



TRAÇOS EXISTENCIALISTAS EM ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA DE CAIO FERNANDO ABREU

EXISTENCIALISTS TRAITS
IN ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA
BY CAIO FERNANDO ABREU

Rafael Quevedo]¹
Universidade Federal do Maranhão

Resumo: Sem pretender situar o romance de Caio Fernando Abreu na linha dos chamados romances existencialistas, este trabalho pretende identificar em *Onde Andará Dulce Veiga* a representação de questões centrais do existencialismo sartriano trabalhadas pelo filósofo francês em *O Ser e o Nada* e *O Existencialismo é um Humanismo*. Com esse intuito, traçamos alguns paralelos entre o romance de Caio Fernando Abreu e a novela *A Náusea* de Sartre.

Palavras-Chave: Existencialismo sartriano. *A náusea*. Literatura comparada.

Abstract: *This paper proposes to identify in Onde andaré Dulce Veiga?, by Caio Fernando Abreu the representation of central issues of Sartrean existentialism worked by the philosopher in Being and Nothingness and "Existentialism is a Humanism". For this purpose, we draw some comparisons between the novel by Caio Fernando Abreu and the novel Nausea by Sartre.*

Key-Words: *Sartrean existentialism. Nausea. Comparative literature.*

¹ rcq_26@oi.com.br

“Eu deveria cantar”. Assim começa o “romance B” de Caio Fernando Abreu marcado pela busca, por parte do narrador-personagem, de um sentido para sua existência, cujo esvaziamento se deve, entre outras razões, pela perda de um amor (Pedro), pela sensação de envelhecimento do próprio corpo (os fios de cabelo branco que começam a sair no peito) e a proximidade da morte (supostamente o personagem seria um portador do vírus da AIDS). Como não lembrar, nesse “eu deveria cantar”, do final da célebre novela de Sartre, *A Náusea*, em que Antoine Roquentin, após o fracasso de tentar a busca de sentido através da escrita da biografia de um desconhecido personagem da história francesa, sente que a superação da contingência (fundo de todo vazio existencial) poderia ser alcançada pela via estética, tal como a cantora do *ragtime* parecia haver conseguido através da música que ele ouvia como pano de fundo no bar?

O ponto fulcral que liga *Onde Andará Dulce Veiga?* às discussões sartrianas parece estar situado na ideia da existência enquanto busca de um sentido legitimador. É preciso lembrar, ainda que sucintamente, que as bases da concepção sartriana de homem fundam-se numa reação às concepções de índole idealista que se amparam no pressuposto da existência de uma natureza humana. Tal ideia (a de natureza humana) seria incompatível com uma descrição da realidade humana enquanto liberdade, uma vez que qualquer postulação de uma essência *a priori* que defina o homem estaria fadada a incorrer em alguma forma de determinismo. É nesse sentido que a filosofia de Sartre se posiciona como ateísta e propõe que, numa perspectiva ontológica, a realidade humana só se afirma negativamente em relação ao mundo, esse sim,

positividade pura. Em outras palavras, a existência humana (o ser Para-Si para usar a terminologia de *O Ser e o Nada*) difere-se, no âmbito ontológico, da existência dos demais seres (o ser Em-Si) por ser sempre um projeto, uma ausência sempre lançada para fora na perspectiva de um acabamento (que, segundo Sartre, nunca acontece definitivamente), ao contrário do objeto, o ser Em-Si, representação ontológica da completude e da identidade consigo mesmo.

Os personagens sartrianos, assim como os de outras literaturas de ênfase existencialista, encenam o drama do eu que luta pela edificação de uma história que os constituam enquanto causa de si próprios. A angústia e a náusea são experiências de auto-reconhecimento da condição de liberdade, assim como da perspectiva, no plano moral, de ver-se como o único responsável pela construção da própria existência, na medida em que não existe “nada além” (para brincar com o tema da música de Dulce Veiga) que assegure que os valores morais possuam caráter de necessidade (entendido aqui na acepção de contrário de contingente) para justificar qualquer ato humano.

