

MÁRCIO JÚNIOR DE SOUZA

**O EXISTENCIALISMO À LA CARIOCA EM *O VENTRE*,  
DE CARLOS HEITOR CONY**

PORTO ALEGRE

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA

**O EXISTENCIALISMO À LA CARIOCA EM *O VENTRE*,  
DE CARLOS HEITOR CONY**

MÁRCIO JÚNIOR DE SOUZA

PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2012

## **AGRADECIMENTOS**

À orientadora do presente trabalho, Professora Dr<sup>a</sup>. Márcia Ivana Lima e Silva, pela confiança e abnegado auxílio; ao amigo de sempre, Marcos Vinícius Ferreira Gomes, que tão gentilmente me franqueou seu utilíssimo acervo existencialista; à minha namorada, Jacqueline Viana, pelo constante estímulo e paciente companhia, e, enfim, à minha família: meus pais, Hélio Machado de Souza e Maria Ivone de Souza, e minha irmã, Sônia Margarete de Souza, cujos esforços e incentivo para que eu pudesse seguir estudando, apesar das inúmeras dificuldades sempre tão presentes em nosso cotidiano, nunca me faltaram.

## RESUMO

O presente estudo propõe-se ao levantamento das relações intertextuais tantas vezes apontadas, porém quase nunca aprofundadas por nossa crítica literária entre o filósofo existencialista Jean-Paul Sartre e o romancista brasileiro Carlos Heitor Cony. Em seu conjunto, o trabalho baseia-se em dois planos: no primeiro, são criteriosamente assinaladas as semelhanças temáticas e, eventualmente, formais da prosa ficcional de ambos, tendo por objetos de estudo os seus respectivos romances de estreia: *A náusea* e *O ventre*; no segundo, o mais relevante para meus atuais propósitos, acentua-se a investigação das diferenças, sobretudo estilísticas, da literatura conyana em relação à do pensador francês. Portanto, em sentido mais amplo, o trabalho trata-se de uma ampla reflexão acerca do processo de apropriação antropofágica na linha oswaldiana de alguns dos típicos temas existencialistas de Sartre e de sua adaptação por meio de um estilo que denota traços individuais cujas características são a ironia cortante, o humor sarcástico e algum lirismo por parte de Cony, do que decorre um inusitado acariocamento do Existencialismo sartriano. Dentro dos limites formais deste tipo de estudo, são ainda referidos diversos outros textos filosóficos e literários destes intelectuais em uma tentativa de corte transversal o mais elucidativo possível de suas obras.

**Palavras-chave:** Sartre; Cony; Existencialismo; liberdade; má-fé; humor; ironia; lirismo; apropriação.

## ABSTRACT

The present study intends to inquire the intertextual relations – often pointed, though almost never deepened by our literary criticism – among the existentialist philosopher Jean-Paul Sartre and the Brazilian novelist Carlos Heitor Cony. In its whole, the study is based upon two levels: in the first one, the thematic and occasionally formal similitudes in the fictional prose of both authors are criteriously shown, taking as objects their respective first novels: *The Nausea* and *The Womb*. In the second level, which is the most relevant among my purposes at this moment, there is an emphasis on the differences, mainly stylistic, of Cony's literature in relation to the one by the French philosopher. Therefore, in a larger sense, this study is about a broad reflection regarding the anthropophagical appropriation in the oswaldian line of some of the typical sartrean existentialistic themes, and its adaptation through a style that denotes individual traces whose characteristics are acid irony, sarcastic sense of humor and some lyricism by Cony – from which flows an unexpected tropical and loose philosophical vision (in the carioca style) of the sartrean existentialism. Within the formal limits of this kind of research, many other philosophical and literary texts from these scholars are also referred to, planned as a transversal cut which intends to be able of elucidating as much as possible from their work.

**Key-words:** Sartre, Cony, existentialism, freedom, bad faith, irony, lyricism, appropriation.

[...] parece-me oportuno que apertemos as mãos e nos separemos: ide para as vossas ocupações e desejos – pois todos os homens se ocupam e desejam: quanto a mim, só me resta rezar. [...]

A coisa anda fora dos eixos. Infeliz fatalidade, a minha, de estar aqui para endireitar o mundo. [...]

[...] nada é bom ou mau em si, depende do nosso julgamento. [...] Eu poderia viver na casca de uma noz e mesmo assim julgar-me o rei do espaço infinito. [...]

E eu, miserável covarde, fico inerte como um João-ninguém, insensível à minha causa.

William Shakespeare, *Hamlet*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 O LUGAR DE CARLOS HEITOR CONY NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA .....	13
1.1 A fortuna crítica de Carlos Heitor Cony.....	14
1.2 Cony aponta a influência existencialista no começo de sua carreira literária .....	23
2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: O EXISTENCIALISMO E JEAN-PAUL SARTRE.....	25
2.1 Notas sobre o Existencialismo.....	25
2.1.1 O primado da existência sobre a essência.....	25
2.1.2 O problema de Deus .....	26
2.1.3 A liberdade.....	27
2.1.4 A responsabilidade.....	27
2.1.5 O sentimento de abandono.....	27
2.1.6 A morte .....	28
2.1.7 A angústia .....	28
2.2 A filosofia de Sartre.....	29
2.2.1 A liberdade.....	29
2.2.2 Liberdade enquanto atribuição de valor e responsabilidade .....	32
2.2.3 A má-fé como negação da liberdade.....	34
2.2.4 má-fé e representação .....	35
2.2.5 Má-fé e sinceridade.....	36
3 ANÁLISE DAS OBRAS LITERÁRIAS QUE COMPÕEM O <i>CORPUS</i> LITERÁRIO BASE.....	38
3.1 <i>A náusea</i> em foco.....	38
3.1.1 Nota acerca da fortuna crítica de <i>A náusea</i> no Brasil .....	38
3.1.2 A estrutura narrativa de <i>A náusea</i> .....	39
3.1.3 O diário de Roquentin.....	40
3.1.4 A descoberta, o convívio e as consequências da náusea.....	40
3.1.5 O frustrado reencontro com Anny .....	53
3.1.6 A terceira margem do rio para Roquentin .....	55
3.1.7 <i>A náusea</i> e <i>O ventre</i> : estruturas textuais e narrativas .....	58

3.2 A hora e a vez de <i>O ventre</i> .....	58
3.2.1 Diz a má-fê a José Severo: “Decifra-me ou te devoro!”.....	59
3.2.3 “E agora, José?” .....	72
3.2.4 O filho espúrio à casa torna .....	78
3.2.5 A terceira margem do rio também para José Severo .....	82
4 LIGANDO OS FIOS SOLTOS: APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS ENTRE OS TEXTOS LITERÁRIOS EM FOCO.....	87
4.1 <i>A náusea</i> e <i>O ventre</i> : semelhanças ou nem tanto.....	87
4.2 Jean-Paul Sartre <i>versus</i> Carlos Heitor Cony: diferenças estilísticas .....	103
CONCLUSÃO.....	114
REFERÊNCIAS .....	117

## INTRODUÇÃO

Proponho-me, nesta dissertação, a promover uma aproximação entre a literatura tipicamente filosófico-existencialista de Jean-Paul Sartre (1905-1980) e a literatura – digamos – de cunho reflexivo (metafísico-existencial) de Carlos Heitor Cony (1926). Para tal, compararei os pontos de contato e, sobretudo, de afastamento de dois textos-base: os romances *A náusea* (1938) e *O ventre* (1958), de Sartre e Cony respectivamente, remetendo ainda a outros textos de cada autor.

Deste modo, qualquer estudo que se queira relevante em relação ao filósofo francês deve passar – ainda que esporadicamente, como é o caso desta dissertação – por um embasamento teórico que encontra em *O ser o e nada* (1943) uma referência primordial. Outro escrito filosófico, ou antes, didático-filosófico, de Sartre aqui utilizado é a conhecida conferência *O Existencialismo é um humanismo* (1945), além de alguns outros textos de ficção para eventuais paralelos e ilustrações que garantam o máximo possível de abrangência à análise, no que destaco o romance *A idade da razão* (1945). Quanto a Carlos Heitor Cony, verificar-se-á a mesma tendência, isto é, a citação de outros de seus romances e mesmo de depoimentos pessoais do escritor em entrevistas. Neste quesito, registre-se ainda o óbvio e obrigatório emprego de textos de referência, tanto os editados quanto da crítica acadêmica, em relação a ambos os autores.

Conforme já foi amplamente diagnosticado pela crítica e historiografia literária, o – até certo ponto – recente sistema literário brasileiro foi historicamente considerado periférico e devedor na relação de colonialismo cultural que os mais sedimentados sistemas português e francês impuseram-nos ao longo dos séculos. Assim, o presente estudo põe em xeque a típica tendência observada em nossa crítica literária, que invariavelmente pressupõe o fortalecimento de nossas letras pelo contato com os sistemas europeus da outrora metrópole cultural, pois não se presta apenas ao levantamento dos pontos de contato, mas também dá ênfase aos pontos de afastamento da ficção tipicamente filosófico-existencialista de Sartre em relação a de apelo existencial – logo, menos programática – de Cony. Saliento o meu propósito momentâneo de fugir tanto quanto possível dos tradicionais e obsoletos moldes (investigação de fontes e influências) da Literatura Comparada ao justapor Sartre e Cony, dando especial atenção às diferenças e peculiaridades de estilo do literato brasileiro.

Pontuemos rapidamente estas supostas peculiaridades estilísticas de Carlos Heitor

Cony. Ao refletir acerca da relação existente entre o Existencialismo francês (por ora representado pela literatura filosófica sartriana) e a ficção conyana, ocorreu-me a conhecida divisão dos poetas simbolistas franceses proposta por Edmund Wilson em *O castelo de Axel* (1931). Segundo o escritor, crítico e jornalista norte-americano, existiram duas tendências temático-formais no seio do Simbolismo: a *sério-estética* e a *coloquial-irônica* (WILSON, 2004, p. 113). Perguntei-me, então, sobre a viabilidade de uma divisão nos mesmos parâmetros também do Existencialismo, de maneira que Sartre personificaria uma corrente *sério-estética* – digamos mais pragmática – deste sistema filosófico, enquanto Cony seguiria tal doutrina de pensamento por uma vertente não exatamente *coloquial-irônica*, mas sim *irônico-lírico-cínico-jocosa*.

Ver-se-á, na seção seguinte desta dissertação (capítulo 1: “O lugar de Carlos Heitor Cony na literatura brasileira contemporânea”), que, embora não tenha sido adequadamente estudada, a ligação Sartre-Cony está longe de ser uma novidade na nossa crítica literária. Imprescindível observar que a ironia fina e o cinismo filosófico, contrabalançados por algum lirismo e mesmo por uma interpretação surpreendentemente jocosa do ser humano e da realidade, características marcantes na prosa ficcional de Cony, não são armas de que normalmente lançam mão os sempre tão racionais escritores existencialistas, o que nos permite levantar a hipótese de que o romancista brasileiro pratica uma literatura, de certa forma, afinada com o Existencialismo francês, todavia com cores locais e particularidades pessoais, daí o aludido Existencialismo *à la carioca* do título deste estudo.

Ressalte-se que a valorização das diferenças e exotismos dos ditos sistemas (literaturas) periféricos tornaram-se uma tendência no comparativismo das últimas décadas, o que demonstra a atualidade teórica desta dissertação. Neste sentido, o aporte teórico em que me baseei foram os célebres ensaios de *O próprio e o alheio* (2003), de Tania Franco Carvalhal, em especial o chamado “A *weltliteratur* em questão”, no qual se contesta o teor vicioso da noção goethiana de *weltliteratur*<sup>1</sup>, haja vista a sua arraigada visão eurocêntrica. No ensaio referido, a especialista empreende uma visada panorâmica na qual arrola importantes nomes – como, por exemplo, René Etiemble, Umberto Eco, Roland Barthes, Haroldo de Campos, entre outros – que, cada qual à sua maneira, comungaram de opiniões bastante

---

<sup>1</sup> Cunhado em 1827 pelo poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1836), o conceito de *weltliteratur* pode ser, brevemente, entendido como a valorização de uma literatura universal, composta por obras que pertenceriam à humanidade de todos os tempos. Em suma, o projeto de Goethe era o estudo de uma literatura mundial ao invés de literaturas nacionais europeias. Não obstante sua importância histórica, na medida em que representou um marco para os contemporâneos estudos de mundialização cultural, pós-colonialismo e valorização da alteridade, na prática, a literatura universal goethiana pecava pelo completo eurocentrismo.

similares, ou seja, o valor dado a “uma concepção ‘planetária’ do universo literário” (CARVALHAL, 2003, p. 97) em detrimento ao eurocentrismo ou mesmo à ocidentalização da literatura. Traduzindo a compreensão subjacente deste trabalho, a síntese de “A *weltliteratur* em questão” é dada pela paráfrase das palavras de Mukarovsky, que “entende que as literaturas são ‘parceiras’, havendo entre elas equilíbrio dentro de uma sistêmica estrutural. Não admite, portanto, o estabelecimento de hierarquias nem a supremacia de uma literatura sobre as outras” (CARVALHAL, 2003, p. 96). Assim, justifica-se, em boa medida, a relevância deste estudo para o debate acadêmico, já que se presta a atualizar a abordagem da relação intercultural entre os sistemas francês e brasileiro, tendo neste último o ponto de partida e não o ponto de chegada.

