

## O efeito do jazz em *A Náusea* de Jean-Paul Sartre

Artur Ricardo de Aguiar Weidmann<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo deste estudo é analisar e discutir o papel que a música exerce no romance *A náusea* de Jean-Paul Sartre. Assim, em um primeiro momento se irá descrever o modo como a contingência se apresenta na obra, para em um segundo momento explicitar o efeito que a música exerce sobre o personagem Antoine Roquentin. O que será evidenciado, sobretudo, é a possibilidade de subjugar a contingência de maneira temporária em uma espécie de fuga salvacionista.

**Palavras-chave:** Sartre, Náusea, Contingência, Absurdo, Música.

**Abstract:** This study aims to analyze and discuss the role of music in Jean-Paul Sartre's novel *Nausea*. First, it will focus on the description of how contingency is presented, and then on explaining the effect that music exerts on the character Antoine Roquentin. It relies on evidence of the possibility to subjugate contingency in a temporary way, in a somewhat salvationist escape.

**Keywords:** Sartre, Nausea, Contingency, Absurd, Music.

### Introdução

Em *A náusea*, são recorrentes as situações em que a música *Some of These Days*<sup>2</sup>, ocupa o papel de um êxtase quase místico frente ao mal estar sentido pelo herói Antoine Roquentin diante da total gratuidade e contingência da existência. Partindo disso, se pretende em um primeiro momento, apresentar a experiência da Náusea em sua generalidade, para em seguida discutir o papel que a música ocupa no romance em questão e quais são as suas implicações no plano ontológico. Além da recorrência da música n<sup>o</sup> *A náusea*, a apreciação e a importância direcionadas por Sartre à música, em especial ao jazz, são conhecidas em relatos biográficos, como os de Simone de Beauvoir, no pequeno artigo “I Discovered Jazz in America” e no prefácio à obra de René Leibowitz “L’Artiste et sa conscience”, publicado em 1964 em *Situations IV*. Tal abordagem parecerá estranha a primeira vista, no entanto, é preciso advertir que a

---

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Fabri. E-mail: arturweidmann@gmail.com

<sup>2</sup> “Some of These Days não foi escrita por um judeu de Nova Iorque, mas por um negro canadense, Shelton Brooks, que emigrou para Detroit. Ele escreveu a canção na primeira metade do século [XX], e pode ser considerado mais como *ragtime* do que como *jazz*. Brooks vendeu “Some of These Days” para a cantora americano-judia-ucraniana Sophie Tucker, em 1909. Ela a gravou em 1911 e fez desta canção a sua assinatura.” (DONALD, p. 3, grifo nosso, tradução nossa)

análise a seguir não se configura uma reflexão etnomusicológica, ou propriamente de filosofia da música, mas sim uma elucidação da função que a música exerce, do ponto de vista fenomenológico, no romance. Assim, a pergunta que se pretende responder é: a música é capaz de subjugar a contingência?

Para respondê-la, serão retomadas algumas passagens do romance em que a música se apresenta como dissipadora das situações nauseantes experimentadas por Roquentin. Além disso, serão destacadas algumas posições de Sartre sobre a música e sua experiência com o *jazz* americano na medida em que estas forem relevantes para a explicitação e problematização da questão a ser investigada.

### **O percurso nauseante de Antoine Roquentin**

A premissa fundamental em que se baseia *A náusea* é a de que a existência humana é absoluta contingência e absurdo, desprovida de qualquer sentido essencial que possa ser dado de antemão. A descoberta da contingência e do absurdo é experimentada pelo personagem Antoine Roquentin através de experiências progressivas que modificam a sua relação com o mundo, com os outros e com os objetos. Trata-se, sobretudo, de um percurso, encarnado pelo personagem na forma de uma experiência que aos poucos lhe desvela a contingência da existência. Como afirma Bornheim: “[...] trata-se de uma experiência ontológica, cujas consequências não se reduzem sequer à existência humana e, muito menos, a uma vida particular.” (2011, p. 20). O que significa que na medida em que Roquentin experimenta a Náusea, modifica a si próprio ao vivenciar a gratuidade e a contingência, ao mesmo tempo em que modifica a sua relação com as coisas. Isto pode ser evidenciado pela forma como percebe de maneira confusa a mudança que lhe ocorre na relação com os objetos ordinários, pois se sente tocado pelos mesmos ao invés de tocá-los como sempre o fez. “Em minhas mãos, por exemplo, há algo de novo, uma determinada maneira de segurar meu cachimbo ou meu garfo. Ou então é o garfo que tem agora uma determinada maneira de ser segurado, não sei.” (SARTRE, 2011, p. 16) E, mais adiante: “Acho que fui eu que mudei: essa é a solução mais simples. A mais desagradável também. Mas tenho que reconhecer que sou sujeito a mudanças súbitas.” (SARTRE, 2011, p. 16) Assim, a sua familiaridade com o mundo e consigo mesmo aos poucos se desfaz através das metamorfoses causadas pela