Caio Fernando Abreu oferece em seu personagem a encenação do dilema do eu que se vê dividido entre a necessidade de uma fé que lhe faça sair da ausência de sentido em que se encontra e, por outro lado, o descrédito desse mesmo eu diante dos valores *a priori* e dos determinismos. O trecho a seguir, além de ser ilustrativo sobre o dilema mencionado, traz duas fortes marcas da literatura sartriana, mais especificamente da *Náusea*, a saber: a aceitação da contingencialidade pura (o “nada além”, rejeição da transcendência) e o fato desse desnudamento do contingente vir atrelado a uma sensação de mal-estar, fruto do acolhimento do real sem suas mistificações ou adornos, ainda que ele se revele, por vezes, em sua imundície ou crueza, sem revestimentos:

Cartas, santos, números, astros: eu queria afastar completamente todas essas coisas da minha vida. Queria o real, um real sem nada por trás além dele mesmo. Apenas

mais fundo, mais indisfarçável, sem nenhum sentido outro que não aquele que se pudesse ver, tocar e cheirar como os cheiros, mesmos nauseantes, mas verdadeiros, dos corredores do edifício. Eu estava farto do invisível. (ABREU, 2003, p.40)

Embora a náusea sartriana não se resuma a uma mera sensação de ordem física, ou seja, embora não seja a simples reação fisiológica a um objeto repugnante, é ela um dos pontos de partida (tal como a angústia e o desamparo) para a constatação de que a realidade humana é desprovida de justificativas *a priori*. Ela é uma das vias de acesso ao ser, como diz Sartre em *O Ser e o Nada*, por estar intrinsecamente ligada à sensação de desnudamento do real como pura contingência. Em várias passagens da *Náusea* esse desvelamento é narrado por Roquentin, tal como nessa passagem: “A coisa, que estava à espera, deu o alerta, precipitou-se sobre mim, vaza-se em mim, estou cheio dela. – Não é nada: a Coisa sou eu. A existência, liberta, despida, reflui sobre mim. Eu existo” (SARTRE, s/d, p. 124).

Por outro lado, há o dilema de saber que qualquer ação, qualquer busca, só pode iniciar-se verdadeiramente após uma superação (ainda que provisória) da angústia. Se este sentimento é o que coloca o homem diante de si mesmo como único responsável pelo sentido de sua vida, a permanência indefinida nele pode recair sobre a atitude contra a qual o existencialismo sartriano queria reagir: o comodismo ou a inação. Como diz Orestes, personagem do drama sartriano *As moscas*: “a vida começa do outro lado do desespero” (SARTRE, 2005).

Nesse sentido, o começo da aventura do personagem em busca de uma positividade existencial (embora possua seu pontapé inicial na aceitação do mundo em sua concretude aqui-e-agora e, conseqüentemente, no reconhecimento de que apenas o próprio indivíduo é causa de si mesmo) só pode dar-se efetivamente num momento posterior, que é o da missão que lhe é

outorgada, a saber, descobrir o paradeiro de uma antiga cantora brasileira desaparecida há mais ou menos duas décadas. Nesse intervalo que vai da apresentação da miséria existencial do personagem esvaziado de qualquer atividade que lhe confira dignidade até o momento em que ele se vê enleado com a tarefa da procura por Dulce Veiga, os acontecimentos se sucedem como à mercê de sua própria iniciativa. Tudo se passa como uma repercussão de eventos que o empurram em alguma direção sem qualquer perspectiva teleológica. Essa forma de apresentar um personagem como aparentemente desligado dos eventos que dizem respeito à sua própria vida, ou seja, a representação do que chamaremos aqui da total gratuidade da existência, embora nos lembre, em alguns momentos, os personagens sartrianos, parece estar mais próximo de um contemporâneo e amigo seu (pelo menos por um determinado momento de sua vida) também citado (inclusive pelo próprio Sartre na famosa conferência de 1946 *O Existencialismo é um Humanismo*) no rol dos autores existencialistas: Albert Camus.

O protagonista de *O Estrangeiro* é quem melhor sintetiza essa inércia diante da dificuldade do personagem central de se assenhorar dos eventos que compõem a sua história pessoal. As relações do eu do personagem com a natureza (vide a repercussão do calor do sol na ação do personagem), com o outro e, por extensão, com o problema da ética, contribuem para identificar em *O Estrangeiro* uma das características típicas dos romances existencialistas: a representação do homem “em situação”. O indivíduo concreto no aqui-e-agora da realidade cotidiana é o cenário ideal para o desenrolar do drama existencial, daí o romance e o teatro terem sido veículos privilegiados para o pensamento existencialista.

Em *Onde Andará Dulce Veiga?* é possível identificar, ao longo de toda a obra, um trato um tanto diferenciado na maneira de como é representada a vivência do personagem na vida cotidiana. No romance de Caio Fernando

Abreu há uma chispa de riso na representação dessa inadequação eu/mundo, eu/outro. O autor desenha magistralmente uma série de tipos sociais e situações do cotidiano repletas de falas marcadas por clichês, personagens estereotipados e uma série de outros elementos diluídos num ramerrão nauseabundo acentuado pela constante intoxicação a que o personagem se submete (álcool, cocaína, maconha, *lexotan* e no final um amargo chá de “procedência duvidosa”). Essa nuance na forma de conduzir a narrativa marca o diferencial de Caio Fernando Abreu no trato com o material existencialista. Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, é possível rir diante de um personagem despersonalizado, esvaziado de si mesmo, lidando com um mundo de simulacros, cujos acontecimentos, num primeiro momento, são o que o conduzem e não o contrário. A literatura existencialista (como a de Sartre e Camus, por exemplo) não participa dessa mesma forma de encarar as coisas. A atmosfera daquela literatura, muito mais “carregada”, em quase nada se presta ao riso.