Além da referida atualidade teórica, outros dois fatores justificam-no ainda: primeiro, o seu evidente teor interdisciplinar, pois se presta a promover um diálogo complementar entre a literatura e a filosofia. O segundo obedece a um sentido mais amplo de interpretação: lembremos que qualquer pesquisa cuja finalidade é deter-se no estudo criterioso de uma vertente da prosa de ficção que se dispõe, antes de tudo, à análise mais lúcida e profunda possível desta insólita experiência humana que é o tomar consciência do significado e das próprias implicações do – drummondianamente falando – *estar-no-mundo*, como é o caso da literatura de Sartre e de Cony, configura-se por si só como uma prática social e política.

Cabe ainda discriminar as partes que compõem esta dissertação além destas considerações iniciais. No capítulo citado anteriormente (“O lugar de Carlos Heitor Cony na literatura brasileira contemporânea”), tece-se algumas considerações acerca do lugar – ou antes, da importância – de Carlos Heitor Cony em nossa literatura contemporânea e, por meio de um voo panorâmico por sua fortuna crítica, mostrar-se-á como nas últimas décadas o romancista teve sua obra, especialmente os romances das décadas de 1950 e 1960, filiada ao Existencialismo francês. Tal seção tem como alvo pôr em evidência a invariável postura comparatista clássica de nossa crítica, que abordou a questão por um viés um tanto simplista, porque manietada pela obsessão de somente buscar a influência sartriana em Cony, não raro sem a preocupação em ressaltar o que há de pessoal e independente em seu estilo.

Suporte teórico para a posterior abordagem dos textos literários, o segundo capítulo (“Pressupostos teóricos: o Existencialismo e Jean-Paul Sartre”) traz uma súmula dos diferentes ramos do Existencialismo e de suas características centrais. Em um segundo momento, o alvo é a filosofia de Sartre propriamente dita e aqueles conceitos-chave que dizem respeito direto ao presente estudo, como, por exemplo, liberdade, responsabilidade e má-fé.

No terceiro capítulo (“Análise das obras literárias que compõem o *corpus* literário base”), encontram-se as devidas análises dos romances *A náusea* e *O ventre* segundo os conceitos explicitados na seção anterior e através de um minucioso resumo de seus respectivos enredos. Sempre que pertinente, propus o cotejo entre os discursos literário e filosófico, obviamente de modo a privilegiar o objeto artístico. Aqui, destaque-se ainda o rápido levantamento da fortuna crítica e da estrutura textual e narrativa das obras.

Por sua vez, o quarto capítulo (“Ligando os fios soltos: aproximações e afastamentos entre os textos literários em foco”) visa aparar as arestas da parte anterior, de maneira a complementá-la tanto por meio da sistematização mais direta das semelhanças e diferenças temático-formais observadas entre as narrativas anteriormente citadas quanto por trazer à discussão outras obras de ambos os escritores. Finalmente, nas derradeiras considerações (“Conclusão”) dar-se-á a retomada de algumas percepções construídas ao longo do estudo e a listagem de alguns possíveis desdobramentos que nele ficaram apenas delineados.

## 1 O LUGAR DE CARLOS HEITOR CONY NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Assinalar o exato posto – ou antes, a relevância – de Carlos Heitor Cony na nossa literatura contemporânea é uma tarefa que excede os propósitos deste trabalho. Proponho, no entanto, algumas ideias a este respeito.

Cony abriu sua trajetória de romancista aos trinta e dois anos de idade com a publicação de *O ventre*, a que se seguiram romances de relevo, como, por exemplo: *A verdade de cada dia* (1959); *Tijolo de segurança* (1960); *Informação ao crucificado* (1961); *Matéria de memória* (1962); *Antes, o verão* (1964); *Balé branco* (1965); *Pessach, a travessia* (1967) e *Pilatos* (1974). Em 1968, foram reunidos alguns contos do autor em um volume que recebeu o nome de *Sobre todas as coisas*.<sup>2</sup>

Passada cerca de uma década e meia desde sua estreia e já contando com um número invejável de bons romances, não é exagerada a afirmação de que Cony era, em meados da década de 1970, um nome consolidado na prosa de ficção brasileira. Entre os críticos que o aclamavam estavam nomes de peso como os de Otto Maria Carpeaux, Paulo Rónai, Antonio Houaiss, Gilberto Amado, Antonio Olinto, Assis Brasil, entre outros. Saliento que, não obstante seu inegável talento como ficcionista, grande parte da popularidade do escritor à época (digamos, da simpatia do público e da crítica) devia-se à sua postura de constante e encarniçada crítica ao regime militar pós-1964, tanto através de artigos (em especial aqueles assinados no jornal *Correio da manhã*, em uma coluna chamada “Da arte de falar mal”) quanto em suas crônicas (veiculadas na *Folha de S. Paulo* e na revista *Manchete*).<sup>3</sup>

No mesmo ano da publicação de *Pilatos*, Cony anunciou sua precoce aposentadoria da literatura, decisão mantida por vinte e um anos e somente quebrada em 1995, quando surpreendeu o cenário literário brasileiro com a publicação de *Quase memória*, para muitos, a sua obra-prima. Desde então, lançou vários outros romances, entre os quais se destacam: *O piano e a orquestra* (1996), *A casa do poeta trágico* (1997), *Romance sem palavras* (1999), *O indigitado* (2001), *A tarde da tua ausência* (2003) e *O adiantado da hora* (2006). Deve-se

---

<sup>2</sup> A coletânea de contos *Sobre todas as coisas* foi reeditada uma década após sua publicação com o título de *Babilônia! Babilônia!*.

<sup>3</sup> Após estudar em um seminário católico e cursar cerca de um ano de Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Cony entrou para a carreira jornalística aos vinte e um anos, na qual desempenhou as funções de repórter, editorialista e cronista. Destaque-se sua passagem pelo célebre jornal *Correio da manhã*, onde escreveu uma série de artigos de crítica ao regime militar instalado em 1964. Reunidos em *O ato e o fato* (1964), tais textos renderam-lhe várias prisões durante a ditadura militar.

justamente a esta quebra de mais de duas décadas na obra do escritor o fato de boa parte da crítica apontar a existência de “duas fases” em sua trajetória literária ficcional.

Tomando a prosa de ficção de modo genérico, ou seja, em não se fazendo a distinção entre narrativa longa (romance) e breve (conto), observamos que Cony pertenceu à geração de diversos nomes importantes de nossa literatura, como, por exemplo:

a) a prosa urbana de tendência realista: Fernando Sabino, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e, de certa maneira, Antonio Callado;

b) a prosa urbana de tendência intimista: Lygia Fagundes Telles, Lúcio Cardoso e Autran Dourado;

c) a prosa realista-mágica: Murilo Rubião e José J. Veiga;

d) a crônica: Rubem Braga, Nelson Rodrigues e Luis Fernando Verissimo.<sup>4</sup>

De forma geral, costuma-se filiar Carlos Heitor Cony à nossa prosa urbana de tendência realista (ou neorrealista como desejam alguns críticos), uma vez que suas obras pautam pela verossimilhança ao retratar o universo da classe média fluminense cidadina, tomada em pungentes dramas individuais. Registre-se ainda seu completo domínio dos processos narrativos (o que faz de seus romances, antes de tudo, histórias bem contadas)<sup>5</sup>, seu curioso estilo (o escritor é dono de uma ousadia desabusada que, todavia, soa-nos com um acento de inusitada sobriedade) e, claro, a construção de personagens ricamente humanas e atuais. Flagradas em constante processo de abandono, de angústia e de dilaceramento existencial, tais personagens são geralmente analisadas mediante um aprofundamento psicológico apenas possível para um autor de talento e maturidade intelectual. Finalmente, merece referência o preponderante ceticismo da obra de Cony, cujos instrumentos mais recorrentes são o seu humor mordaz e sua fina ironia, características que serão mais bem analisadas no decorrer do presente estudo.

## 1. 1 A fortuna crítica de Carlos Heitor Cony

Como foi referido anteriormente, grande parte da fortuna crítica dos romances de

---

<sup>4</sup> Haja vista não ser o intuito de o presente estudo propor uma classificação definitiva da geração de Cony quanto a suas peculiaridades temáticas e formais, optei por uma classificação mais genérica, ainda que provisória. Uma boa fonte de consulta sobre o fenômeno literário contemporâneo, na medida em que consegue dar conta da difícil tarefa de ser didática sem declinar de análises bastante profundas de autores e obras de nossa literatura, encontra-se em *Curso de literatura brasileira*, de Sergius Gonzaga.

<sup>5</sup> Exceção feita justamente a *O ventre*, narrativa em que a crítica constata diversas fraturas estruturais atribuídas à in experiência de seu autor.

Cony –<sup>6</sup> aliás, bastante reduzida em face à relevância do escritor na ficção contemporânea brasileira – adota como explicação mais lógica para a desorientação existencial e agente motivador do conseqüente desajuste e inadequação comportamental de suas personagens um critério que passa necessariamente por fatores socioeconômicos. Tais interpretações tomam como ponto de partida para pensar a trajetória destes verdadeiros párias a tão propalada decadência moral e econômica da classe média urbana carioca de meados do século XIX, no que são ilustrativas as palavras de Malcolm Silvermann, que propõe uma espécie de *zeitgeist* do romancista urbano da geração de Cony:

Em termos da caótica experiência urbana [...] predomina aquela da classe média formalmente em direção à alta. O tratamento da burguesia, como o permanente homem mau da humanidade, tem, por bem ou por mal, se tornado um clichê-padrão entre os romancistas brasileiros. De fato, a burguesia tornou-se mais do que o equivalente (a)moral de sua posição socioeconômica, isto é, uma espécie de intermediária entre os marginais e a elite; ela veio simbolizar as maiores deficiências de ambos os extremos. (SILVERMANN, 1995, p. 88)

Pouco adiante, Silvermann salienta o fato de oito dos nove romances escritos por Cony, entre 1958 e 1974, apresentarem protagonistas pertencentes à classe média (eventualmente à alta)<sup>7</sup> e acrescenta ser “possível a elaboração de uma tese em torno da venalidade humana, do tipo simbolizado, nos romances de Carlos Heitor Cony, tomando por base o alegado comportamento amoral da burguesia carioca” (*Ibidem*, p. 88).

Segundo o crítico, uma vez integrantes da classe média fluminense, as personagens conyanas são retratos vivos da conduta da coletividade em que estão inseridas. Desta forma, sua conduta e seus valores são antes coletivos e ditados por critérios socioeconômicos do que individuais. Vejamos:

[...] os notáveis personagens de Cony, menos um, pertencem à classe média (alta). O que tanto os diferencia e define é basicamente o seu gênero. As mulheres são corruptoras e corrompidas. Quando casadas, se tornam mães desalmadas e mulheres infiéis; se solteiras tendem a ser promíscuas e/ou lésbicas, e freqüentemente aparecem grávidas. Ocupando um papel secundário, sua influência é catalisadora e sinistra, fatalmente incitam crianças, maridos e amantes a cometerem atos deletérios contra si mesmos, enquanto elas escapam ilesas. Enquanto isso, os homens se dividem entre os que enganam suas mulheres, os que são enganados e os homossexuais. Esse determinismo sexual serve de pano de fundo em frente ao qual os personagens são

---

<sup>6</sup> Utilizo-me da expressão “fortuna crítica” por falta de outra mais adequada, pois se registre que não pretendo fazer uma abordagem exaustiva de tudo o que foi escrito acerca da obra de Cony, mesmo porque isso fugiria do meu propósito inicial. Assim sendo, é meu intuito fazer apenas um rápido apanhado da maneira como ela foi lida pela crítica especializada nas últimas décadas.

<sup>7</sup> O crítico adota o termo “burguesia” como um sinônimo da “classe média (alta)” carioca, caracterizando-a como uma coletividade pertencente à “Zona Sul comercializada e superpovoada”, cujos valores predominantes são “a mediocridade, a insanidade, a hipocrisia e a amoralidade” (SILVERMANN, 1995, p. 89).

obrigados a enfrentar, despreparados, problemas pessoais profundos, comumente de natureza psicológica. (*Ibidem*, p. 89)<sup>8</sup>

Ainda que relevante, a generalização transcrita quanto à fauna das personagens de Cony não aprofunda de que ordem são os “problemas pessoais profundos” por elas vivenciados.

Outro exemplo bastante ilustrativo de julgamento sociológico da ficção conyana encontra-se no texto de apresentação de *Babilônia! Babilônia!*, onde Antonio Houaiss aponta como uma constante nos romances do escritor a “penetração psicologizante e individualizante [...] dos caracteres como entes sociais gerados e marcados pelas condições sociais” (CONY, 1978, p. 8). Alguns parágrafos adiante – parafraseando Paulo Rónai, para quem as personagens do romancista tratam-se sempre de “insatisfeitos buscadores” (CONY, 1978, p. 9) – Houaiss repete a visada, tipificando os protagonistas de Cony como seres cuja busca por algo que transcenda o marasmo de seu cotidiano beira o desespero, ressaltando que os mesmos debatem-se, invariavelmente, em um contexto social claramente delimitado:

Bichos malogrados, o que trabalha e o que não trabalha, o que é só sexo e o que não é sexo, o que aspira a algo e o que a nada aspira, o que tem quase tudo e o que nada tem, o que tem ideologias ou ideais e o cínico, o céptico, o safado, todos, entretanto, se agitam, quase desesperados na orquestração social, em busca de algo. (CONY, 1978, p. 10)

Destaque-se que mesmo quanto às narrativas curtas de Cony verifica-se o pendor sociológico-interpretativo por parte da crítica. Na orelha de apresentação de *Babilônia! Babilônia!*, Paulo Francis aponta, além de “Ordem do dia”, o próprio conto que dá título ao volume como verdadeiras “pequenas histórias do Brasil”, ao que acrescenta: “Cony nestes dois contos, dá-nos um quadro exato da classe média como ela se vê a si própria em nosso tempo de mediocridade” (FRANCIS, 1978, orelha).