Náusea, as quais afetam o próprio sujeito e o estatuto ontológico do mundo. No comentário de Silva:

A metamorfose significa que a confiança que até então se depositava no ser das coisas desmorona. A suspensão da imagem habitual do mundo e sua substituição pelo bizarro e pelo não-previsível configuram assim a perda de estabilidade que as coisas detinham quando possuíam *aparência de ser*. É nesse sentido que as coisas se *desvelam* precisamente quando deixam de *ser*, já que o ser que as caracterizava consistia somente na projeção do conjunto de expectativas do sujeito. (2004, p. 82, grifos do autor)

Tal conjunto de expectativas, para Silva, está referido à permanência das coisas no fluxo temporal e à permanência do próprio sujeito no tempo. O que nos remete a tarefa de Roquentin de escrever a biografia do marquês de Rollebon, que de início dá sentido a sua vida e que posteriormente, é definitivamente abandonada. O sentido da vida de Roquentin está primeiramente ligado à tarefa de estabelecer uma trama sequencial sobre a vida do marquês a partir de fatos esparsos encontrados em documentos e correspondências do passado. Aos poucos essa tarefa perde sentido, pois descobre que a vida não possui a necessidade de um narrador que costure a trama dos acontecimentos para obter um tecido que sirva de sustentáculo temporal para a mesma. Aqui é possível destacar a passagem em que Sartre afirma, na voz de Roquentin, que a narrativa falsifica a vida:

Muito bem: ele pode ter feito tudo isso, mas não há provas: começo a achar que nunca se pode provar nada. Trata-se de hipóteses honestas que explicam os fatos: mas sinto claramente que provêm de mim, que são simplesmente uma maneira de unificar meus conhecimentos!...Não vejo lampejo algum da parte de Rollebon. Lentos, preguiçosos, enfadonhos, os fatos se acomodam ao rigor da ordem que quero lhes dar, mas lhes permanecem exteriores. (SARTRE, 2011, p. 28)

Nesta passagem, está evidenciada a tese de que a vida não possui uma conexão necessária entre os fatos da mesma forma como ocorre com as narrativas históricas e os romances policiais. Sob a perspectiva da narratividade, se tem a impressão de que há um *télos* ou uma necessidade que une os acontecimentos, o que sugere a permanência de uma identidade de si e das coisas no tempo. Esse é o caso da relação entre o marquês de Rollebon e Roquentin: este tem aquele como o objeto que dá sentido a sua própria vida, dado que, a tarefa de pesquisar e encadear os fatos estabelece a ideia de uma vida com uma finalidade e um sentido a ser desvelado. Assim, a desistência de escrever a biografia de Rollebon se configura como a descoberta de que “[...] é preciso escolher

entre viver ou narrar” (SARTRE, 2011, p. 58). No comentário de Rossatto, o abandono do projeto historiográfico representa a modificação da concepção de vida e existência de Roquentin:

[...] Roquentin entende duas coisas principais: entende que a vida é uma sucessão de atos atomizados, homogêneos e, por isso, ininteligíveis por si mesmos. Segundo: entende que, no plano da existência, não há nada que justifique a prevalência de um acontecimento [...] em detrimento de outro. (ROSSATTO, 2013, p. 91)

Mas haveria ainda alguma forma de necessidade? Como afirma Silva (2004), a única necessidade que se pode encontrar é o próprio tempo, pois ele transcorre necessariamente apesar de os acontecimentos que se dão através dele, não o preencherem necessariamente. O que explicaria a forma como o sujeito projeta através da necessidade do tempo, a ideia de necessidade de acontecimentos que por si só são atomizados e que não possuem qualidades que lhes são inerentes. Isso pode ser visualizado no desejo que Roquentin tem de transformar a sua vida em uma aventura, ou seja, uma narrativa capaz de dar sentido aos seus atos<sup>3</sup>, uma aventura com início, meio e fim. “Eis o que pensei: para que o mais banal dos acontecimentos se torne uma aventura, é preciso e basta que nos ponhamos a narrá-lo. É isso que ilude as pessoas: um homem é sempre um narrador de histórias [...] e procura viver sua vida como se a narrasse.” (SARTRE, 2011, p. 58) A descoberta de que a vida é feita de atos atomizados e sem uma necessidade que os ligue entre si, e de que a tentativa de criar uma narrativa que os una é inútil, causa a sensação de mal estar no personagem.