É o contrato num jornal de quinta categoria que coloca o personagem de *Dulce Veiga?* no início daquilo que viria a ser a sua perspectiva de projeto existencial. A admissão no novo emprego é vista com indiferença até o momento em que uma reportagem, a princípio insignificante, coloca-lhe diante de um trabalho mais arrojado: encontrar a cantora perdida. Desse ponto em diante, o personagem passa a encenar um outro problema da filosofia sartriana: o engajamento.

O fato de Sartre ter iniciado a sua atividade como filósofo explorando o terreno da ontologia e da subjetividade (*O Ser e o Nada* de 1943), para somente em um momento posterior, em 1960 (*Crítica da Razão Dialética*), deter-se na análise da inserção do sujeito existencialista no âmbito da realidade social levou, e leva, muitos intérpretes da filosofia sartriana ao equívoco de tomarem o seu conceito de engajamento numa acepção meramente política. A diferença de ênfase nos dois momentos de seu pensamento dá margem a acusações de

que houve um primeiro e um segundo Sartre contraditórios entre si: o primeiro afirmaria uma liberdade incondicional e solipsista em que a relação com o outro é vista sob o signo do conflito (daí a frase extraída da peça *Entre Quatro Paredes* que virou bordão – equivocada - quando se quer fazer referência a esse tema na obra de Sartre: “o inferno são os outros”) e o segundo, de inclinação marxista, pregaria a ação coletiva com vistas à transformação social. Sem entrarmos de fato nessa discussão², interessa-nos aqui frisar que o conceito de engajamento em Sartre está intimamente relacionado a outros conceitos trabalhados em *o Ser e o Nada* como o de liberdade e responsabilidade e que não se aplica tão somente ao sentido político. A relação entre os conceitos mencionados pode ser resumida, ainda que grosseiramente, da seguinte forma: o homem é livre e, enquanto tal, a sua vida não é algo dado, predeterminado. Como não existe nada que fundamente *a priori* sua existência, o único responsável por ela é o próprio indivíduo. Ora, deixar de se responsabilizar pela própria história e delegar a causa de si a fatores externos (Deus, sociedade, família, etc.) é já uma forma de escolha, apesar que inautêntica (Má-Fé sartriana). Nesse sentido, a via mais coerente para o homem é engajar-se na própria busca pelo fundamento de si, o que no fundo significa assumir-se enquanto causa dos próprios atos e o único responsável pelo sentido que a própria existência venha tomar.

Tanto o narrador de *Onde andaré Dulce Veiga?* como Roquentin de *A Náusea* pensam encontrar tal engajamento num projeto muito parecido. Ambos investem na recuperação da história de outrem. No caso do personagem de Caio Fernando Abreu, a investigação sobre o paradeiro de Dulce Veiga e, no caso de Roquentin, a recuperação, em forma de biografia, da vida de um personagem remoto da história francesa (o Sr. de Rollebon). Ambos os

² Seria impossível, nos limites deste trabalho, aprofundarmos a argumentação que mostra ser tal distinção uma distorção da obra do filósofo francês. Deixamos, para tanto, a indicação de dois recomendados comentadores cuja bibliografia específica consta ao final deste texto, são eles Gerd Bornheim e Paulo Perdigão.

personagens são escritores e suas tarefas trazem à luz a problemática (muito cara a Sartre) de que todo *acontecimento* para se tornar *fato* e toda *existência* para se tornar *vida* passam por uma elaboração textual, por uma narração. “Tudo são histórias”, diz Dulce Veiga. Vale citar aqui a seguinte passagem de *A Náusea* pela proximidade da ideia que ela carrega com a fala de Dulce Veiga. É Roquentin quem diz:

Eis o que pensei: para o acontecimento mais banal se tornar uma aventura, é preciso, e é bastante, que nos ponhamos *contá-lo*. É o que engana as pessoas: um homem é sempre um narrador de histórias: vive cercado das suas histórias e das de outrem, vê tudo quanto lhe sucede através delas; e procura viver a sua vida como se estivesse a *contá-la*” (SARTRE, s/d, p.54).