Contudo, nas últimas décadas<sup>9</sup>, nossa crítica tem proposto novas possibilidades de leitura para a dita inadequação das personagens conyanas. Esse é o caso de Rónai, de quem se pode dizer que vai além da conjectura socioeconômica:

---

<sup>8</sup> Esta é a primeira citação em que a ortografia de algumas palavras aparece em disparidade com o Acordo Ortográfico de 2008. Desde já, aponte-se que quaisquer citações deste estudo respeitarão a ortografia original empregada em suas fontes.

<sup>9</sup> Digo “nas últimas décadas” porque a tendência de abordagem da obra ficcional de Cony em seu notório paralelo com o Existencialismo francês tem crescido realmente desde os anos 1980, sobretudo no meio acadêmico. Segundo Kleber dos Santos, célebres resenhistas – por exemplo, Assis Brasil e Brito Broca –, já quando da publicação de *O ventre*, diagnosticaram sumariamente o diálogo do escritor brasileiro com tal corrente filosófica e, principalmente, em relação aos romances de Sartre.

Há quem aponte na perpétua agonia dessas personagens sintomas do apodrecimento do mundo burguês. Até hoje não me pude convencer disto: a meu ver, as raízes desses antagonismos cruéis mergulham mais fundo que a estratificação social. (RÓNAI *apud* CONY, 1988, p. 7)

Fenômeno assinalado como premissa para que se pense a “perpétua agonia dessas personagens”, a falência da família enquanto instituição é proposta por Rónai como uma espécie de fio condutor temático para a análise da obra do escritor: “É verdade que todos os protagonistas de Cony são uns marginais. Mas o que os rejeitou de seu seio não foi a classe a que pertencem: foi a família” (RÓNAI *apud* CONY, 1988, p. 8).

Há de fato acuidade nas colocações do crítico, uma vez que realmente subjaz na ficção de Cony o tema do esvaziamento do conceito de família como agente coletivo a oferecer normas de conduta positivas ao indivíduo, uma espécie de tramontana, bem como proteção e fortalecimento a cada um de seus membros. Ao contrário disso, o escritor cristaliza uma visão conflituosa e desencantada das relações familiares.<sup>10</sup>

Um crítico que parece aceitar a proposta subliminar de Rónai para que se avance no sentido de pensar as personagens de Cony para além da simplista estratificação social é Luís Augusto Fischer, um entusiasta leitor do romancista carioca. Geralmente em rápidos artigos veiculados nos diferentes jornais para os quais contribui<sup>11</sup>, Fischer tem, ao longo dos últimos anos, resenhado, com notável felicidade, vários dos romances conyanos. Citemos, por exemplo, suas palavras sobre *Matéria de memória*, onde o crítico trata do estilo e da temática geral do romancista<sup>12</sup>:

O que importa é que Cony escreve como poucos, na língua portuguesa. Tem uma frase que desce pela garganta agradavelmente. E a maturidade existencial de sua escrita é do mesmo nível que a profundidade de sua argüição a respeito da natureza humana. Insinuação de incesto, a dureza de ser adulto, as vicissitudes do amor e da paixão, a frustração dos sonhos, tudo isso e mais um pouco Cony nos traz, com gentileza, com uma linguagem sedutora e plena. (FISCHER, 1998, p. 127)

---

<sup>10</sup> “O grande assunto de Cony é a família. Emprego o termo à falta de outro, porque a família vista pelo nosso escritor é uma entidade especial, com muitíssimo pouco daquilo que a palavra normalmente evoca: seres coagidos convivendo mau grado seu, presos, trancafiados no mesmo cárcere, que se observam desconfiados, com inveja e ódio. Impedidos, pelas paredes da cela, de ver o mundo além, vivem remoendo melindres antigos, procurando anos a fio o sentido de palavras e gestos, até que a interpretação, afinal encontrada, os afunda mais em seu sofrimento. Dilacerados por forte sede de amor, machucam-se em brigas sem fim, e de cada uma saem mais infelizes, tanto mais que toda sua revolta não lhes pode alterar o fato central da existência, a condenação.” (RÓNAI *apud* CONY, 1988, p. 7)

<sup>11</sup> Versando sobre temas bastante variados, vários destes artigos encontram-se compilados no volume *Para fazer diferença* (1998), publicado pela editora Artes e Ofícios de Porto Alegre.

<sup>12</sup> Artigo publicado originalmente no jornal *ABC Domingo*, em 1 de fevereiro de 1998, posteriormente, agregado aos demais que compõem *Para fazer diferença* (1998).

Cabe frisar que o crítico aponta o escritor antes como um investigador da “natureza humana”, no que ela possui de pior e de mais desalentada, do que como um cronista da crise econômica da classe média urbana carioca.

Outro romance resenhado por Fischer é o exatamente *O ventre*, obra que o crítico salienta tratar da “dureza da vida” (FISCHER, 1998, p. 132)<sup>13</sup> de seu narrador-protagonista, José Severo, cuja família é pertencente à “classe média profunda”. Coerentemente com minha linha de raciocínio, a dita “dureza da vida” do narrador não se dá por uma crise econômica, mas pelo fato deste ser “magro, feio, narigudo”, além de duplamente preterido no amor: primeiramente, pelos pais, que demonstram muito maior afeição pelo filho caçula, e, *a posteriori*, por Helena, menina por quem José Severo era apaixonado e que, no entanto, acaba também preferindo o seu irmão. O resultado de tais fracassos aparece de modo cumulativo na narração das memórias do eu-narrador, ou seja, o José Severo já adulto:

Vida que segue. Zé radicaliza sua tristeza, sua falta de fé na vida e na humanidade [...]. Nem mesmo seu padrinho, único adulto a dar-lhe atenção, consegue reverter seu desamor com estar vivo. Zé é um filósofo mirim, um existencialista antes de entender Sartre e quem mais seja. (*Ibidem*, p. 132)

Ainda sobre *O ventre*, registre-se a 8ª edição da obra<sup>14</sup>, cuja orelha de apresentação traz as palavras de Otavio Frias Filho, que aponta a influência existencialista presente no livro como algo então já inconteste:

Publicado em 1958, *O ventre* é o primeiro romance de Carlos Heitor Cony. Livros de estréia costumam ser marcados por influências; no caso, segundo o próprio autor, a do existencialismo francês, então em voga nos meios literários. Mergulhado na prática da prosa local, no entanto, esse existencialismo se carioquizou, ganhou vivacidade, pungência e humor. [...] Nascido por engano, sua infância reduzida ao inconfessável, o narrador tem razões para corresponder ao figurino do anti-herói existencialista, insulado na própria indiferença em face de um mundo descabido (FRIAS FILHO, 1998, orelha).

Feita a ressalva, voltemos à legítima apologia a Carlos Heitor Cony perpetrada por Fischer. O texto resenhado agora é *Pilatos* cujo narrador-protagonista, certo dia, acorda em uma cama de hospital onde é vigiado por duas freiras que olham alternadamente para ele e para um vidro de compota colocado sobre um criado-mudo. Para total surpresa do narrador, dentro do vidro encontra-se, em estado de conserva, o seu membro viril, acompanhado dos

---

<sup>13</sup> Junção de dois artigos originalmente publicados no jornal *ABC Domingo*, em 17 e 24 de maio de 1998, e *a posteriori*, reunidos em *Para fazer diferença*.

<sup>14</sup> A aludida 8ª edição de *O ventre* pertence à editora Companhia das Letras e foi lançada no ano de 1998. Adiante, comentarei rapidamente as diferentes edições da obra e as revisões por ela sofridas ao longo do último meio século.

respectivos testículos. Elucida-se o insólito da situação, quando, aos poucos, o protagonista lembra-se de haver sofrido um acidente, evento causador de tão sentida perda. A partir daí, o narrador será “um homem sem pênis” (FISCHER, 1998, p. 138)<sup>15</sup>, o que, de uma maneira um tanto jocosa, acentuará seu ceticismo para com a vida e o mundo:

[...] o personagem resolve ser totalmente fiel ao seu membro amputado, por todo o sempre. Será como que sua razão de viver – e notemos que ele não tem exatamente muitos motivos óbvios para estar e permanecer vivo, já que é um solitário, sem família, e não tem emprego, nem casa, nem propriedade alguma, nem qualquer aspiração de vida, qualquer objetivo de vida. (*Ibidem*, p. 138)

Interessante como, não obstante deixe claro que a narrativa delimite objetivamente “as condições de vida de então, o Brasil da ditadura” (*Ibidem*, p. 138), o crítico assevera que *Pilatos*:

[...] não se trata de romance de denúncia, engajado; parece antes que tudo é observado desde um ponto de vista neutro, ou melhor, de um ponto de vista tão cético que chega a ser neutro, porque não atende a qualquer expectativa, de esquerda ou de direita ou de centro. (*Ibidem*, p. 138)

Ainda que o enunciado do crítico permita a leitura da inadequação social e do *nonsense* existencial experimentado pelo narrador tanto no plano individual quanto no coletivo, aponte-se que a atmosfera de total desamparo em que este se move é tomada como algo antes ontológico do que socioeconômico. Dito de outra forma, apesar de não possuir emprego, casa, ou qualquer propriedade, a solidão (aliás, uma solidão voluntária) e a falta de expectativas do protagonista para com a vida explicam-se, segundo Fischer, por um viés razoavelmente metafísico, já que derivam do fato da personagem possuir “um pouco de miolo e sensibilidade” (*Ibidem*, p. 138), portanto e a despeito dos fatores sociais em que se vê imersa (ou se deixa submergir).

Tratemos, agora, do décimo segundo volume dos *Cadernos de literatura brasileira*, editado em 2001 pelo Instituto Moreira Salles e dedicado a Carlos Heitor Cony. Das raras publicações de crítica literária disponíveis no mercado editorial brasileiro dedicadas exclusivamente a Cony, essa se trata da obra mais alentada e séria. Seguindo o projeto editorial da coleção, o título mostra-se bastante variado em sua composição, trazendo uma sucinta biografia do autor, bem como sua bibliografia completa e fortuna crítica até aquele momento; depoimentos de intelectuais – como Rui Castro, Zuenir Ventura, Luis Fernando

---

<sup>15</sup> Artigo publicado originalmente no jornal *ABC Domingo* em 20 de dezembro de 1998 e, *a posteriori*, agregado aos demais que compõem *Para fazer diferença*.

Verissimo etc. – sobre a sua trajetória pessoal e profissional; uma longa entrevista com o homenageado do volume; alguns capítulos de *A tarde da tua ausência*, romance então inédito; e dois lúcidos ensaios sobre a ficção conyana, assinados por Antonio Hohlfeldt e Raquel Illescas Bueno.

Em “O caso Cony”, Hohlfeldt analisa, com abrangência e perspicácia, a prosa de ficção conyana, notadamente quanto a seus elementos formais. Baseado na clássica tipologia de narradores proposta por Gérard Genette (1930), o crítico dá amostras da sofisticação e da complexidade do processo narrativo de diversos romances do autor, cujo foco em primeira pessoa do singular (narrador autodiegético) tende a um ímpar deslizamento para a terceira pessoa do singular (narrador homodiegético), de maneira a, em certa medida, burlar a noção de autodesvelamento do narrador, quebrando o dito *pacto com o leitor*, nos moldes de Philippe Lejeune (1975).

Outra marca peculiar da obra ficcional de Cony levantada por Hohlfeldt é a sua recorrente circularidade temporal, com o que incide na divisão tripartida constituída por uma tese, uma antítese e uma síntese. Deste modo, a exemplo do próprio *O ventre*, o crítico mostra que as narrativas conyanas costumam trazer um capítulo introdutório cujo narrador, em primeira pessoa do singular, trata de seu presente; passando, a seguir, a um longo *flashback* de sua vida pregressa; e, enfim, retorna ao presente do meio para o final da trama<sup>16</sup>. Quanto ao universo temático, pontue-se o fato de não passar despercebido do crítico gaúcho a influência existencialista sofrida pelo romancista carioca, na medida em que “aborda a crise e mesmo a falência da família, a busca de identidade e o sentimento de vazio do *eu* do narrador, remetendo à sensação de náusea que o existencialismo sartriano também registrara na Europa nas décadas anteriores.” (HOHLFELDT, 2001, p. 91)

Por sua vez, em “Histórias de subúrbios: Uma análise comparativa entre *Dom Casmurro* e *O ventre*”, Raquel Bueno traça um surpreendente, luminoso e bem fundamentado diálogo entre dois textos que, à primeira vista, em quase nada se parecem<sup>17</sup>. Por ora, no entanto, interessa-me o fato da autora seguir, ainda que de passagem, a linha usual da crítica brasileira ao apontar Cony como “herdeiro de Machado e também, em alguma medida, de Proust, e Joyce, de Faulkner e Sartre” (BUENO, 2001, p. 114). Adiante, a filiação Sartre-Cony

---

<sup>16</sup> Não obstante com pequenas alterações (uma maior fragmentação temporal), adiantemos que essa é também a estrutura ficcional de *A náusea*.