O mundo descoberto como uma sucessão de fatos que não se ligam de forma necessária e contínua, é a origem do sentimento de instabilidade e de ameaça que experimenta Roquentin. Desse modo, o mundo perde a sua consistência de ser, pois nele nada mais se conserva de sua antiga aparência, o que significa que a aparência de necessidade que encobria a derradeira contingência de que o mundo e a existência são constituídos, requalificam a compreensão ontológica que o personagem tem de si e dos entes. Roquentin não obteve uma iluminação capaz de provocar um sentimento de contentamento, mas uma espécie de descida ao inferno, como afirma Rossatto. (2013) O

---

<sup>3</sup> Sobre isso, afirma Rossatto: “Só a narrativa é capaz de dotar os atos humanos de qualidades extraordinárias e discriminar um conjunto deles como superior em detrimento de outros. Apenas a narrativa pode compor cenas e estabelecê-las como superiores em relação a outras;” (2013, p. 92)

ápice dessa descida pode ser observado no momento em que Roquentin se identifica com a própria Náusea.

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

Ao descobrir a existência através das manifestações da Náusea, descobre que “A náusea nadifica, dilui o significado do real;” (BORNHEIM, 2011, p.20) Se a Náusea provoca uma dissolução do significado da realidade, conseqüentemente essa dissolução é fruto de uma desestabilização do sujeito que experimenta essa realidade. Há, portanto, a compreensão de que não há uma causalidade ou teleologia capaz de dar acabamento ou sentido ao real, o que traz como resultado a perda de si, no sentido de “[...] ter-se esvaziado de suas referências, de suas maneiras habituais de identificar as coisas e localizar-se no mundo.” (SILVA, 2004, p. 85) O que, por exemplo, Roquentin experimenta com a dissolução do significado habitual das palavras.

As coisas se libertaram de seus nomes. Estão ali, grotescas, obstinadas, gigantescas, e parece imbecil chamá-las de bancos ou dizer o que quer que seja a respeito delas: estou no meio das Coisas, das inomináveis. Sozinho, sem palavras, sem defesas, estou cercado por elas: por baixo de mim, por trás de mim, por cima de mim, não exigem nada, não se impõem: estão ali. [...] As palavras se haviam dissipado e com elas o significado das coisas, seus modos de emprego, os frágeis pontos de referência que os homens traçaram em sua superfície. (SARTRE, 2011, p. 158-159)

Essa dissolução de significados revela que o sentido das palavras e das referências humanas são apenas atribuições indevidas dadas pelo sujeito, ou seja, não há nenhuma relação necessária entre o significado das palavras e a realidade bruta das coisas a que se referem. Não havendo mais a estabilidade de um mundo de significados mediado pela linguagem, resta somente o ser bruto, aquilo que é sem nenhuma mediação. “Estamos aqui diante de uma experiência negativa radical na qual Roquentin se encontra sozinho frente às coisas sem poder contar com a mediação das palavras, dos conceitos, das ideias, dos pensamentos.” (ROSSATTO, 2013, p. 96) A partir daí, é possível perceber que as descrições que Sartre promove revelam, de acordo com Barata (2006), uma ambigüidade que consiste em: por um lado a incapacidade do sujeito de

doar sentido a realidade, pois o personagem experimenta as coisas em sua completa falta de sentido, identificando esta experiência com o absurdo; e por outro lado, a incapacidade de manter-se nesta experiência absurda da sua própria existência e dos demais entes, experiência esta que traduz propriamente a Náusea. Como afirma Barata: “A consequência é evidente: a existência estar a mais, ser demais, *de trop*, e a necessidade de expulsão. A existência não é apenas absurda, desprovida de sentido, gratuita, ela é também intrusiva, fonte de desconforto para quem a experimenta.” (2006, p. 42-43, grifos do autor) Eis a experiência proporcionada pela Náusea: o absoluto, ou o absurdo, e com ela a dissolução do *Ego* e do mundo.

Essa dissolução faz com que Roquentin perceba a existência – seja ela do homem ou dos demais entes - como absurda e gratuita, pois não há mais distinção entre aquilo que põe em causa a existência e a própria existência. Quer dizer, se antes o personagem compreendia a existência como uma unidade de relações necessárias entre objetos e significados, agora não é mais possível conceber a existência como tendo algum sentido. Como afirma Bornheim: “Eis o mérito da náusea: a realidade perde sua razão de ser.” (BORNHEIM, 2011, p. 21) Disso resulta que somente se pode conceber a existência como um superlativo que engloba tanto a existência humana como as coisas.