Onde podemos observar com rara sutileza e estilo o trabalho dessa questão é no livro *As Palavras* de Jean-Paul Sartre. Lá, o filósofo e literato evoca sua própria vida desde seus primeiros anos de infância até a fase adulta, tudo isso dividido em duas partes: *ler* e *escrever*. É lá também que Sartre nos mostra que entre existir e encenar a própria existência não há uma nítida linha demarcatória. É na narração que os eventos, que no mundo da concretude são gratuitos e desprovidos de fundamento, ganham em sentido.

Não é difícil apontar no romance de Caio Fernando as várias referências à sensação de que a ação é correlata a uma atuação e que vida e ficção se confundem quando o eu passa a ser objeto e autor de discurso sobre ele mesmo. Esse tema merece que nos detenhamos um pouco mais sobre ele e, nesse caso, dividiremos o problema em dois tópicos que estão ligados entre si: 1- o eu como uma organização discursiva e 2- o papel da narração como formatadora do real. Vejamos o seguinte trecho do romance:

Minha vida era feita de *peças soltas* como as de um quebra-cabeças sem molde final. Ao acaso, eu dispunha peças. *Algumas chegavam a formar quase uma história*, que interrompia-se bruscamente para continuar ou não em

mais três ou quatro peças ligadas a outras que nada tinham a ver com aquelas primeiras. À medida que o tempo passava eu fugia (...) para não voltar nunca, e sempre acabava voltando para cidades que não eram as mesmas, para pessoas *de vidas lineares, ordenadas*, em cujo traçado definido não haveria mais lugar para mim. (ABREU, 2003, p. 56: grifos nossos)

Se tomarmos o itinerário do narrador de *Dulce Veiga*, tal como fizemos até aqui, como marcado por um momento antes e um momento depois da inserção no engajamento, veremos que o caminho é o da busca de uma organização do eu, uma busca por um centro³. A princípio, e até o final do romance, o horizonte dessa organização subjetiva confunde-se com a tarefa de resolver uma outra biografia, a de Dulce Veiga. Neste sentido é que propomos a leitura do trecho acima transcrito: a ausência de um eu organizado significando o estado de ausência de um projeto existencial norteador e a ideia de “formar uma história” como o processo de organizar discursivamente a própria subjetividade.

É claro que o fato de se estar sempre consciente do engajamento a que se está fadado a viver (só não somos livres para não escolher; “estamos condenados à liberdade”) por si só não significa ver-se livre da angústia, nem muito menos encontrar um sentido que livre o homem da experiência da absurdidade existencial. O personagem de Caio Fernando Abreu sofre as angústias de uma busca que, por ser uma perseguição de um centro de si mesmo, escapa sempre de uma apreensão imediata. As aparições de Dulce Veiga, seguidas de seus inexplicáveis sumiços em vários lugares da cidade, em várias situações diferentes, parecem sugerir que esse eu que busca é uma espécie de correlato do eu desejanste da Psicanálise. O objeto do desejo, sempre flutuante, surge como uma aparição para sumir tão logo o personagem siga em

³ A ideia do centro está presente no brinquedo do labirinto com o qual se entretém o protagonista de *Dulce Veiga*, em que a gota de mercúrio tem de chegar inteira ao centro, sem se esfacelar. Essa imagem é resgatada no desfecho da história.

seu encaixo. Não é à toa que a frase recorrente de Dulce Veiga é “eu quero outra coisa”.

Sartre nos fala que a consciência humana possui duas instâncias de percepção: aquela que nos torna conscientes do que estamos fazendo (*consciência irreflexiva*) e aquela que nos oferece, se acionada, a consciência da consciência daquilo que estamos fazendo (*consciência reflexiva*). Esses dois modos da consciência são “posicionais, porque todo conhecimento põe em posição, coloca seu objeto conhecido como existente no mundo” (PERDIGÃO, 1995, p. 56). Exemplificando: o ato de ler um livro implica a atuação da consciência irreflexiva que posiciona o objeto livro diante de meus olhos e me faz imergir no ato de leitura. Se alguém me pergunta o que estou fazendo, imediatamente preciso recuar do ato da leitura no qual estava imerso para, num distanciamento necessário, refletir sobre a atitude que há pouco me ocupava. Esse recuo significa a tomada de consciência do meu ato de ler que estava, por assim dizer, não-posicionado para minha consciência. Dessa forma, a consciência reflexiva posiciona minha consciência como consciência de alguma coisa.