<sup>17</sup> Publicado na revista *Scripta* (Belo Horizonte, PUC-MG, v. 3, nº 6, 2000, p. 177-182) e reproduzido em *O ventre: 50 anos*, da editora Alfaguara, este ensaio é parte da tese *Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony*, de Raquel Illescas Bueno. Desde 2000, Cony tornara-se membro da Academia Brasileira de Letras e a instituição, quando do cinquentenário de *O ventre*, organizou uma versão *online* da tese de Bueno. Em anexo, a tese traz uma longa e luminosa entrevista com Cony, a qual voltará a ser referida no capítulo 4 desta dissertação.

é retomada de forma um pouco mais detida:

O existencialismo está na base do pensamento de Cony dos anos 50, reforçando a negatividade da retórica. José Severo e seu meio-irmão vivem conflitos tipicamente sartrianos. Suas angústias contaminam a forma com que encaram o presente e o futuro. Sua idéia de liberdade incorpora a relativização que esse conceito sofreu com o exacerbado individualismo desenvolvido na primeira metade do século XX. (BUENO, 2001, p. 124)

Dois anos após o Instituto Moreira Salles ter dedicado um número de seus *Cadernos de literatura brasileira* a Cony, surgiu uma publicação que prometia suprir, em parte, a falta de estudos de fôlego em nosso mercado editorial sobre o autor de *Pilatos*. Iniciada em 1996, idealizada pela Prefeitura do Rio de Janeiro e realizada em parceria com a editora Relume Dumará, a série *Perfis do Rio* visa divulgar a cultura fluminense através de célebres figuras que nasceram ou viveram na ex-capital federal, dedicando, no âmbito literário, volumes a autores como Ana Cristina Cesar, Fernando Sabino, Ferreira Gullar, Rubem Fonseca etc.

Como era de se esperar, Cony também mereceu um número da série, incumbência que ficou a cargo do jornalista e escritor Cícero Sandroni e chamou-se *Carlos Heitor Cony: quase Cony*. Na introdução, o autor adianta que a obra não se trata de uma biografia do romancista homenageado, tampouco de um perfil, e sim de:

Um quase-perfil a sugerir uma viagem literária [...], aventura exploratória por terra, mar e ar nas páginas da obra do escritor. Meu papel será o de um guia turístico, apontando os trechos que considero mais interessantes da sua paisagem literária e a possível relação do panorama visto da ponte com a sua vida. A viagem percorrerá romances, livros de crônicas e biografias que ele escreveu. Também visitaremos as entrevistas que concedeu [...], os artigos escritos sobre ele e seus livros [...], seus artigos publicados em jornais e revistas [...]. E por fim, para confirmar datas e feitos, um *vol d'oiseau* pelos verbetes sobre ele das mais variadas enciclopédias e dicionários bibliográficos. (SANDRONI, 2003, p. 10)

Conforme se vê, o projeto parecia empreendedor. Todavia, o resultado é pífio. Verdade é que Sandroni afirma que seu livro traz um “Cony para principiantes”, ou antes, “um manual de sobrevivência na ‘selva’ Cony” (*Ibidem*, p. 10), acrescentando que o leitor não encontrará nele nenhuma novidade sobre o escritor. O jornalista não estava usando falsa-modéstia. Avaliado em específico o capítulo dedicado a *O ventre*, vemos, de antemão, uma tentativa nula de traçar relações autobiográficas para explicar a escrita da obra e, em um segundo momento, uma síntese terrivelmente superficial do que a crítica já havia escrito sobre o romance. No geral, o resultado final de *Carlos Heitor Cony: quase Cony* é decepcionante.

Merece referência a abordagem de Sergius Gonzaga, que, parafraseando Otto Maria

Carpeaux, atesta haver nas primeiras narrativas de Cony “algo que transcende à mera fixação de costumes” (GONZAGA, 2004, p. 446). A seguir, o autor de *Curso de literatura brasileira* também se junta ao coro de nossa crítica, sendo mais um a filiar o autor brasileiro à tradição romanesco-filosófica dos grandes nomes do Existencialismo francês, com o que abre a possibilidade de lermos a ficção conyana com base nos preceitos filosóficos e estéticos por eles desenvolvidos:

É visível neles [primeiros romances de Cony] uma tendência à problematização da existência e ao aprofundamento psicológico. Portanto, mais do que expressão de um neorealismo tardio, essas obras apresentam personagens em situações de angústia, solidão e náusea, criando uma atmosfera que lembra alguns dos romances de Sartre e Camus. (*Ibidem*, p. 446)

Intitulada *O ventre: 50 anos* e já aludida em nota, é digna de rápida menção a edição comemorativa do cinquentenário de publicação do romance de estreia de Cony, em uma parceria da Academia Brasileira de Letras e da editora Alfaguara. O volume sequer traz o texto integral da obra, mas somente alguns trechos considerados significativos, seguidos de fotos de suas edições anteriores e testemunhos sumários colhidos em artigos de jornais e apresentações de algumas outras narrativas do autor. Por fim, reitera-se ainda o crescente número de estudos acadêmicos – artigos, dissertações e teses – sobre a obra de Carlos Heitor Cony, alguns dos quais se encontram referenciados no *site* oficial do escritor.<sup>18</sup>

Em suma, a amostra da fortuna crítica de Carlos Heitor Cony evidencia que nossa crítica literária inicialmente via em seus romances antes de tudo o reflexo da crise econômica pela qual passava a classe média urbana carioca de meados do século passado, aproximando sua ficção de uma crônica de costumes, um compêndio do *modus vivendi* do homem urbano brasileiro, cuja ruína econômica acarretava a ruína dos valores constituídos. Suas personagens eram, então, tomadas como seres cuspidos pela ordem social, pela família e, enfim, por tudo o que pudesse simbolizar o clã, a coletividade enquanto guarida para o indivíduo. Destituídas da bengala representada pelo coletivo e mesmo dos consequentes valores comportamentais por ele emprestados, os párias conyanos foram tomadas como símbolos genuínos da dissolução dos valores éticos e morais de um mundo marcado pela extrema instabilidade social e pela chamada reforma dos costumes.

Vimos que, com o passar dos anos, nossa crítica – aliás, muito acertadamente – não deixou de afiançar o quão perdidas, solitárias e carentes são os protagonistas do autor, porém

---

<sup>18</sup> Disponível no *site* oficial do autor: <<http://carlosheitorcony.com.br>>.

não mais necessariamente ligando tal realidade a fatores socioeconômicos e a mudanças de costumes de seu contexto imediato, mas a questões ontológicas. Este complemento da mirada inicial, ao contrário de reduzi-la, acaba por iluminá-la com novas e oportunas possibilidades de interpretação. Aos poucos, nossa crítica, ainda que parecesse tatear às escuras, vislumbrava a necessidade de refletir o homem conyano de modo a exceder nossas fronteiras.

## 1.2 Cony aponta a influência existencialista no começo de sua carreira literária

Vale salientar que o próprio romancista aponta no Existencialismo francês de Jean-Paul Sartre uma clara influência quando do começo de sua carreira literária. A este respeito, não foram poucas as entrevistas concedidas ao longo dos tempos nas quais Cony aponta o referido filósofo e escritor francês como a principal matriz de *O ventre*. A título de ilustração, citemos a entrevista concedida a Josué Machado para a revista *Língua portuguesa* (“LP”):

*LP* – Reconhece a influência de outros autores?

Cony – Ah, sim, sim. As obrigatórias, como Machado de Assis, Eça de Queirós. Também Balzac, Flaubert, Zola, Manuel Antônio de Almeida, Lima Barreto. Mas o autor que mais me influenciou o pensamento foi não o Sartre filósofo, mas o de *A náusea* e *Os caminhos da liberdade*. (CONY *apud* MACHADO, 2007, não paginado)

Ainda mais ilustrativa é a entrevista dada por Cony a Marcelo Rubens Paiva, em 1998, para a *Folha de S. Paulo*. Transcrevamos um trecho:

*Folha* – O cenário, o pessimismo, a burguesia cínica e o adultério [presentes em *O ventre*] são inspirados em Machado de Assis?

Cony – Sim. Com a presença do existencialismo de Jean-Paul Sartre, que me marcou muito. Machado foi um pré-existencialista. A cólera pela condição humana, o personagem alienado.

*Folha* – Mas o formato do livro é machadiano.

Cony – É. Vivi ambientes parecidos com o de Machado, mas ninguém percebeu a influência de Sartre na minha obra. Existem cacos que são plágios de Sartre. Copiei insensivelmente, não literalmente. (CONY *apud* PAIVA, 1998, não paginado)

Os “cacos” de que nos fala o romancista podem ser interpretados justamente como os excessos cometidos pela inexperiência e que ele sequer considera sua escrita pessoal, mas apenas uma inconsciente cópia do pensador francês, uma vez que os cortou ao rever mais uma vez o texto em 1998<sup>19</sup>. Caso ainda permanecessem dúvidas acerca da argúcia dos críticos

---

<sup>19</sup> Somente na 8ª edição de *O ventre*, da editora Companhia das Letras, em nota explicativa anterior ao texto, o autor explica a mais atual das várias revisões a que submeteu a obra e o corte dos “cacos”. Aliás, lançado por cinco diferentes editoras ao longo de mais de meio século e atingindo já sua 12ª edição, pelo menos duas das revisões de

literários referidos quanto à influência que o Existencialismo francês exerceu no princípio da carreira de Cony, acredito que as palavras do próprio escritor não de tê-las afastado de todo.

Ainda que o romancista tenha negado haver sofrido influência direta de textos propriamente filosóficos de Sartre<sup>20</sup>, destaco a necessidade de sua esporádica utilização, pois que filosofia e literatura estão indissociavelmente imbricadas no pensador francês. Por fim, embora não seja o objetivo deste estudo, ratifico a legitimidade e a pertinência da aproximação da obra do romancista brasileiro em relação à literatura e à filosofia sartriana no que se refere também a outros possíveis aspectos de contato a serem levantados, o que certamente implicaria em um estudo de mais fôlego.

---

*O ventre* foram substanciais: a da 6ª edição (1987, editora Civilização Brasileira) e a da citada 8ª edição. Ao longo das décadas, a cada nova versão do texto, o escritor atualizou-lhe a linguagem, tornando-a mais atraente para o leitor contemporâneo de cada publicação por meio da substituição de alguns vocábulos *demodês*, além de cortar diversas frases no intuito de tornar o texto mais enxuto e de suprimir boa parte dos adjetivos e advérbios. O estudo completo das quatro diferentes versões do romance encontra-se no já citado estudo de Kleber Pereira dos Santos.

<sup>20</sup> Ilustra tal negativa a entrevista de Cony a *Cadernos de literatura brasileira*, onde, ao ser perguntado se tomara como modelo mais o Jean-Paul Sartre escritor ou o filósofo, Cony responde de forma cabal: “O Sartre romancista.” (CONY, 2001, p. 46)

## 2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: O EXISTENCIALISMO E JEAN-PAUL SARTRE

Antes de tudo, destaque-se que não se pode tratar de um Existencialismo *stricto sensu*, isto é, como uma doutrina fechada, mas sim de vários Existencialismos. Em outras palavras, existem tantos Existencialismos quantos filósofos prestarem-se a analisar o homem e o mundo sob tal ótica, uma vez que cada um dá acentos pessoais a tal análise. Assim, a crítica especializada costuma dividir esta corrente de pensamento em duas grandes vertentes, de acordo com suas concepções acerca da existência de Deus. Do dito Existencialismo cristão merecem destaque os filósofos Sören Kierkegaard (1813-1855), tido como o pai da filosofia existencialista, Karl Jaspers (1883-1969) e Gabriel Marcel (1889-1973); do Existencialismo ateu têm relevo os nomes do próprio Jean-Paul Sartre, de Albert Camus (1913-1960) e de Martin Heidegger (1889-1976), embora aos dois últimos desagradasse a alcunha de existencialistas.<sup>21</sup>

### 2.1 Notas sobre o Existencialismo

Ainda que resenhar em poucas linhas os principais temas do Existencialismo trate-se de uma difícil tarefa, resalto aqueles que se seguem dentre os preceitos básicos desta importante corrente do pensamento ocidental típica do entreguerras mundiais.