*Demais*: era a única relação que podia estabelecer entre aquelas árvores, aquelas grades, aquelas pedras. Tentava inutilmente *contar* os castanheiros e *situá-los* com relação à Véleda; [...] *Demais*, o castanheiro, ali em frente a mim um pouco à esquerda. Demais, a Véleda... [...] E *eu* – fraco, lânguido, obscuro, digerindo, revolvendo pensamentos sombrios -, também era *demais*. (SARTRE, 2011, p. 171-172, grifos do autor)

A existência aparece aqui como excessiva, talvez, pelo fato de haver um completo esvaziamento da consciência, ou seja, qualquer objeto, conteúdo e o próprio *Ego* se esmaecem diante do excesso da existência bruta e gratuita das coisas. Ao experimentar a contingência em níveis cada vez mais intensos e profundos, Roquentin descobre a experiência do absurdo da existência. Essa descoberta é descrita na seguinte passagem:

A palavra “Absurdo” surge agora sob minha caneta; [...] O absurdo não era uma ideia em minha cabeça, nem um sopro de voz, mas sim aquela longa serpente morta aos meus pés, aquela serpente de lenho. Serpente ou garra, ou raiz, ou gafa de abutre, pouco importa. E sem formular nada claramente, compreendi minhas Náuseas, de minha própria vida. De fato, tudo o que pude captar a seguir liga-se a

esse absurdo fundamental. [...] Mas eu, ainda agora, tive a experiência do absoluto: o absoluto ou o absurdo. (SARTRE, 2011, p. 172)

Na experiência do absurdo há a constatação de que as coisas simplesmente *existem, são*, o que é válido inclusive para existência humana. A existência sendo apenas aquilo que *é* não se submete ao arranjo de necessidade que permitia ao sujeito compreendê-la e sustentá-la em sua totalidade compreensiva. A experiência da existência é sentida por Roquentin como angustiante, pois essa dissolução é sentida pelo mesmo na medida em que se sente parte desse absurdo. Por essa razão, Sartre utiliza as palavras *absurdo* e *absoluto* como sinônimos, de forma que o absurdo é uma experiência absoluta, uma totalidade que nada pode escapar, como afirma Bornheim (2011). Tendo em vista que não se pode escapar desse absoluto que é a contingência, o personagem teme que o seu *Ego* se perca em um mundo em que a existência é opaca, instável e imprevisível: “É da existência que sinto medo.” (SARTRE, 2011, p. 211) Essa perda do próprio *Ego*, refere-se propriamente a experiência de ver-se a si mesmo como um objeto do mundo, como uma identidade estável, ou seja, um *Ego* transcendente, na terminologia sartriana<sup>4</sup>. O que teme Roquentin é não mais fazer parte do ordenamento do mundo como existindo para alguém ou por alguém, como por exemplo, através das relações que mantinha com Anny, o marquês de Rollebon e a própria cidade de Bouville, a ponto de perceber o gradual desaparecimento de sua pertinência diante dos outros e do mundo:

Agora, quando digo “eu”, isso me parece oco. Já não consigo muito bem me sentir, de tal modo estou esquecido. Tudo 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 abstrato. Uma pálida lembrança de mim vacila em minha consciência. Antoine Roquentin... E de repente o Eu esmaece, esmaece e, portanto, se apaga. (SARTRE, 2011, p. 224)

Essa concepção de que não há um *Ego* que habita a consciência é o que Sartre demonstrou em *A transcendência do Ego* (2013). Neste ensaio, afirma que se existe um *Ego* que habita a consciência e que se faz presente em seus diferentes atos, é pelo fato de que este mesmo *Ego* é uma projeção no mundo constituída pelo próprio sujeito como uma forma de dar consistência às suas ações, como uma referência constante e pessoal para os seus diferentes atos. Portanto, o *Ego* é um objeto do mundo, um objeto para a

---

<sup>4</sup> Cf. SARTRE, Jean-Paul. *A transcendência do Ego*. Petrópolis: Vozes, 2013.

consciência como os demais, dado que a consciência é completamente translúcida, vazia de qualquer conteúdo ou objeto ideal<sup>5</sup>. Sendo um objeto que se produz pela necessidade de unificar os estados de consciência, e se o mundo enquanto totalidade de significados se dissolve, esse *Ego*, por conseguinte, também desaparecerá. A partir disso, a conclusão que Roquentin chega é de que a consciência é vazia, nada a habita, nem mesmo um *Ego*. Nas palavras de Sartre: “Lúcida, imóvel, deserta, a consciência se encontra entre as paredes; perpetua-se. Já ninguém a habita. Ainda agora alguém dizia *eu*, dizia *minha* consciência. Quem? [...] Restam paredes anônimas, uma consciência anônima.” (2011, p. 224, grifos do autor) E, mais adiante: “Há conhecimento da consciência. Ela se vê de um lado ao outro, tranquila e vazia entre as paredes, libertada do homem que a habitava, monstruosa, porque não é ninguém.” (2011, p. 225)