Para Sartre, sem essa possibilidade de recuo da consciência, a ideia de um eu fica comprometida, pois a consciência irreflexiva é demasiado prática para estabelecer por “detrás” dela a subjetividade que a possibilita. Penso nas coisas, lembro de outras, mas nem sempre penso que sou “eu” a pensar ou a lembrar. O “eu” surge pela reflexão, tal como aponta Paulo Perdigão numa síntese do que Sartre diz sobre essa questão em *O Ser e o Nada*:

Ao aparecer na reflexão, o “Eu” traz todas as características de mero objeto do nosso conhecimento, algo que está como “fora de nós”, entre as coisas do mundo exterior. Sabemos que, para Sartre, a consciência não tem conteúdo, nem mesmo um “Eu” interior - pois a densidade desse Eu constituiria um obstáculo à plena espontaneidade do Para-Si. Nessa concepção, não se pode

dizer que a consciência provenha de um “Eu”; dirige-se a algo que não a habita, embora lhe pareça tão íntimo. Assim, não se deve dizer “minha consciência”, mas “consciência de mim” – ou melhor: em vez de dizer “eu sou consciente disso”, devo dizer “há consciência disso”. Não há um eu consciente, mas só consciência do Eu. (PERDIGÃO, 1995, p.59)

Um dos traços marcantes do romance de Caio Fernando Abreu é a constante sensação do personagem central de ter o seu próprio eu observado, tal como se estivesse sendo filmado. Não descartamos a interpretação que vê nessas passagens a presença da autorreferência ficcional em que o próprio personagem se remete à sua condição de personagem numa espécie de autodesnudamento diante do leitor. Isso não descarta, no entanto, a dimensão de caráter existencial que essas passagens sugerem.

Esse eu, que a consciência reflexiva apreende e que é constatado como um “lá fora”, não é constatado da mesma forma que uma cadeira ou um livro, por exemplo. O eu nunca é totalmente encontrável pois não participa do mesmo modo de ser das coisas. A eterna tarefa humana será sempre a busca de um “acabamento” para o eu. A esperança de um eu pleno de si mesmo é o que faz do homem uma “paixão inútil”, uma vez que o Para-Si, tal como o descreve Sartre, é incompatível com a ideia de plenitude.

As expressões usadas por Sartre para se referir ao Para-Si como uma “fissura interna”, uma “broca no ser”, são todas indicativas de seu eterno inacabamento e nos ajudam a entender a constante sensação de distância dentro de nós mesmos, como coloca Perdigão em seu estudo sobre a obra sartriana, e o próprio filósofo francês, em algumas passagens de *As Palavras*:

Sartre ainda mostra que, se queremos ser sinceros ou sofrer à maneira de uma sinceridade ou um sofrimento absolutos, não o conseguimos. Sentimos que sempre nos seria possível ser mais sinceros, ou sofrer mais. Isso acontece porque somos uma falta em nós mesmos, uma

separação em nosso ventre: distanciados de nós próprios, estamos inevitavelmente como que nos “observando” a certa distância. Assim, o máximo que podemos fazer é “representar uma comédia”. (PERDIGÃO, 1995; p.45)

(...) a Verdade e a Fábula são uma e mesma coisa, que é preciso representar a paixão para senti-la, que o homem é um ser de cerimônia. (SARTRE, 2000, p. 63)

Até na solidão eu me achava em representação. (SARTRE, 2000, p. 52)

A Comédia me subtraía o mundo e os homens: enxergava apenas papéis e acessórios servindo por palhaçada os empreendimentos dos adultos; como poderia levar sério suas preocupações? (...) Estranho às necessidades, às esperanças, aos prazeres da espécie, eu me dilapidava friamente para seduzi-la: ela era meu público, uma rampa de luz me separava dela, me repelia para um exílio orgulhoso que virava logo angústia. (SARTRE, 2000, p. 62)

Em vários momentos de sua obra literária e filosófica (principalmente em *As Palavras*), Sartre nos dá elementos para pensar a busca da organização do eu como uma tarefa discursiva, característica essa que vemos no romance de Caio Fernando Abreu. Na parte em que o personagem consegue arrumar um emprego (passagem essa que marca o ponto de partida do que viria a ser o seu projeto existencial), ele diz: “Perdera o vício paranóico de imaginar estar sendo sempre filmado ou avaliado por um deus de olhos multifacetados, como os das moscas, *mas não o de estar sendo escrito*” (ABREU, 2003, p.13: grifo nosso). Ora, entre estar sendo observado e estar sendo escrito, embora possamos falar de uma mudança, há algo que permanece. O que permanece é a ação reflexiva sobre o próprio “eu” e que, às vezes, é hipostasiado na condição do grande olho que tudo vê⁴. O que muda é que a

⁴ Tudo nos leva a crer que Sartre vê na raiz da ilusão da ideia de Deus a extrapolação de algo que é do âmbito da consciência para o âmbito do divino. A existência do outro é algo fundante de nosso auto-reconhecimento enquanto consciência individual. Está na origem Para-Si a experiência do Para-Outro,

sensação de estar sendo escrito carrega a ideia de que um sentido existencial possa estar em execução: “A partir de hoje, uma vida feita de fatos. Ação, movimento, dinamismo. A claquete bate. Deus vira mais uma página de seu infinito, chatíssimo roteiro. O escultor tira uma outra lasca do mármore” (ABREU, 2003; p.13).