#### 2.1.1 O primado da existência sobre a essência

A ontologia distingue nos seres dois princípios metafísicos: a essência e a existência. A essência guarda os caracteres comuns a todos os seres de uma mesma espécie – estamos, portanto, falando de uma essência universal. Já a existência marca as peculiaridades de cada um dos componentes de uma mesma espécie – o que nos permite apontar a existência como uma essência individual. Exemplifico: o ser humano possui obrigatoriamente uma essência humana que o define como tal; entretanto, não deixa de ter uma existência individual que o diferencia dos demais: pode ser feio ou bonito, alto ou baixo, irascível ou fleumático, enfim, as possibilidades são infinitas, motivo pelo qual, embora todos os homens possuam uma

---

<sup>21</sup> Além de tratar de passagem sobre a dissociação entre Existencialismo cristão e ateu em *O Existencialismo é um humanismo*, Sartre voltou ao tema em *Questão de método* (1960), obra na qual o filósofo volta-se, obviamente, para a segunda tendência, discorrendo acerca da estrita relação que julgava haver entre o Existencialismo e o Marxismo.

mesma essência, é a existência individual que os faz diferentes em relação a todos os demais.

Até o século XX, a Filosofia apontava no ser humano o primado da essência sobre a existência, pregando que, antes de serem o Pedro ou o José – com suas respectivas diferenças –, ambos eram homens, logo, detentores da essência humana. O Existencialismo veio contestar esta tese, afirmando que a existência precede a essência. As palavras de Sartre explicam tal postura dos existencialistas:

Em termos filosóficos, todo objeto tem uma essência e uma existência. Uma essência, isto é, um conjunto constante de propriedades; uma existência, isto é, uma certa presença efetiva no mundo. Muitas pessoas crêem que a essência vem antes e a existência depois. Esta idéia tem a sua origem no pensamento religioso: de fato, quem deseja fazer uma casa deve saber o gênero do objeto que pretende criar: a essência precede a existência; e todos os que acreditam que Deus formou os homens, julgam necessário que ele o tenha feito de conformidade com a sua idéia a respeito dos mesmos. Mas, inclusive os que não têm fé, conservam esta opinião tradicional de que o objeto jamais existira senão em conformidade com a sua essência, e o século XVIII inteiro pensou que havia uma essência comum a todos os homens, denominada natureza humana. O existencialismo considera, ao contrário, que nos homens – e apenas nos homens – a existência precede a essência. Isto significa que o homem é em primeiro lugar e só depois é isto ou aquilo. [...] O homem deve criar sua essência. (SARTRE *apud* FOULQUIÉ, 1955, p. 64)

O estrito dever do homem, no sentido de criar sua essência, é explicado pelo fato de que somente a ele é dada a possibilidade de uma plena consciência tanto em relação àquilo por que escolhe quanto a suas consequências.

### 2.1.2 *O problema de Deus*

Acredite-se ou não em sua existência, Deus é um dos pontos centrais do Existencialismo, pois define a conduta a ser tomada diante do absurdo que caracteriza a vida humana. Uma vez acredite-se em sua existência, Deus constitui um caminho viável para que o homem, em certo sentido, vença sua absoluta contingência.

Sob visível influência dos filósofos agnósticos do século XIX – notadamente de Friedrich Nietzsche (1844-1900) –, os existencialistas ateus vedam-se a ilusão e o reconforto de Deus, tornando sua concepção acerca da existência humana ainda mais amarga e desolada do que a concebida pelos existencialistas cristãos. Para aqueles, uma vez não existindo um Deus supremo e redentor da humanidade a emprestar-lhe sentido à existência ao próprio mundo, cabe ao homem a responsabilidade de fundar seus próprios valores e de atribuir razão de ser a si mesmo e ao mundo.

### 2.1.3 A liberdade

Os conceitos de liberdade e de responsabilidade serão mais pormenorizadamente analisados na sequência deste estudo, uma vez que neles basearei, em boa medida, minha proposta de leitura de *O ventre* à luz da literatura e da filosofia de Sartre. Por ora, contudo, lembremos que a crença existencialista de que a existência do homem precede sua essência torna-o livre para escolher seus caminhos sem quaisquer valores pré-estabelecidos. É ao homem quem cabe formular, por meio de suas atitudes, seus próprios critérios de valor.

### 2.1.4 A responsabilidade

Livre da ideia de Deus no que ela apresenta de redenção, valor absoluto e norma de conduta pré-concebida, o homem, segundo a compreensão dos filósofos existencialistas ateus, torna-se conseqüentemente responsável por atribuir um sentido não somente à sua existência, bem como a dos outros seres humanos e ao próprio mundo que o cerca. Ressalte-se que a liberdade característica do ser humano, no sentido de escolher seus próprios valores, é também a obrigatoriedade de fazê-lo, daí sua decorrente responsabilidade. Na base do binômio liberdade e responsabilidade, está ainda o primado da existência sobre a essência:

[...] se quisermos existir, ao mesmo tempo que construímos a nossa imagem, esta imagem é válida para todos e para toda a nossa época. Assim, a nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, porque ela envolve toda a humanidade. Se sou operário e se prefiro aderir a um sindicato cristão a ser comunista, se por esta adesão quero eu indicar que a resignação é no fundo a solução que convém ao homem, que o reino do homem não é na terra, não abranjo somente o meu caso: pretendo ser o representante de todos, e por conseguinte a minha decisão ligou a si a humanidade inteira. [...] Assim sou responsável por mim e por todos, e crio uma certa imagem do homem por mim escolhida; escolhendo-me, escolho o homem. (SARTRE, 1978, p. 7)

### 2.1.5 O sentimento de abandono

Segundo o Existencialismo, uma vez tendo tomado consciência de seu existir, o homem experimenta um intenso sentimento de abandono diante de uma vida que não fora propriamente uma escolha sua, e sim uma dolorosa surpresa. Logo, a vida humana é caracterizada pela extrema gratuidade, predicado que, no entendimento de vários filósofos, faz do homem um *ser-aí*, ou seja, um ente literalmente jogado em um mundo pautado pela extrema competição e pela responsabilidade.

### 2.1.6 A morte

De modo geral, os existencialistas descrevem a tomada de consciência do existir por parte do homem como algo absolutamente doloroso, pois ela acarreta obrigatoriamente a consciência de seu contrário, isto é, a morte. Existir é, portanto, uma dramática experiência marcada pela total contingência e pela nefasta ideia da morte. Explico: o pânico que tal ideia inspira no homem, sendo esse pura consciência e a morte o completo aniquilamento dessa, resta-lhe, uma vez morto, tão-somente a extinção absoluta, o nada.

Ainda que em escalas e alcances diferentes, o tema da morte foi visitado por todos os filósofos existencialistas. Assinale-se a abordagem de Martin Heidegger, que explora toda a pungência do sentimento de finitude que acompanha o homem, tornando a vida, de certa maneira, uma experiência absurda. Para Heidegger, o homem – visto enquanto existência consciente – é em si mesmo o ser jogado na experiência extrema da temporalidade, que o torna o *ser-para-a-morte*.

### 2.1.7 A angústia

Não faltaram motivos aos quais os filósofos existencialistas pudessem atribuir o sentimento de angústia que acomete o homem, por vezes, como uma verdadeira doença. Não bastasse o sentimento de abandono de uma vida que em si mesma não traz qualquer justificativa e o pavor diante da inexorabilidade da morte, soma-se, no caso dos ateus, o fato de terem-se eximido do refúgio representado por Deus, fazendo do homem o sustentáculo único no sentido de suscitar valores individuais e coletivos.

Em boa medida, é essa mesma necessidade de escolha dos valores a serem seguidos, sem que tenha quaisquer parâmetros para fazê-lo, uma inesgotável fonte de angústia para o homem. A este respeito, vejamos as palavras de Paul Foulquié:

Rejeitando como vãs construções do espírito e todo o mundo ideal, os existencialistas findam nesta dolorosa contradição de que devem escolher sem qualquer princípio de escolha, sem nenhum padrão que lhes permita julgar se escolheram bem ou mal. Eis o fundamento da angústia existencialista. Não se trata tanto do temor de um determinado perigo como do vivo sentimento de quem foi lançado nesta situação sem o desejar, compelido a opções cujas totais conseqüências não percebe e não saberia justificar. (FOULQUIÉ, 1955, p. 56)

Todavia, é equivocada a suposição de que a angústia humana é um interesse somente

dos existencialistas ateus. Registre-se que o pensador que, aparentemente, melhor tratamento deu ao tema foi justamente o filósofo cristão Sören Kierkegaard, que reiteradas vezes flagrou a instabilidade inerente à vida humana. A angústia, para Kierkegaard, é fruto dos múltiplos caminhos por que o homem pode optar em uma vida que em si mesma não é mais do que uma infinita gama de possibilidades e que nos reserva a cada passo o sentimento de estarmos empreendendo o desconhecido em um mundo que é um legítimo campo minado.

## **2.2 A filosofia de Sartre**

Jean-Paul Sartre trata-se do pensador mais conhecido do Existencialismo, corrente que, em boa medida, deveu a ele sua popularidade. O filósofo foi responsável por uma obra triplamente colossal: em tamanho, em relevância e em variedade, cuja abordagem global é tarefa para vários anos de estudo; desafio intelectualmente hercúleo, empreendido por Annie Cohen-Solal, uma de suas mais respeitadas especialistas e biógrafas. O valor de sua empreitada pode ser medido pela dificuldade de levá-la a cabo, na medida em que se impingira a audaciosa incumbência de pensar:

[...] um “Sartre por inteiro”, com suas contradições, suas ingenuidades, seus entusiasmos, sua coragem, sua generosidade. Fiquei então [quando da morte do pensador] convencida da urgência de abordar a obra sartriana como um todo, para poder compreender suas leis de funcionamento, para ler uma gramática dos comportamentos sartrianos e, na falta disso, encontrar suas chaves. Mas como abarcar uma obra tão prolífica e proteiforme, que abordou todos os domínios da escrita (romance, novela, filosofia, teatro, cinema, biografia, autobiografia, ensaio crítico, reportagem jornalística, canção, entre outros), que se dirigiu a todos os públicos – do grande público aos universitários –, em todos os países, e que desde então parecia escapar a todo controle? (COHEN-SOLAL, 2005, p. 16)

Sumariamente apresentadas a vastidão, a proeminência e a diversidade dos escritos de Sartre, volto a centrar meu interesse àquilo que concerne de imediato ao propósito deste estudo, propondo, conforme já referido, uma investigação tão acurada quanto possível dos conceitos sartrianos de liberdade, responsabilidade e má-fé.

### *2.2.1 A liberdade*

A liberdade é um dos conceitos mais importantes, complexos e amplos da filosofia sartriana. Começemos por apontar sua característica primordial: ela é parte constitutiva e indissociável do ser.

Utilizado anteriormente de modo genérico, o termo *ser* é, contudo, entendido por Sartre, em seus escritos filosóficos, em duas diferentes e opostas instâncias:

a) *ser em-si*: didaticamente, podemos delimitar o em-si como o conjunto de seres destituídos de consciência, os objetos em geral. Assim sendo, o em-si trata-se da plenitude do ente: “É o maciço, sem qualquer vazio, e portanto opaco a si próprio, isto é, destituído de consciência. ‘Em-si’ significa idêntico a si; o em-si também não pode, como o ser consciente comparável a um espelho, ser o que ele não é e não ser o que ele é, [...] o em-si é o que é, e nada mais.” (FOULQUIÉ, 1955, p. 76);

b) *ser para-si*: seguindo o mesmo critério pedagógico, podemos delimitar o ente *para-si* como aquele investido de consciência e de liberdade: o ser humano. Para Sartre, a consciência constitui em si mesma uma espécie de vazio, de nada. Logo, sendo o homem basicamente consciência, ele é, por extensão, o nada de si mesmo. Este nada que é o homem contrapõe-se radicalmente à existência plena do em-si em um jogo de oposições entre homem (consciência e liberdade para escolher o que fará de si próprio através de seus atos) e objetos (não-consciência e plenitude daquilo que é em si mesmo, sem poder modificar-se jamais).

Desta forma, a partir de agora, passarei a usar a terminologia sartriana quanto à divisão dos entes em *em-si* e *para-si* segundo as definições acima, sem outras e maiores explicações.

Assinale-se que a liberdade não é uma escolha do homem, mas uma obrigatoriedade, daí a máxima sartriana de que “o homem está condenado a ser livre” (SARTRE, 1978, p. 9). Diversas vezes, o pensador tematizou em sua literatura o teor de verdadeira obrigatoriedade com que a liberdade apresenta-se ao homem; pincemos, a título de ilustração, um trecho do romance *Sursis* (1945), segundo volume da trilogia intitulada *Os caminhos da liberdade*, onde a personagem Mathieu Delarue reflete sobre a gratuidade de sua vida e o sentimento de condenação que experimenta em relação à sua liberdade:

Eu: nada. Sou livre, pensou, com a boca seca. [...] Não sou nada, não tenho nada. Tão inseparável do mundo como a luz e no entanto exilado, como a luz, deslizando à superfície das pedras e da água, sem que nada, jamais, me prenda ou me faça encalhar. Fora. Fora. Fora do mundo, fora do passado, fora de mim mesmo: a liberdade é o exílio e estou condenado a ser livre. (SARTRE, 1967, p. 297)

Frise-se que é essa mesma liberdade que garante ao homem a primazia de escolher seus atos entre um amplo espectro de possibilidades, com o que escolhe a si próprio: o

homem faz-se mediante seus atos<sup>22</sup>. Ao assumir-se como uma opção e, em decorrência dela, agir, o homem como que atualiza sua liberdade, ou seja, sua plena realização enquanto ser livre só pode dar-se mediante constante afirmação da liberdade por meio da conseqüente escolha de suas atitudes. Tendo em vista o pressuposto de que “o ato é a expressão da liberdade” (SARTRE, 1997, p. 541), pode-se asseverar que a escolha por uma conduta dentre várias possíveis representa como que uma exteriorização da liberdade do ser.<sup>23</sup>

Dito isso, registre-se a importância da impossibilidade de realização *stricto sensu* da liberdade no pensamento sartriano para o propósito do presente trabalho. Por outras, para Sartre, não se pode realizar de uma vez por todas a liberdade pela simples tomada de uma resolução, por um ato tão-somente. Vejamos: é necessário que se parta do pressuposto de que todo ato tem em sua origem a liberdade que o orientou e que nos permitiu assumir-nos como seres livres e responsáveis ao optar. Porém, o fato de tê-lo levado a cabo não extingue nossa liberdade, mas apenas a atualiza, instaurando uma nova condição de liberdade que constituirá a origem de um novo ato, que, por sua vez, terá que ser igualmente livre e responsável. Daí a assertiva do filósofo francês de que “não somos livres para deixar de ser livres” (SARTRE, 1997, p. 544) inspirar a afirmação de Gerd Bornheim: “A única necessidade que a liberdade conhece está aqui: o homem não é livre para deixar de ser livre” (BORNHEIM, 1971, p. 112). Ou ainda: “Sou, e não posso deixar de ser, a minha própria liberdade” (SILVA, 2004, p. 138).

