTRE, 1968a, p. 110)

Entre a inexistência completa ou a dissolução por estar em toda parte, o fantástico persistiria, porém, como uma existência fugidia, que não se cria pelo enredo das histórias que requerem sua presença, e sim pelo discurso por meio do qual uma trama se apresenta, sendo, então, mais linguagem do que tema. Assim esclarece Sartre: “há como que uma existência marginal do fantástico: olhai-o de frente, tentai exprimir o seu sentido por palavras, e desaparecerá, porque, afinal, é preciso estar fora ou dentro. Mas se lerdes a história sem a traduzir, o fantástico assalta-vos pelos lados.” (SARTRE, 1968a, p. 122)

Por essa sugestão de um fantástico que atua nas malhas do texto e se faz presente quando menos se espera, vemos que Sartre (à semelhança de Cortázar, digamos de passagem) rejeita o estereótipo do gênero, que se vale de toda ordem de seres sobrenaturais, monstros e castelos mal-assombrados. Elege, como o seu fantástico, um mecanismo de deslocamento do real que muito se aproxima do trabalho de criação apresentado em seus próprios romances, evidentemente filiados à poética

existencialista. Conforme explica, “não é necessário recorrer às fadas; em si mesmas, as fadas são apenas mulheres bonitas; o que é fantástico é a natureza quando obedece às fadas, é a natureza exterior e interior ao homem, considerada como um homem às avessas.” (SARTRE, 1968a, p. 110).

Esta observação, queremos crer, condiz com o caso do homem que vomitava coelhinhos no conto de Cortázar. Alguém que não mais sustinha o controle de si mesmo, de sua própria natureza que, contra ele e contra sua existência inconsciente, se rebela. Insurreição que se dá na realidade mesma do cotidiano, em plena imanência. A opção por este fantástico faz com que Cortázar se insira numa segunda tradição do gênero, que Sartre define como aquela que cumpriu um retorno ao humano, opondo-se a uma primeira tradição segundo a qual a função essencial do fantástico seria “manifestar a faculdade humana de transcender o humano” (SARTRE, 1968a, p. 111). A mudança teria decorrido de uma conscientização, por parte dos autores, acerca da impossibilidade de alcançar camadas transcendentais e da necessidade de transcrever a condição humana. Ou seja, como queriam os existencialistas: antes de tudo, aproximar-se do homem, conhecê-lo, compreender a própria condição, superá-la por meio da comunidade, para só então buscar outros horizontes. Algo que Eddington reconheceu, numa frase que é retomada por Sartre: “Descobrimos uma pegada nas margens do Desconhecido. Para explicar a sua origem, edificamos teorias sobre teorias. Conseguimos, por fim, reconstituir o ser que deixou essa pegada, e acontece que esse ser somos nós próprios.” (EDDINGTON apud SARTRE, 1968a, p. 111-112).

Os autores que aprenderam esta lição – Sartre cita Blanchot e Kafka; aqui se inclui Cortázar – inauguraram um tipo de fantástico antialienante. Criaram uma ficção que mergulha o leitor num mundo em tudo semelhante ao que ele próprio habita,

mas, no seio desta imanência, deixaram a pairar como que um fantasma de transcendência! Os utensílios, os atos, os fins, tudo nos é familiar, e estamos com eles numa relação tão íntima que mal os apercebemos; mas, precisamente no momento em que nos sentimos fechados com eles numa atmosfera quente de simpatia orgânica, são-nos mostrados a uma luz fria e estranha. (SARTRE, 1968a, p. 121)

Estes autores inventaram, assim, um mecanismo capaz de tornar a realidade mais imediata estranha aos homens que a habitam, forçando-os a refletir sobre ela, a problematizar cada um de seus elementos, a não mais aceitá-los com passiva

naturalidade. Enfim, criando neles o estado de consciência do mundo e de *si mesmos no mundo* que os existencialistas tanto queriam promover. Desafiando a lógica, o sentido e os limites do real, tornando-o desconhecido aos olhos do sujeito, pondo em xeque as certezas deste sujeito, o fantástico torna-se então um novo modo de conhecimento e de autoconhecimento. Torna-se, então, um humanismo.

Referências Bibliográficas:

CAILLOIS, Roger. Prefacio. In: _____ (Org.) *Antología del cuento fantástico*. 2ª ed. Trad. Ricardo Zelarayán. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. p. 7-19.

CORTÁZAR, Julio. Carta a una señorita en Paris. In: ---. *Cuentos completos*. V. 1. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

_____. *Obra crítica I*. Org. Saul Yurkievich. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversas com Cortázar*. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. A crise da renascença e o surgimento da arte moderna. 2ª ed. Trad. J. Ginsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. *Situações I*. Trad. Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Europa-América, 1968a.

_____. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. Vergílio Ferreira. Lisboa: Presença, 1968b.

_____. *A Náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.