Quais são as consequências do percurso realizado por Antoine Roquentin? A descoberta da contingência revela em um primeiro momento que a realidade a que o homem se refere por meio da linguagem, ideias e conceitos - como se houvesse uma relação necessária entre significante e significado - é meramente aparente. As palavras não possuem relação necessária com aquilo que nomeiam, e, por conseguinte, todos os entes são contingentes e se esgotam em seu próprio aparecer. O que leva Roquentin a sua derradeira conclusão: “O essencial é a contingência. O que quero dizer é que, por definição, a existência não é necessidade. Existir é simplesmente *estar aqui*; os entes aparecem, deixam que os *encontremos*, mas nunca podemos *deduzi-los*.” (SARTRE, 2011, p. 175, grifos do autor) Desse modo, a Náusea consiste na gratuidade total dos entes, e, portanto, “[...] a coragem desse anti-herói que é Roquentin consiste em viver a náusea até atingir o absurdo radical que a torna possível” (BORNHEIM, 2011, p. 22). O que poderia ser condensado pela seguinte fórmula: “Todo ente nasce sem razão, prolonga-se por fraqueza e morre por acaso” (SARTRE, 2011, p. 178) Assim, se tudo é gratuito e nenhuma necessidade é capaz de explicar a existência e a contingência, cabe aqui perguntar: é possível a suspensão ou até mesmo uma superação desse absurdo? É o que se tentará responder na próxima seção a partir de uma análise da função que o *jazz* exerce no romance.

---

<sup>5</sup> Cf. SARTRE, Jean-Paul. Uma idéia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade. In: *Situações I: críticas literárias*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

## A efêmera suspensão da contingência

Nos diversos momentos em que Ronquentin experimenta Náusea, a música *Some of These Days*, ao ser executada no gramofone, lhe traz uma sensação de alívio. O que indica que o papel da música no romance está ligado à possibilidade de superação, ou pelo menos, de suspensão do absurdo. Pois, quando a mesma é executada, além de invadir a atmosfera das situações, parece invadir por completo o personagem devolvendo-lhe a segurança que sentia antes da descoberta da contingência. “Esta canção supõe a sublimação de todo o desencanto experimentado por este personagem central, que está atolado em um mundo esvaziado de seu sentido.” (NOUDEL MANN, 2012, p. 40, tradução nossa) Em geral, quando ouve a música, o personagem torna a experimentar a sensação de familiaridade com o mundo através da manifestação da necessidade e do sentido que este sempre lhe pareceu ter. Significa que a experiência estética, vivida através da música, doa ao real uma súbita e temporária ilusão de ordem através do ritmo sincopado do *jazz*. Nesse momento, a existência perde o caráter de absurdidade, pois Roquentin deixa-se perder na ilusão daquilo que a música lhe provoca, ou seja, a ilusão de acabamento, de encadeamento e de sentido intrínseco. No entanto, é preciso salientar que a vivência estética de suspensão da Náusea é algo temporário. A experiência da música, mais especificamente do *jazz*, é descrita por Sartre da seguinte maneira:

E então, de repente, o Jazz para, o touro recebeu o golpe da espada, o mais velho dos galos de briga está morto. Está tudo acabado. Mas você bebeu o seu uísque, enquanto gritava, sem mesmo sabê-lo. Um garçom impassível trouxe-lhe outra dose. Por um momento, você está em um estado de estupor, você agita você mesmo, você diz para sua menina: “Nada mau!” Ela não responde você, e começa tudo de novo. Você não vai fazer amor hoje à noite, você não terá pena de si mesmo, você não vai conseguir ficar realmente bêbado, você não vai mesmo derramar sangue, e você vai ter sofrido um ataque de frenesi sem problema, um convulsionante crescendo semelhante a uma colérica e vã busca por prazer. Você irá sair um pouco desgastado, um pouco bêbado, mas com uma espécie de calma disfórica, como as consequências de um grande esgotamento nervoso. (SARTRE, 1947, p. 48, tradução nossa)

Esse relato estético, feito por Sartre, deixa bem clara a sensação de arrebatamento que a música causa. Quando a música cessa, o mundo ao redor daqueles que se deixam envolver por ela retoma a sua forma atual, ou seja, tudo está em ato novamente, e esses atos se passam sem que o sujeito da situação lhes possa captar. O

que significa aqui, que os entes se esgotam em seu próprio aparecer e que a experiência estética promovida pela música é capaz de devolver a pretensa substancialidade das coisas ao mergulhar o sujeito em um êxtase em que o absurdo se torna suspenso.