É justamente por ser agente constitutivo do ser que a liberdade torna-se, de certa maneira, inalienável, encerrando a inexaurível necessidade de um ato seguinte, que a reafirme e atualize. Daí a crença sartriana de que o homem somente pode ser autenticamente livre na medida em que usufrui sua liberdade de modo perene, isto é, que a torna a origem óbvia de atos que se desenrolam em sequência<sup>24</sup>. Nesta instância, o ser constitui-se em um projeto eterno e irrealizável de forma definitiva, já que:

[...] o homem é o ser para quem o seu próprio ser está permanentemente em questão. Estar permanentemente em questão [...] indica principalmente a impossibilidade de que o ser seja determinado, uma essência seja manifestada. O ser do existente, não se manifestando numa essência que o determine, permanece em suspenso. O traço ontológico do existente é essa suspensão, ou esse vazio de determinação. (SILVA,

---

<sup>22</sup> “O homem é não apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja, como ele se concebe depois da existência, como ele se deseja após este impulso para a existência; o homem não é mais que o que ele faz. Tal é o primeiro princípio do existencialismo” (SARTRE, 1978, p. 6).

<sup>23</sup> Também em *O ser e o nada*, não por acaso o filósofo afirma que “deixar de agir é deixar de ser” (SARTRE, 1997, p. 587).

<sup>24</sup> “Sendo liberdade ser-sem-apoio e sem trampolim, o projeto, para ser, deve ser constantemente renovado. Eu escolho a mim mesmo perpetuamente, e jamais a título de tendo-sido-escolhido, senão recairia na pura e simples existência do Em-si. A necessidade de escolher-me perpetuamente identifica-se com a perseguição-perseguida do que sou” (SARTRE, 1997, p. 591).

Saliente-se o fato de que esta cabal indeterminação característica do ser, esta sua imanente instabilidade acaba por entrar em confronto com seu desejo de realizar-se na plenitude, de determinar-se como essência mediante um ato, uma escolha.

Em suma, o homem aspira por um ato com que possa escamotear a característica primeira da liberdade que é sua irrealização absoluta, mas gradativa e constante. Ao cristalizar a liberdade, o ser deseja elidir sua contínua necessidade de fazer-se, sua realidade como um projeto sempre irrealizado de si mesmo, negando-se enquanto “processo de ser sempre o que não se é” (SILVA, 2004, p. 138) e ansiando por constituir-se essencialmente, sem que o possa fazê-lo.

### *2.2.2 Liberdade enquanto atribuição de valor e responsabilidade*

Segundo Sartre, quando se trata de erigir um valor de comportamento, ou, por extensão, uma moral, o ser possui como único norte a liberdade absoluta que o caracteriza. É o que Gerd Bornheim intitula de “subjetivação radical do valor” (BORNHEIM, 1971, p. 128).

É justamente neste tocante que o filósofo francês mais é contestado em seus preceitos. Em uma tirada que, à primeira vista, de fato soa incoerente, Sartre contrapõe à incondicional liberdade que marca qualquer tomada de partido do ser – e, por consequência, ele próprio, já que o ser é e constrói-se mediante seus atos – uma responsabilidade não apenas individual, mas universal para com aquilo por que optou: “[...] a nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, porque ela envolve toda a humanidade” (SARTRE, 1978, p. 7). Em *O ser e o nada*, o pensador já havia aludido reiteradas vezes acerca do teor coletivo da responsabilidade do homem, por exemplo, ao afirmar que “cada para-si é responsável em seu ser pela existência de uma espécie humana.” (SARTRE, 1997, p. 637).

A suposta incoerência sartriana estaria no fato do homem ter em sua liberdade o predicado único de seus atos, decidindo-se sem quaisquer escalas de valores que não sua própria subjetividade e, paradoxalmente, estar compromissado mediante suas escolhas com o outro. Ora, o contra-senso residiria no fato da liberdade de cada homem ser em si mesma individual e intransferível, motivo pelo qual não poderíamos delegar a outrem a responsabilidade de assumi-la por meio de atos que caberiam a nós. Uma vez que o homem age dando vazão à *sua* liberdade, com o que erige *seus* valores de conduta e constrói-se no plano de uma subjetividade que é indiscutivelmente individual, como poderia então estar

sobre seus ombros a responsabilidade por outrem que não ele próprio?

Embora a celeuma que se criou quanto a essa suposta incoerência do pensamento sartriano, a meu ver, o pensador parece sair da encruzilhada em que se metera de modo satisfatório, ainda que um tanto simplista. Vejamos sua explicação: “[...] sou responsável por mim e por todos, e crio uma certa imagem do homem por mim mesmo escolhida; escolhendo-me, escolho o homem” (SARTRE, 1978, p. 7).

Digamos que Sartre coloca-nos diante uma equação que apresenta como variáveis o ato individual e a decorrente atribuição do valor que o orientou, além da responsabilidade enquanto resultado óbvio. Recorro às elucidativas palavras de Franklin Silva na tentativa de dissecar a equação proposta, partindo do par composto pelo ato individual (escolha do para-si) e por sua decorrente atribuição de valor universal:

[...] ao mesmo tempo que projeta um modo de ser a partir de uma escolha, o para-si projeta também o valor inerente à escolha feita. Quando o faz, assume-o como universal: isto que projeto ser é válido para todos os homens, minha escolha institui um valor cujo sentido e radicalidade derivam de que ele é, *ipso facto*, universal. Essa dimensão ético-existencial do valor instituído repercute na escolha concreta a partir dele. O ser que projeto ser é aquele absolutamente escolhido, porque não resta nenhum valor maior ou mais universal do que o que instituí. (SILVA, 2004, p. 139)

E, adiante, o complemento:

[...] escolher é instituir valores. Como o valor está totalmente imanente à escolha, ele também é afetado pela negatividade inerente à eleição de um valor em detrimento dos outros. Desse modo, instituir valores é implicitamente negar valores, pois devo optar por um critério, e, quando o faço, os outros não permanecem como virtualidades positivas, mas se desvanecem como não-valores. É nesse sentido que a universalidade está implicada na instituição de valores imanente à escolha: só posso escolher um negando os outros e então aquele que escolho torna-se universal; naquele momento ele é o único capaz de orientar a minha escolha, porque essa foi a escolha que o orientou como único. A radicalidade da escolha não permite que a instituição de um valor conserve a pluralidade possível: ela anula todos os outros critérios. [...] Portanto, a universalidade provém tanto da afirmação de um único valor quanto da negação de todos os outros. (SILVA, 2004, p. 147)

Como saldo da equação proposta, temos que a responsabilidade decorre do fato de que a auto-imagem criada pelo homem – dado o caráter universal da escolha que a orientou – é pintada aos olhos de outrem como uma extensão da imagem erigida por aquele para a humanidade como um todo. Assim, sendo este outrem – digamos A – parte integrante da humanidade que, por extensão, aquele – digamos B – optou em seu autoprojeto (isto é, quando escolheu a si mesmo), pode-se, conseqüentemente, dizer que B torna-se responsável por A.

### 2.2.3 A má-fé como negação da liberdade

A pergunta que surge a esta altura é a seguinte: como pode o ser cristalizar uma liberdade que é parte constitutiva de si próprio e que se manifesta como uma verdadeira condenação?

A resposta repousa no fato de que esta mesma liberdade para ser plenamente realizada necessita ser continuamente revalidada através de uma escolha, de um ato que a reafirme. Entretanto, o homem pode incorrer na não-escolha, no não-ato, acabando por escamoteá-la. Ao negar aquilo que, em última análise, é ele próprio (sua liberdade), o ser promove uma negação de si mesmo, em uma espécie de mutilação à sua imanência. Esta automutilação deve, genericamente, ser entendida como a má-fé. Mas vamos por partes.

Partamos do conceito de má-fé tal qual ele é exposto por Sartre, em *O ser e o nada*: “Fazer que eu seja o que sou segundo o modo de não ser o que se é, ou que eu não seja o que sou segundo o modo de ‘não ser o que se é’ ou que eu não seja o que sou segundo o modo de ‘ser o que se é’.” (SARTRE, 1997, p. 50). O filósofo, como de costume, utiliza-se de um jogo de palavras para conceituar a má-fé. À parte a aparência hermética do conceito, ele trabalha com os mesmos pressupostos vistos anteriormente. Vejamos: a má-fé constitui uma autonegação do homem enquanto liberdade contínua e, portanto, como uma constante necessidade de manutenção desta mesma liberdade mediante o fazer-se de maneira sucessiva através de seus atos. Dito de outra forma, trata-se da tentativa do ser de burlar a sua própria imanência como liberdade perene (em última instância, o para-si) por meio da cristalização de sua liberdade e, por conseguinte, de si mesmo na representação de um papel, de uma farsa (o em-si).

Voltando ao conceito sartriano de má-fé, observamos que a autonegação institui-se quando o ser forja um papel definitivo para si (“Fazer que eu seja o que sou [o que forjei para mim, a farsa de mim mesmo: o em-si]”), escapando de si próprio enquanto suspensão e contínuo fazer-se, optar-se (“segundo o modo de não ser o que se é [uma perene auto-escolha: o para-si]”). Ou “que eu não seja o que sou [o para-si] segundo o modo de ‘não ser o que se é’ [o em-si]” e, por fim, “que eu não seja o que sou [o para-si] segundo o modo de ‘ser o que se é’ [o em-si]”. Conforme se vê, “O pressuposto básico da má-fé reside no dualismo constitutivo do existir humano [...] que impede o homem de encontrar o porto seguro do em-si” (BORNHEIM, 1971, p. 51). Com notável didatismo, Silva vai na mesma linha de raciocínio:

A má-fé consiste, portanto, em negar-se que o meu ser esteja sempre em questão; consiste em transformar essa questão num ser em-si determinado. Não é uma simples mentira: é uma espécie de desagregação da existência, uma degeneração do para-si em em-si. (SILVA, 2004, p. 164)

Voltemos à correlação entre liberdade e má-fé servindo-nos das palavras de Bornheim, que afirma categoricamente: “a recusa à liberdade é má-fé” (BORNHEIM, 1971, p. 112). É ainda o mesmo crítico quem assinala a maneira como se configura tal recusa:

[...] a admissão de qualquer tipo de necessidade [que não o fato de que o homem não é livre para deixar de ser livre] ou de determinismo acarreta a recusa à liberdade. Como se entende essa recusa? Como tentativa de apreender a si próprio como um ser-em-si, e tomar os móveis<sup>[25]</sup> e motivos,<sup>[26]</sup> a consciência seria como que reificada e adquiriria uma pseudoplenitude. (*Ibidem*, p. 112)

Delineado o conceito de má-fé, é chegada a hora de dividir o fenômeno segundo uma tipologia básica de suas diferentes formas de ocorrência. Em *O ser e o nada*, os múltiplos e variados exemplos de má-fé, analisados fenomenologicamente pelo filósofo, são agrupados de acordo com as suas características primordiais em flerte, representação e sinceridade.<sup>27</sup> Por ora, interessa-me a má-fé segundo as duas últimas configurações arroladas anteriormente. Vamos a elas.

#### 2.2.4 Má-fé e representação

Quanto à ocorrência da má-fé como representação, destaque-se o principal exemplo trabalhado por Sartre, ou seja, o arquétipo do garçom que se quer em-si através de um autoperfil forjado pelo engessamento de si mesmo:

Consideremos a esse garçom de café. Ele tem o gesto vivo e marcado, algo demasiado preciso, algo demasiado rápido; ele vem aos consumidores com um passo demasiado vivo, se inclina com presteza algo excessiva; sua voz, seus olhos, exprimem um interesse algo demasiado pleno de solicitude pelo comando do cliente; enfim, ei-lo que volta ensaiando, imitar em uma marcha o rigor inflexível de não se sabe qual autômato, tudo isto sustentando sua bandeja com um tipo de temeridade de funâmbulo, colocando-a em um equilíbrio perpetuamente instável e perpetuamente rompido que ele restabelece perpetuamente com um movimento ligeiro do braço e da mão. Toda sua conduta nos parece uma representação. Ele se aplica a encadear

<sup>25</sup> Móvel (*mobile*): é entendido por Sartre como um fato subjetivo: o desejo, a emoção, a paixão etc.