Seria a hora de voltarmos àquela aproximação feita no início deste trabalho entre o final da novela *A Náusea* e o início do romance *B* de Caio Fernando Abreu e nos perguntarmos se as “soluções” encontradas por um e outro resultaram em uma saída positiva para o vazio existencial que afetava tanto Roquentin quanto o jornalista de *Onde Andará Dulce Veiga?*

Tudo nos faz crer que o final da *Náusea* é a indicação de uma “solução estética” como recurso contra o niilismo existencial que assolava o personagem Roquentin. “Eis dois que estão salvos: o Judeu e a Negra. Salvos” (SARTRE, s/d, p.220), diz Roquentin referindo-se ao compositor e à cantora do *ragtime* que ouve no café. A ideia de salvação, pelo menos no que se refere à novela *A Náusea*, diz respeito à possibilidade de conferir à existência (gratuita, contingente, sem sentido, absurda) um caráter de necessidade, uma justificação: Ela “está para além” [Roquentin refere-se à melodia que ouve] – “sempre para além de qualquer coisa, duma voz, duma nota de violino (...). Ela não existe, posto que nela nada é demais: é todo o resto que é demais em relação a ela. Ela é” (SARTRE, s/d, p.218, grifos do autor).

O poder de transcendência que a audição da música exerce sobre Roquentin também pode ser notado em algumas passagens de *Onde Andará Dulce Veiga?* em que o personagem ouve *Nada Além* (antigo sucesso de Dulce Veiga regravado por *Vaginas Dentatas*, grupo de *rock* do qual faz parte sua filha Márcia). É interessante notarmos também que a ideia de transcendência na

assim como a própria consciência, enquanto consciência de alguma coisa, é sempre marcada por um distanciamento de si. Nada justifica, segundo Sartre, o salto para o divino, para uma consciência onisciente que conhece as motivações de cada gesto que fazemos ou que apenas esboçamos em pensamento.

Náusea é sempre vista em termos de uma “assepsia existencial”. As imagens que representam o contingente estão sempre relacionadas ao sujo, ao lodo e ao viscoso, enquanto que a imagem de uma existência justificada é representada por elementos relacionados ao campo semântico da limpeza e da dureza. Como diz Pierre-Henri Simon em *O Homem em Processo*:

Os seus heróis [personagens sartrianos] não são geralmente tentados pelo suicídio; mas, pelo contrário, por mais atolados que estejam no irrisório e no lodoso, têm a profunda preocupação de emergir ao limpo, de aceder a um modo de existência justificável e suportável. Eles querem “ser”, purgar-se do caótico e do supérfluo, “vazar os pedaços das suas banhas, torcê-las, secá-las”, “purificar-se”, “endurecer”. É igualmente Claud-Edmonde Magny quem nota que a fascinação do viscoso aparece-nos em Sartre juntamente com “a nostalgia do duro, do sólido, do inflexível”; tem a preferência pelo mineral, isto é dum existente puro, cortante e inalterável – de todos os concretos aquele que se aproxima mais da pureza dum conceito ou duma essência e por isso, penso, diz Roquentin, “o menos inquietante dos existentes” (SIMON, s/d, p. 102).

Algo parecido com a explicação acima transcrita ocorre com o jornalista de *Onde Andará Dulce Veiga?* nos últimos instantes do romance. A ideia de uma purgação existencial enquanto saída do viscoso pode ser vista na seguinte passagem:

A porta para o jardim estava aberta, eu comecei a sair mas, no meio da sala, percebi que meu corpo estava enredado em fios cinzentos, eu quase não podia andar. Toquei neles. Viscosos, nojentos, deixavam uma gosma prateada nas mãos. (ABREU, 2003, p. 207).

A náusea do jornalista é descrita como uma náusea redentora, purgativa:

Então veio a náusea. Um desgosto, uma revolta amarga na boca do estômago, um rodopio. Apoiei o corpo na

madeira da parede da casa, sozinho no mundo, no meio do mato, longe de tudo, fechei os olhos e vomitei. (...) lavei outra vez o rosto, enchi a boca d'água cuspi fora. (...). Em volta tudo brilhava. (ABREU, 2003, p. 208).