*Some of these days*

*You'll miss me honey*

O que acaba de ocorrer é que a Náusea desapareceu. Quando a voz se elevou no silêncio, senti meu corpo se enrijecer e a Náusea se dissipou. Estou *na* música. (SARTRE, 2011, p. 38-39, grifos do autor)

É esse mesmo tipo de experiência que Roquentin transfere para a música, ou melhor, ele *se transfere* para a música momentaneamente na tentativa de salvar a realidade humana, o que lhe causa a sensação de felicidade. “Há uma outra felicidade: fora há essa faixa de aço, a curta duração da música que atravessa nosso tempo de um lado ao outro, e o recusa e o dilacera com suas pontas secas e aguçadas; há um outro tempo.” (SARTRE, 2011, p. 37-38) A felicidade do personagem se dá justamente pela subjugação temporária do absurdo pela imersão estética no *jazz* a ponto de entendê-lo como uma necessidade que possui um tempo próprio. “Mais alguns segundos e a negra vai cantar. Isso parece inevitável, tão forte é a necessidade dessa música: nada pode interrompê-la, nada que venha desse tempo no qual o mundo despencou; ela cessará por si mesma no momento exato.” (SARTRE, 2011, p. 38) Dessa forma, expressa que o tempo da música possui um preenchimento prévio de ser, o que não ocorre com a temporalidade humana, pois esta, apesar de ser no tempo que transcorre necessariamente, os acontecimentos que se dão no mesmo, não são capazes de dar acabamento à essa temporalidade. No caso da música, a ordem fixa da composição, executada em um tempo previamente fixado, serve de contraste à temporalidade experimentada enquanto contingência, a qual consiste em uma falta de encadeamento entre os acontecimentos que se dão no tempo necessário. Como afirma Silva “É assim que Roquentin gostaria que fosse a sua vida: duração melódica, qualitativamente necessária, previsível e exata. Em cada momento dessa duração, pode-se esperar pelo que vai acontecer: a música não nos decepciona” (2004, p. 91) Isto significa que cada instante temporal da música possui um preenchimento necessário, pois mesmo as pausas e os silêncios da execução são momentos que acontecem no rigor da necessidade melódica. Em outros termos, a música se opõe a contingência, pois não possui

existência como os demais entes, “[...] a música é uma arte *não significante*. [...] os espíritos que pensam sem rigor tendem a falar de *linguagem musical*. Mas nós sabemos bem que a *frase musical* não desenha nenhum objeto: ela é objeto por si mesma” (SARTRE, 1964, p. 27, grifos do autor, tradução nossa) O que significa que ela simplesmente é por si mesma.

*Ela* não existe. É até irritante; se me levantasse, se arrancasse esse disco do prato que o sustenta e o quebrasse em dois, *ela* não seria atingida por mim. Ela está para além – sempre para além de alguma coisa, de uma voz, de uma nota de violino. [...] E também eu quis *ser*. Aliás, só quis isso; eis a chave de minha vida: no fundo de todas essas tentativas que parecem desvinculadas, encontro o mesmo desejo: expulsar a existência para fora de mim, [...] me purificar, [...] para produzir finalmente o som claro e preciso de uma nota de saxofone. (SARTRE, 2011, p. 230, grifos do autor)

A música não pode ser atingida por Roquentin, pois ela não pertence ao domínio da contingência, ela não existe, simplesmente é, está para além de toda gratuidade, está fundada no encadeamento do tempo que lhe é intrínseco e que pertence ao domínio da necessidade. A afirmação de que gostaria de ser como a música, significa tomar a própria vida como uma trama ordenada que forma um tecido que a sustenta. Algo semelhante ao modo como os elementos que compõem uma música, ao serem arranjados, dão a forma audível no momento de sua execução. Daí a afirmação de que “[...] é preciso sofrer em compasso.” (SARTRE, 2011, p. 231) Pois, reconhece que a existência enquanto contingência jamais segue uma ordem compassada como as notas do saxofone em um campo harmônico escolhido de antemão. Contudo, Roquentin visualiza a possibilidade de um reestabelecimento da necessidade nos termos de uma salvação produzida pela própria contingência.

Penso num americano escanhado, de espessas sobrancelhas pretas, que sufoca de calor no vigésimo andar de um prédio em Nova Iorque. [...] O quarto escuro no vigésimo andar está uma fornalha. O americano de sobrancelhas pretas suspira, ofega, e o suor lhe escorre pelas faces. Está sentado em mangas de camisa diante do piano; está com gosto de fumo na boca e, vagamente, vagamente, um fantasma de melodia na cabeça “*Some of these days*”. [...] mas primeiro é preciso anotar essa música. “*Some of these days*”. A mão úmida agarra o lápis do piano. “*Some of these days, you’ll miss me honey.*” (SARTRE, 2011, p. 232, grifos do autor)