<sup>26</sup> Motivo (*motif*): para Sartre, é a apreensão objetiva de uma situação determinada enquanto esta situação revela-se, baseada em certo fim, podendo ainda servir de meio para atingi-lo.

<sup>27</sup> A tipologia referida acima quanto ao amplo conceito de má-fé faz parte da aguda leitura de Júlio César Burdzinski (1994) de *O ser e o nada*.

seus movimentos como se eles fossem mecanismos comandando-se uns aos outros, sua mímica e sua voz mesmas parecem mecanismos; ele se dá a presteza e a rapidez inexorável das coisas. Ele representa, se diverte. Mas o que então ele representa? Não é preciso observá-lo muito para dar-se conta: ele representa ser garçom de café. (SARTRE *apud* BURDZINSKI, 1994, p. 73)

Seja pela descrição dos gestos exageradamente precisos, seja pela diligência que beira o cômico, a conduta do garçom não deixa dúvida a respeito do seu desejo de tomar-se ontologicamente por um ente em-si. Em outras palavras, a má-fé do garçom ocorre na medida em que, ao cristalizar-se em sua representação, ele aspira à pseudoplenitude do em-si, escamoteando o para-si enquanto necessidade de uma auto-escolha perene. Bornheim ratifica nossa afirmação ao interpretar o trecho supracitado:

Representar um papel, ser ator, a sedução do títere, pertence à condição humana. Melhor: a condição humana como que se desdobra para assumir um segundo papel, uma outra condição. [...] Assim o garçom se torna coisa-garçom [...]. Na sociedade tudo se passa, portanto, como se cada um devesse assumir uma marionete. (BORNHEIM, 1971, p. 49)

Como explicar o termo “*coisa-garçom*” de que nos fala o crítico senão como o para-si negando-se como tal através da representação de um em-si que o torna uma “*marionete*”? A visada da má-fé enquanto representação está ligada à reificação, pois ao reificar a si próprio o homem divisa a possibilidade de tornar-se um ser em-si, eliminando sua liberdade intrínseca de ser para-si, cessando-se como projeto. Transcrevamos a pertinente explicação de Silva a respeito da descrição do garçom visto como exemplo de má-fé tal qual um jogo de espelhos entre para-si e em-si:

Como o homem é um constante fazer-se, o ser que ele é a cada momento depende desse fazer-se. A má-fé consiste em inverter essa dependência, ou identificar o fazer-se e o ser. Desse modo, posso afirmar o que sou e o que não sou na forma da determinação a que estão sujeitas as coisas, ou o ser em-si. O fazer-se deveria significar a impossibilidade de uma definição: nenhuma conduta me define porque a liberdade é anterior a todas elas, o que significa que verdadeiramente nunca coincido com o que sou na iminência do presente. Para escapar dessa instabilidade, represento a minha condição para realizá-la, faço da interpretação da personagem a determinação do meu ser. Não *sou* corajoso ou covarde, mas *faço-me* tal; e ao tomar esse fazer-se como ser, posso então dizer que sou corajoso ou covarde, como a mesa é a mesa e a caneta é a caneta. Por isso, a má-fé está sempre relacionada com a reificação. (SILVA, 2004, p. 163)

### 2.2.5 *Má-fé e sinceridade*

Partindo do princípio de que a má-fé trata-se, *stricto sensu*, de uma artimanha da

consciência humana para promover um autoengodo, cuja finalidade é a de burlar a condenação a que o ser vê-se alvo, somos levados a concluir que a sinceridade estaria necessariamente na contramão do comportamento de má-fé. Todavia, Sartre aponta a sinceridade como mais uma das formas utilizadas pelo homem para revestir-se da plenitude que somente cabe ao em-si.

Para Burdzinski, a sinceridade repousa em um plano ideal do ser, isto é, “o ideal de que o homem torne-se completamente aquilo que ele é e se apresente frente aos demais exatamente dessa forma” (BURDZINSKI, 1994, p. 72). A explicação lógica para a inatingibilidade deste ideal é que ele:

[...] choca-se com a caracterização da consciência como ser para-si: somente ao em-si cabe a plenitude ontológica. A consciência [...] estabelece uma barreira ontológica intransponível para o ideal da sinceridade posto que este, traduzido em termos ontológicos, implica na impossível fusão entre em-si e para-si. Dessa forma, o ideal da sinceridade não escapa [...] aos parâmetros de má-fé. (*Ibidem*, p. 72-73)

O próprio Sartre resume a sinceridade como um procedimento idealizado que incide na má-fé, uma vez que ao adotá-la o homem postula que “não seja para ele mesmo senão aquilo que ele é, que seja plena e unicamente aquilo que ele é” (SARTRE *apud* BORNHEIM, 1971, p. 51). Cabe uma leitura mais detida deste outro jogo de palavras (conceitos) do pensador francês: ao enrijecer-se como um ser sincero, o homem visa criar para si uma essência, ou seja, a sinceridade. Porém, isto é impossível, porque apenas possui uma essência pré-definida o ser em-si (objetos, destituídos de consciência); por sua vez, o ser para-si (homens, dotados de consciência e liberdade) está condenado a fazer-se como um projeto ininterrupto. Logo, quando se traveste de sinceridade, o indivíduo deseja negar-se enquanto condenado a definir-se em um processo contínuo, encerrando-se na comodidade do ser em-si. É justa e reiteradamente para este ente em-si, que aspira determinar-se o homem sincero, que Sartre remete suas palavras.

### 3 ANÁLISE DAS OBRAS LITERÁRIAS QUE COMPÕEM O *CORPUS* LITERÁRIO BASE

A seguir, passarei à análise específica dos romances referidos a partir dos preceitos existencialistas explicitados na seção anterior. Em um primeiro momento, será examinada *A náusea*, de J.-P. Sartre, e, posteriormente, *O ventre*, de Carlos Heitor Cony.

#### 3.1 *A náusea* em foco

A partir de agora, passo, sob diferentes aspectos, a tratar do romance em questão. Primeiramente, com uma rápida explanação sobre a fortuna crítica de *A náusea* em nosso país; em seguida, discorrendo sobre sua estrutura; e, por fim, propondo o resumo e a análise de sua trama segundo os temas que mais me interessam para os fins do presente trabalho.

##### 3.1.1 Nota acerca da fortuna crítica de *A náusea* no Brasil

Estudado ora como um texto literário, ora como uma mera vulgarização ficcional de conceitos filosóficos que seriam aprofundados em *O ser e o nada* e até mesmo como um caso clínico pela Psicologia, o drama existencial de Antoine Roquentin suscitou uma enorme e, em termos de qualidade, variada quantidade de estudos. Logicamente que foge ao meu propósito imediato promover um levantamento exaustivo da fortuna crítica do romance de estreia de Sartre em nosso país, porém pode-se afirmar com segurança que a produção crítica a respeito deste texto à disposição do leitor brasileiro divide-se em duas etapas. Perpassando as décadas de 1950 a 1970 e geralmente traduzidos do francês, os estudos escritos mais ou menos no calor da hora da disseminação e da efervescência das ideias de Jean-Paul Sartre prescindiam do distanciamento temporal para a maturação de uma obra tão complexa, tratando quase que tão-somente de resenhas críticas bastante genéricas e, obviamente, pouco detidas e criteriosas. Os exemplos mais ilustrativos desse tipo de análises um tanto primárias são: *Jean-Paul Sartre* (1958), de René-Marill Albérès; *Sartre* (1966), de Maurice Craston; *Sartre hoje* (1968), conjunto de artigos sob a orientação de Stéphane Cordier; e *Sartre* (1975), de Luiz Carlos Maciel.

Ainda no ano de 1971, surgiu o primeiro estudo de razoável fôlego sobre *A náusea* no Brasil, presente no volume intitulado *Sartre: metafísica e existencialismo*, de Gerd

Bornheim, ao que se seguiram outros, tanto em âmbito acadêmico quanto por iniciativa pessoal de especialistas na monumental obra do pensador existencialista francês. Assim, merecem destaque por ora três excelentes estudos sobre *A náusea*, cujos autores são, na atualidade, renomados especialistas brasileiros em Jean-Paul Sartre: a dissertação *A vertigem do sentido na obra de J.-P. Sartre* (1992), de Luís Antônio Contatori Romano; a obra *Sartre: psicologia e fenomenologia* (1995), de Luiz Damon Santos Moutinho; e o ensaio “Existência e contingência: comentário de *A náusea*” (2004), de Franklin Leopoldo e Silva. Estes três últimos serão os textos-base para a minha análise do romance sartriano.

### 3.1.2 A estrutura narrativa de *A náusea*

Escrito em 1931 e apenas publicado no ano de 1938, o romance *A náusea* segue o molde das narrativas cuja retomada retrospectiva de fatos da realidade imediata por parte de sua personagem-narrador acarreta o seu autoconhecimento, tornando o enredo factual, de certa forma, secundário em relação àquilo que ele desvela na psicologia e na própria visão de mundo do protagonista. Assim, a trama da obra gira em torno do enfadonho cotidiano de Antoine Roquentin, um historiador de trinta anos, que, após viajar, sozinho, por diversos continentes (Europa Central, África do Norte e Extremo Oriente) durante seis anos, estabeleceu-se há três anos em uma pequena cidade provinciana chamada Bouville, ao norte da França. O fim momentâneo de sua longa errância deve-se ao fato de a biblioteca local possibilitar-lhe o acesso a importantes documentos sobre a vida do marquês de Rollebon, um excêntrico erudito do século XVIII que o fascinara a ponto dele resolver escrever-lhe a biografia. Os estudos de Roquentin acerca da vida do Sr. de Rollebon duravam já uma década e ele pretendia finalizar suas pesquisas em Bouville e dar forma final ao livro.

Embora com foco narrativo na primeira pessoa do singular, o romance não se trata exatamente das memórias propriamente ditas de Antoine Roquentin, pois que a personagem centra os relatos basicamente em seu presente, estruturando o texto na forma de um diário que se desenrola de modo desigual de segunda-feira, 19 de janeiro de 1932, a quarta-feira, 28 de fevereiro do mesmo ano<sup>28</sup>. Há ainda uma pequena nota introdutória de supostos editores da

---

<sup>28</sup> Sartre cometeu um equívoco de verossimilhança ao tomar o dia 19 de janeiro de 1932, data de início do diário de Roquentin, como uma segunda-feira, já que, segundo o calendário gregoriano deste ano, o dia 19 foi uma sexta-feira. Isso acarreta uma série de incoerências primárias na correlação entre datas apontadas e dias da semana e no próprio número de dias decorridos na narrativa. Percebido o engano do autor ao rever sua tradução de *A náusea* para a recente edição da Nova Fronteira (2011), Rita Braga corrigiu tais incorreções, adequando as datas do diário de Roquentin ao calendário gregoriano de 1932. Por entender que tal procedimento violenta o texto original, adotei a primeira versão da tradução de Rita Braga, para a mesma Nova Fronteira e cedida à editora Record em

obra, na verdade de autoria do próprio Sartre, seguidas das primeiras anotações de Roquentin, intituladas “Folha sem data”, logicamente não datadas, e que, segundo o referido editor, teriam sido escritas em princípios de janeiro. Nesta “Folha sem data”, o historiador já aponta uma transformação na sua compreensão da realidade, afirmando que a origem de tal fenômeno estava necessariamente ligada à sua percepção dos objetos. Tal estranhamento tivera início quando, ao tentar imitar alguns meninos que jogavam seixos no mar para vê-los ricochetear na água, ele sentira uma insólita sensação ao pegar a pedra, ao senti-la em contato com sua mão... Ele larga, então, o seixo e sai com ar perdido. Ao rememorar o evento, diz ter sentido “medo ou algum sentimento no gênero” (SARTRE, 1996, p. 14).

### 3.1.3 O diário de Roquentin

Passemos, a seguir, ao resumo e à análise do diário do protagonista de *A náusea*. No intuito de tornar mais didática a exposição de uma obra em si mesma bastante complexa, optei por dividir o seu enredo factual naqueles que parecem ser os três momentos centrais da trajetória de Roquentin.

### 3.1.4 A descoberta, o convívio e as consequências da náusea

Já em 19 de janeiro, no primeiro dia de seu diário, o historiador vê-se às voltas com a sensação de náusea, embora não a defina ainda sob este termo:

Já não posso duvidar de que alguma coisa me aconteceu. Isso veio como uma doença, não como uma certeza comum, não como uma evidência. Instalou-se pouco a pouco, sorrateiramente: senti-me um pouco estranho, um pouco incômodo, e isso foi tudo. Uma vez no lugar, não mais se mexeu, ficou quieto e pude me persuadir de que não tinha nada, que era um alarme falso. E eis que agora a coisa se expande. (SARTRE, 1996, p. 17)

Desde já a personagem dá-se conta de que a mudança que nela se opera está ligada à forma de ver os objetos: “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” (*Ibidem*, p. 17). Fica, porém, claro o motivo por que escreve seu diário, ou seja, a busca do entendimento acerca da experiência inusitada que vem

---

1996, que segue as datas propostas originalmente no romance, onde Roquentin relata sua dramática experiência em um total de 38 dias. Para tirar quaisquer dúvidas, comparei as datas da tradução de Rita Braga pela Record (1996), da qual extraí todos os trechos citados no presente trabalho, com o texto em francês: *La nausée* (1938).

experimentando: “Portanto, ocorreu uma mudança durante essas últimas semanas. Mas onde? É uma mudança abstrata que não se fixa em nada. Fui eu que mudei? Se não fui eu, então foi esse quarto, essa cidade, essa natureza; é preciso decidir” (SARTRE, 1996, p. 18).