Mas seria possível afirmar, portanto, a partir do que foi colocado, que o desenlace do protagonista de *Onde Andará Dulce Veiga?* é a indicação de uma “salvação” existencial? Em termos alegóricos, teria a gota encontrado o centro do labirinto sem se esfacelar?

Nada nos leva a crer que o romance de Caio Fernando Abreu tenha dado o “salto assertivo” que Sartre apenas esboçou na *Náusea*. Em ambos, os caminhos são sugeridos, mas não realizados. Sartre não nos dá o destino de Roquentin após o abandono da biografia e após a decisão de escrever um romance. Caio Fernando Abreu também não nos mostra o que acontece com seu personagem após o encontro com Dulce Veiga. Ambos convergem ao traçarem, para seus personagens, itinerários semelhantes cujo desenlace se dá numa possibilidade de salto por cima da contingência rumo a um projeto de autenticidade existencial. Roquentin passa de um “eu deveria cantar” para um “eu deveria escrever” sabendo que esse “dever escrever” atende duplamente a procura por um encaminhamento existencial autêntico. Em primeiro lugar porque escrever é algo que participa intimamente de sua escolha e, em segundo, porque só a ficção pode proporcionar a atividade criadora pela qual aquilo que não é pode se tornar possível, ou seja, o contingente pode ser arrancado de sua gratuidade para se tornar justificado e pleno de sentido:

Não poderia eu tentar... é claro que não se trataria de compor uma música... mas não poderia, num género diferente?... Tinha de ser um livro: não sei fazer outra coisa. Mas não um livro de história: a história fala do que existiu – nunca um existente pode justificar a existência de outro existente. O meu erro era querer ressuscitar o Sr. de Rollebon. Outra espécie de livro. Não sei muito bem qual – mas era preciso que se adivinhasse nele, por trás das

palavras impressas, por trás das páginas, alguma coisa que não existisse, que estivesse acima da existência. Uma história, por exemplo, como não pode suceder, uma aventura. Era preciso que fosse bela e dura como aço e que fizesse vergonha às pessoas da sua existência. (SARTRE, 1994, p. 257)

Se o protagonista de *Dulce Veiga* parte do “deveria cantar” para o “eu comecei a cantar”, repisando, ao longo desse percurso, um terreno árido análogo àquele pelo qual errou Roquentin, é bom lembrarmos que ambos (não só Roquentin) vêm de algum tipo de experiência frustrada com o exercício da escrita, pois não podemos nos esquecer que o jornalista de *Dulce Veiga* já tinha publicado um livro de poemas: “*Miragens* – corrigi. E quase me engasguei com o sanduíche. Ninguém tinha lido aquilo, eu mesmo fazia o possível para esquecer aqueles péssimos poemas.” (ABREU, 2003, p. 59).

A questão sobre a possibilidade de uma atitude existencial autêntica que possa ser assumida sem a intensidade de mal-estar e a carga de niilismo que afetavam os personagens de ambos os romances, parece não se resumir a uma simples identificação de um caminho, seja ele o caminho artístico ou qualquer outro. Se há uma fórmula, portanto, esta é justamente a da impossibilidade de haver alguma fórmula. Eis o ensinamento (que no fundo nada ensina, ou seja, é uma forma – não fórmula! – sem conteúdo) de Dulce Veiga: “tudo são histórias”. A proposta parece estender-se à possibilidade de uma vida criativa, inventiva, onde o que vale é menos a aceitação de um caminho preestabelecido do que a possibilidade de inventá-lo. Parece estar imbuída dessa ideia a fala de Dulce Veiga ao jornalista quando eles se encontram:

-- São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um

bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho, é perdição (ABREU, 2003, p. 59).

Em uma passagem de *O Existencialismo é um Humanismo* em que Sartre discute a problemática ética do seu projeto existencialista, podemos encontrar uma exposição de argumentos que diz respeito a essa relação entre “invenção” e “existência”. Sartre, na passagem em questão, tem em vista um ponto de chegada: quer descrever o homem enquanto liberdade pura e incondicional. E isso significa, como vimos, a impossibilidade de admitir que qualquer valor ou qualquer moral preestabelecida possa ser a causa dos atos de um indivíduo. A palavra causa aqui é usada no sentido mais literal possível, o que seria o mesmo que afirmar: a ação humana não se encontra sujeita a qualquer tipo de causalidade. Sartre não diz que as normas morais e as diversas formas dos chamados “determinismos” não existam, mas afirma que quaisquer que sejam os valores ou normas de ação, estes só existem enquanto tais a partir do momento em que o próprio indivíduo confere significado a eles. Os exemplos da conferência conseguem ser mais elucidativos a esse propósito, principalmente aquele em que Sartre fala da dúvida do seu aluno.