Quando o compositor na pura contingência de sua vida cria uma canção, cria uma totalidade ordenada. O fantasma que surge vagamente na forma de uma melodia se assemelha a facticidade, pois se trata de um domínio que irá se estabelecer sem ao

menos escolher o modo como este surge na consciência imaginante do compositor; já as notas que são colocadas em uma sequência, em conformidade com a harmonia, são elementos contingentes estabelecidos arbitrariamente pelo autor da canção. Disso se pode concluir que Roquentin compreende que de algum modo a necessidade pode nascer da contingência. Assim, pela entrega à experiência estética da música é possível encontrar algum tipo de refúgio na necessidade, um tipo de justificação para a sua própria existência, mesmo que esta surja de uma outra contingência. Nas palavras de Silva: “Foi a pura contingência que fez a música nascer num americano sufocado pelo verão nova-iorquino. Aí está um mundo, o do tempo que se afunda. Existe um outro, em que ele está salvo, em que participa de alguma maneira do ser a que deu nascimento.” (2004, p. 92) O que está em jogo aqui, é o fato de que mesmo confabulando sobre as possibilidades do contexto da concepção da canção, não sabendo ao certo quem era o autor e quem realmente era a intérprete de *Some of These Days*, Roquentin visualiza na canção um tipo de ser que se torna objeto. Nesse caso, um objeto que é para os outros, o que garantiria, sobretudo, a sua permanência no tempo e a sua identidade diante da gratuidade da existência. “Ele nada sabe do americano que compôs a música, nem mesmo se está vivo. Mas a música é suficiente para conferir àquele homem contingente uma pertinência e uma necessidade que não podem ser revertidas.” (SILVA, 2004, p. 93) Eis o significado que a música adquire enquanto ordem necessária de elementos arranjados. Ela permite a Roquentin vislumbrar uma possibilidade de salvação do absurdo, de subjugação da Náusea pela permanência da melodia enquanto obra que permanece idêntica a si no tempo, o que é evidenciado na seguinte passagem: “Mas por trás do ente que cai de um presente para o outro, sem passado, sem futuro, por trás desses sons que dia a dia se decompõem, se lascam e deslizam para a morte, a melodia permanece a mesma, jovem e firme, como uma testemunha implacável.” (SARTRE, 2011, p. 231)

Como visto anteriormente, em diferentes trechos do romance a música suspende a Náusea e, por essa razão, em seu último dia em Bouville, Roquentin, receia abandonar o Café Mably desejando pela última vez a pequena felicidade experimentada quando ouvia *Some of These Days* no gramofone.

Tenho de ir embora. Levanto-me, hesito por um momento; gostaria de ouvir a negra cantar. Pela última vez. Ela canta. Eis dois que se salvaram: o judeu e a negra. Salvos. Talvez se tenham julgado perdidos de todo, afogados na existência.

E no entanto, ninguém poderia pensar em mim como penso neles, com essa doçura. Ninguém, nem mesmo Anny. Eles são um pouco mortos para mim, um pouco como heróis de romance; purificam-se do pecado de existir. (SARTRE, 2011, p. 233)

De acordo com Silva (2004), a hesitação de Roquentin está ligada a distinção entre ser e existir. Pois, a Náusea ao revelar a existência como absoluta contingência - não somente das coisas, mas também do sujeito -, sugere ao mesmo tempo a visão de que a música não participa da existência, ela simplesmente *é*, concepção esta, já anteriormente referida pelo modo como Sartre (1964) a concebe enquanto objeto por si mesmo não referente, e que também é evidenciada pelas palavras de Noudelmann: “Ela é auto-justificada, não exigindo razões extrínsecas. É pura essência, sem resíduo ou excesso, apropriada e adequada para o que realiza e para o que ela é.” (2012, p. 41, tradução nossa) Há aqui, sobretudo, a distinção radical entre o sujeito e a obra musical, pois se a existência humana está submetida ao absurdo da contingência, a música jamais está subjugada a este. Mesmo que dependa da existência dos homens para que se efetive no tempo. A música como uma obra de arte que é objeto por si mesmo, ou seja, refere-se somente a si, é algo que não possui existência efetiva; entretanto quando ela é executada e se faz presente aos ouvintes, os invade e os absorve.

As quatro notas desta melodia final, "Some of These Days", pertencem a um reino mais elevado, um reino para além da voz, sons, vibrações, ou o crepitar de um disco de cera. A conclusão para este diário de uma vida sombria é construído como uma resolução final de todos os temas, propondo a música como infinito encerramento, uma fermata para a facticidade humana, que de repente é subsumida pela experiência da pureza sonora. (NOUDELMMANN, 2012, p.41, tradução nossa)

A música suspende a Náusea, pois proporciona um deslocamento da consciência de sua condição de queda na contingência para devolver-lhe a necessidade por uma espécie de negação. “Sua consciência se desvia da existência, niiliza, - ou nadifica - as circunstâncias da situação concreta, e se absorve nesse objeto inexistente, bem-ordenado, com tempo próprio, com começo e fim definidos.” (SILVA, 2004, p. 102) Contudo, é preciso ressaltar que o deslocamento da consciência para a necessidade, pela experiência estética musical, é algo que só pode durar pelo tempo pré-definido em que a agulha do disco percorre os sulcos da gravação. Fora o momento de imersão na música, em que a Náusea se dissipa, o que resta é a absoluta contingência.