Indeciso entre engajar-se na guerra (o que significaria vingar o irmão morto pela ofensiva alemã) ou ficar ao lado da mãe (perturbada pela morte do filho e pelo abandono por parte do marido), o jovem aluno fora pedir conselhos a Sartre sobre que decisão tomar: “esse jovem tinha, naquele momento, a seguinte escolha: partir para Inglaterra e alistar-se nas Forças Francesas Livres, ou seja, abandonar a mãe, ou permanecer com a mãe a ajudá-la a viver” (SARTRE, 1987, p.10). Com esse exemplo Sartre quer mostrar o quão vagos e abertos são os sistemas morais diante das situações concretas. Para isso, contrapõe duas “morais” que supostamente poderiam orientar seu aluno: a kantiana, que diz que não devemos tratar o outro como meio mas como fim e a

cristã que diz “sede carinhosos, amai o próximo, sacrificai-vos por vosso semelhante, escolhei o caminho mais árduo, etc., etc.!” (SARTRE, 1987, p. 10). Como tais postulados éticos podem orientar o jovem, pergunta Sartre, se não está respondido, por exemplo:

(...) qual é o caminho mais árduo? Quem devemos amar como irmão, o combatente ou a mãe? (...) Se eu ficar junto de minha mãe, estarei tratando-a como fim e não como meio, mas por isso mesmo, estarei correndo o risco de tomar como meio aqueles que combatem à minha volta, e, vice-versa, se eu me juntar àqueles que combatem, estarei tratando-os como fim e, pelas mesmas razões, posso estar tratando minha mãe como meio (SARTRE, 1987, p.10)

Revelando assim o vazio de conteúdo das normas morais estabelecidas, Sartre faz recair sobre o próprio indivíduo a “criação” dos valores na medida em que todo significado, toda interpretação dos sistemas de referência que o rodeiam será um ato de inescapável responsabilidade do próprio indivíduo. Daí Sartre dizer que o seu aluno, pelo fato mesmo de escolhê-lo como conselheiro (e não um padre ou um outro professor de inclinação ideológica diversa) já revela um aspecto sobre a sua decisão. “Assim, vindo procurar-me, ele sabia a resposta que eu lhe daria, e eu só tinha uma única resposta: você é livre; escolha, isto é, invente” (SARTRE, 1987, p.11). Não há sinais no mundo, diz Sartre, e ainda que supuséssemos a existência desses sinais (como querem os cristãos), “de qualquer modo, ainda sou eu mesmo que escolhe o significado que têm” (SARTRE, 1987, p.11).

Guardadas as devidas proporções, principalmente tratando-se do caráter ético da questão que nos ativemos nessa passagem, é também sobre o cerne do problema da liberdade que o final de *Dulce Veiga* está assentado. A resposta do tipo “invente”, que identificamos no exemplo de Sartre, é possível também encontrarmos (se consideramos o fio argumentativo que seguimos até aqui a partir do enfoque proposto) na fala final de Dulce Veiga. É nesse sentido

que, ainda na conferência em questão, Sartre traça um paralelo entre a moral e a arte: “o que há em comum entre a arte e a moral é que, nos dois casos, existe criação e invenção” (SARTRE, 1987, p.18). Assim, todos os fios que tentamos atar entre o pensamento sartriano e o romance de Caio Fernando Abreu não querem assinalar outra coisa senão que a narrativa do autor brasileiro traz à baila uma série de problemas do existencialismo, jogados e dinamizados de forma literária distinta da dos romances existencialistas mas, sobretudo, convergindo para o âmago do problema da liberdade.

REFERÊNCIAS:

- ABREU, Caio Fernando. *Onde Andará Dulce Veiga?* Um romance B. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003
- BORNHEIM, Gerd. *Sartre. Metafísica e Existencialismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000
- PERDIGÃO, Paulo. *Existência e Liberdade. Uma Introdução à Filosofia de Jean-Paul Sartre*. Porto Alegre: L&PM, 1995
- SARTRE, Jean-Paul. *As moscas*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Portugal: Publicações Europa-América, s/d
- SARTRE, Jean-Paul. *As Palavras..* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000
- SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. Tradução de Rita Correia Guedes. In.: Coleção Os Pensadores, 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987
- SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada..* Petrópolis: Editora Vozes, 1997
- SIMON, Pierre-Henri. *O Homem em Processo: Malraux, Sartre, Camus e Saint-Exupéry*. Portugal: Portugália Editora, s/d.