## Palavras finais

A música *Some of These Days* no contexto de *A náusea* surge como possibilidade de salvação em contraposição ao sentimento de instabilidade e imprevisibilidade que a contingência produz em Roquentin. Diante desse sentimento, a música parece situar, através do imaginário, um horizonte de sentido em que a necessidade prevalece, mesmo que temporariamente. Trata-se, sobretudo, de uma fuga ou negação, da determinação objetiva da existência e das possibilidades que se abrem indefinidamente diante da gratuidade absoluta dessa mesma existência. Portanto, pela negação do existente e pela imersão no objeto não existente – a música – é possível para o personagem resistir ao modo como a contingência lhe cerca por todos os lados e se lhe apodera. Sob essa perspectiva, a música enquanto referida a necessidade e a objetividade de um tempo preenchido, torna-se a contraparte daquilo que é justamente negado na contingência, ou seja, os sentidos e relações produzidas pelo sujeito e que lhe serviam de garantia para a estabilidade de um mundo preenchido pelas narrativas do tempo. Contudo, é preciso questionar: a música pode subjugar a contingência? Há possibilidade de salvar-se do absurdo?

Ao que tudo indica, a experiência da salvação pela arte – nesse caso, a música – parece irrealizável na perspectiva de Sartre. Apesar de a *Náusea* desaparecer nos momentos em que *Some of These Days* é executada, trata-se de uma suspensão temporária, o que pode ser evidenciado pela repetição da mesma e a insistência de Roquentin para que esta seja executada nos momentos em que frequenta o Café Mably. Desse modo, a música se apresenta como um refúgio efêmero da contingência, no sentido de que põe a necessidade e a objetividade em relevo a partir de uma experiência estética imersiva que atinge os ouvintes. Entretanto, quando o disco para, o mundo volta a adquirir o seu caráter de instabilidade e imprevisibilidade próprios da contingência. O que significa que a contingência não pode ser subjugada em sua totalidade, mas apenas suspensa temporariamente. Há como salvar-se da contingência? Aparentemente não, e nem mesmo através das outras formas apresentadas ao final do romance como, por exemplo, a ficção.

Por fim, há de se concordar com Bornheim (2011), quando afirma que não há como salvar-se da contingência por meio da arte. Pois, Sartre sendo um pensador moral, somente aceitaria um tipo de salvação que se daria pela via de uma edificação do

humano a partir do reconhecimento da absoluta contingência e facticidade de sua condição, e da total responsabilidade pela criação da realidade humana em sua fragilidade. Contudo, este seria um problema a ser explorado e discutido em outro momento oportuno.

### Referências bibliográficas

- BARATA, André. *La Nausée* e a ontologia de *L'Être e le Néant*. In: REIMÃO, Cassiano (org.). *Jean-Paul Sartre: uma cultura da alteridade: filosofia e literatura*. Lisboa: UNL, 2006, p. 41-52. Disponível em: <<http://www.existencialismo.uerj.br/pdf/sartre-nausea.pdf>> Acesso em: 16 nov. 2015.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. *Sartre: existencialismo e metafísica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DONALD, James. *Some of These Days: Black Stars, Jazz Aesthetics, and Modernist Culture*. New York: Oxford University Press, 2015.
- NOUDELDMANN, François. *The philosopher's touch: Sartre, Nietzsche, and Barthes at the piano*. Trad. Brian J. Reilly. New York: Columbia University Press, 2012.
- ROSSATTO, Noeli Dutra. Sartre místico: existência e liberdade em *A náusea*. In: ECKER, Diego; SALVETTI, Ézio Francisco (orgs.). *Existência e liberdade: diálogos filosóficos e pedagógicos em Jean-Paul Sartre*. Passo Fundo: IFIBE, 2013, p. 83-105.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Trad. Rita Braga. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. (Saraiva de Bolso)
- \_\_\_\_\_. L'artiste et sa conscience. In: \_\_\_\_\_. *Situations, IV: Portraits*. Paris: Gallimard, 1964, p.17-37.
- \_\_\_\_\_. I Discovered Jazz In America. *Saturday Review Of Literature*. New York, p. 48-49. 29 nov. 1947. Disponível em: <<https://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1947nov29-00048>>. Acesso em: 16 nov. 2015.
- \_\_\_\_\_. *A transcendência do Ego*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013
- \_\_\_\_\_. Uma idéia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade. In: *Situações I: críticas literárias*. Trad. Cristina Prado. Prefácio de Bento Prado Júnior. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.