Em 30 de janeiro, terça-feira, Roquentin descreve um pouco seu insípido cotidiano: ainda que sem entusiasmo, trabalha em seu livro sobre o marquês de Rollebon e frequenta cafés, analisando a superficialidade do convívio social daqueles que precisam estar reunidos em grupos na tentativa de emprestar algum sentido para seu dia a dia. Ao contrário desses, o protagonista-narrador de *A náusea* não busca escoras nos demais seres humanos: “Quanto a mim, vivo sozinho, inteiramente só. Nunca falo com ninguém; não recebo nada, não dou nada” (SARTRE, 1996, p. 21). Os únicos arremedos de contato social do protagonista ocorrem quando da esporádica troca de algumas palavras com um sujeito que ele alcunhara de o Autodidata, um tipo que costuma encontrar na biblioteca municipal de Bouville, e, quando faz amor mecanicamente com Françoise, a dona de um dos cafés locais. Destaque-se que não há nos eventuais encontros de ambos qualquer envolvimento afetivo de parte a parte, sobretudo de Roquentin, que os tolera apenas para extravasar seus desejos sexuais e, assim, purgar-se de “certas melancolias” (*Ibidem*, p. 21).

Voltemos, todavia, à personagem do Autodidata, que merece melhor caracterização. Esta figura reduz sua existência a uma insólita busca por conhecimento, daí seu projeto de ler, em ordem alfabética, todos os volumes da biblioteca de Bouville. Apesar de ingênuo e caricato, tal projeto de vida não escapa aos olhos de Roquentin como um contraponto à sua lucidez cética e amarga, pois:

O Autodidata está encarregado de representar, da maneira mais grotesca e sórdida, as ilusões intelectuais do homem, como os burgueses de Bouville serão encarregados de representar suas comédias hipocritamente morais. É um simples bedel tomado pela paixão da cultura e pretendendo resolver, através dela, os problemas da vida. [...] Em seu tédio, Roquentin, como todos os solitários, aceita qualquer companhia e conversa algumas vezes com o Autodidata que nêle vê um homem instruído e que viajou muito. [...] [O Autodidata] representa tôda a impotência e o ridículo da cultura frente à qual Roquentin continua cético. [...] O aborrecimento de Roquentin frente à pobre pretensão deste homem simplório não tem remédio [...]. O Autodidata é talvez o melhor personagem que Sartre já criou, sem dúvida porque nêle colocou muito de si próprio, pelo menos o que gostaria de recusar: êste personagem que se deixa levar pelo prestígio do pensamento e da matéria impressa é, no fundo, o retrato de todos os intelectuais. [...] Êle é o intelectual sem espírito crítico, o que crê nas sínteses superiores, que se deixa prender nas dialéticas primárias. Face a êle Roquentin representa, ao contrário, o espírito crítico em estado puro e é preciso misturar estas duas figuras para encontrar o verdadeiro personagem de *A Náusea*. (ALBÉRÈS, 1958, p. 32-34)

A ilusão da instrução é apenas a primeira faceta com que o Autodidata incide na conduta de

má-fé, como se verá adiante.

Feitas no café Mably, as anotações deste dia têm um caráter de divisor de águas, já que até esta altura dos fatos ele ainda se “mantinha bem perto das pessoas, na superfície da solidão, decidido, em caso de alarme, a refugiar[-se] em meio a elas” (SARTRE, 1996, p. 23). Contudo, dois acontecimentos comprovam sua atual inadequação em relação àqueles que o cercam: pela manhã, não conseguira levar a cabo um ato corriqueiro em sua vida: apanhar um papel molhado pela chuva no meio da rua, fato que o incomodara por não saber o real motivo de tão *sui generis* impossibilidade. Agora, negara-se a olhar diretamente para um copo de cerveja próximo de si. Os objetos pareciam ameaçadores. O que diriam os demais clientes do bar caso soubessem desse seu sentimento? Tomar-no-iam por louco certamente. Estava acabada mais uma ilusão sua, isto é, a de se salvar na companhia do outro, ainda que sem qualquer tipo de comunhão: “E sei muito bem que todos os celibatários que me rodeiam não podem me ajudar: é tarde demais, já não posso me refugiar entre eles” (*Ibidem*, p. 23). Estaria cada vez mais sozinho a partir de então. O motivo: a náusea desencadeada pelos objetos, por um papel molhado etc.<sup>29</sup>

Na quinta-feira, o crescente conflito existencial de Roquentin atinge, de certo modo, o projeto de escrita de seu livro sobre o Sr. de Rollenbon. Suas atuais reflexões centram-se na quase impossibilidade de recriar fielmente a personalidade do marquês e dar explicações verossímeis para seus atos. Em suma, diante da típica necessidade do historiador de ter na imaginação e no ato de ficcionalizar o *modus operandi* para recriar o marquês de Rollebon e, portanto, pensando estar criando antes uma personagem romanesca do que uma figura histórica, Roquentin sente-se desanimado. Mais uma de suas máscaras – a paixão pelo marquês e a escrita de sua biografia – começa a pesar-lhe.

À tarde de sexta-feira, Roquentin está ainda em dúvida sobre a melhor maneira de redigir sua obra, bem como esmagado por seu tédio existencial:

[...] estou iluminado por dentro por uma luz empobrecedora. Tenho certeza de que bastariam quinze minutos para que atingisse a suprema repugnância de mim mesmo. Muito obrigado. Não estou interessado nisso. Também não relerei o que escrevi ontem sobre a estada de Rollebon em São Petersburgo. Permaneço sentado, balançando os braços, ou então escrevo sem entusiasmo algumas palavras, bocejo, espero o cair da noite. Quando estiver escuro, os objetos e eu sairemos do limbo. (SARTRE, 1996, p. 32)

---

<sup>29</sup> “Os objetos não deveriam tocar, já que não vivem. [...] E a mim eles tocam – é insuportável. Tenho medo de entrar em contato com eles exatamente como se fossem animais vivos. Agora vejo; lembro-me melhor do que senti outro dia, junto ao mar, quando segurava aquela pedra. Era uma espécie de enjôo adocicado. Como era desagradável! E isso vinha da pedra, tenho certeza, passava da pedra para as minhas mãos. Sim, é isso, é exatamente isso: uma espécie de náusea nas mãos”. (SARTRE, 1996, p. 26-27).

Sobretudo devido à falta de convívio social, a personagem vai perdendo a própria identidade, ou antes, vai como que desaprendendo a ver-se pelo olhar e perspectiva do outro.

Ao final da tarde, é acometido pela náusea. Havia ido procurar Françoise, mas não a encontrara. E pior: o mal-estar ontológico desta vez vinha acompanhado da consciência de que a companhia – ou antes, a presença – humana não mais o podiam salvar: “Até agora os cafés eram meu único refúgio, porque estão cheios de gente e são bem iluminados: já não haverá nem isso; quando me sentir encurralado em meu quarto, já não saberei aonde ir” (SARTRE, 1996, p. 37).

A novidade na extensa e detalhada descrição da náusea que se segue fica por conta da crise suscitar, além do estranhamento do protagonista no contato com os objetos, também e principalmente a deturpação do real através de imagens insólitas. Vejamos a descrição da intuição do mal-estar:

[Eu] era envolto, tomado por um lento turbilhão colorido, um turbilhão de névoa, de luzes na fumaça, nos espelhos, com os bancos que brilhavam ao fundo, e não via nem por que aquilo estava ali, nem por que era assim. [...] Flutuava atordoado pelas brumas luminosas que me penetravam de todos os lados ao mesmo tempo. (*Ibidem*, p. 37)

Esta espécie de delírio quase surreal agora é antes visual do que tátil e expande-se também para o modo bizarro com que Roquentin vê o elemento humano: Madeleine, a garçonete do Rendez-vous des Cheminots, vem “flutuando” tirar-lhe o casaco e o historiador não a reconhece de imediato, pois suas faces “se estiravam cada vez mais em direção às orelhas” e “sob as maçãs do rosto havia duas manchas cor-de-rosa que pareciam se entediar naquela carne pobre” (*Ibidem*, p. 37-38).

No auge da crise, os demais seres quase perdem sua realidade. Alguns homens jogavam cartas próximo, todavia Roquentin não os divisa, sente “apenas que havia um pacote morno, meio sobre o banco, meio sobre a mesa do fundo, com pares de braços que se agitavam” (*Ibidem*, p. 38). Outro a ser visto sob a ótica do absurdo é o primo de Françoise, Adolphe, cujos suspensórios parecem inusitadamente ganhar vida, tentando, de maneira dissimulada, ocultar-se sobre a camisa azul, além de ostentarem uma falsa humildade que acaba por exasperar Roquentin:

[...] me irritam por sua obstinação de carneiros, como se, destinados a serem roxos, tivessem parado no meio do caminho sem abandonar suas pretensões. Dá vontade de

lhes dizer: “Façam isso, *tornem-se* roxos, e assunto encerrado.” [...] O primo Adolphe não tem olhos: suas pálpebras empapuçadas e levantadas deixam ver apenas um pouco do branco do olho.

[...] Sua camisa de algodão azul sobressai alegremente contra a parede cor de chocolate. Também isso me dá a Náusea. Ou antes, *é* a Náusea. A Náusea não está em mim: sinto-a ali na parede, nos suspensórios, por todo lado ao redor de mim. Ela forma um todo com o café: sou eu que estou nela. (SARTRE, 1996, p. 39)

Absurdiado, ele busca refúgio em sua canção favorita: “Some of these days”, um velho *ragtime* que costuma ouvir no gramofone do café. A música acalma-o e a náusea desaparece.

Roquentin sente-se feliz e emocionado. Reflete sobre seu passado com orgulho:

Posso dizer que tive verdadeiras aventuras. Não recordo seus detalhes, mas percebo o encadeamento rigoroso das circunstâncias. Atravessei os mares, deixei cidades para trás e subi rios, ou então me embrenhei em florestas, e sempre me dirigia a outras cidades. Tive mulheres, me meti em brigas; e nunca podia voltar atrás, da mesma maneira que um disco não pode girar ao contrário. E tudo isso me levava *aonde?* A esse minuto, a esse banco, a essa bolha de claridade zoante de música. (SARTRE, 1996, p. 44)

Tocado pela ideia de que vivera aventuras, Roquentin sai à rua e, buscando um bulevar feio e abandonado, caminha pela noite fria.

Já na quinta-feira, portanto passada quase uma semana sem novas anotações, Roquentin, após rápido e insosso diálogo com o Autoditada, trabalha sem entusiasmo na biblioteca. No dia seguinte, sexta-feira, causada pela lúcida reflexão acerca de seu estar-no-mundo ocasionada pelo sentimento de náusea, inicia-se outra etapa no processo de desenraizamento pelo qual passa o protagonista-narrador de *A náusea* ao longo de sua trajetória, ou seja, a “perda de seu passado” (MOUTINHO, 1995, p. 50):

Minhas lembranças são como as moedas da bolsa do diabo: quando a abriram só encontraram folhas secas. [...] Mas tudo isso são invenções a que recorro. [...] algumas percepções abreviadas permanecem em minha memória. Mas já não *vejo* nada mais: por mais que vasculhe meu passado, só extraio dele fragmentos de imagens e não sei muito bem o que representam, nem se são recordações ou ficções. Aliás, muitas vezes, esses próprios fragmentos desapareceram: só restam palavras; poderia ainda contar as histórias, [...] mas já não passam de carcaças. Referem-se a um sujeito que faz isso ou aquilo, mas não sou eu, não tenho nada em comum com ele. [...] Às vezes, em meus relatos, ocorre que pronuncie esses nomes bonitos que se lêem nos atlas, Aranjuez ou Canterbury. Provocam em mim imagens totalmente como as que formam, a partir de suas leituras, pessoas que nunca viajaram: construo sonhos a partir de palavras, isso é tudo.

Entre cem histórias mortas, ainda assim permanecem uma ou duas histórias vivas. Essas são evocadas por mim com precaução, algumas vezes, não com muita frequência por medo de desgastá-las. Pesco uma, revejo seus personagens, seu cenário, as atitudes. De repente paro: senti uma deterioração, vi apontar uma palavra sob a trama das sensações. Posso adivinhar que essa palavra em breve tomará o lugar de várias imagens que amo. Paro imediatamente, penso rápido em outra coisa;

não quero fatigar minhas recordações. É inútil; da próxima vez que as evocar, boa parte delas se terá congelado. (SARTRE, 1996, p. 56-58)

A sensação que vivencia a personagem é de exílio de seu passado: “Construo minhas lembranças com meu presente. Sou repellido para o presente, abandonado nele. Tento em vão ir ter com o passado: não posso fugir de mim mesmo” (*Ibidem*, p. 58).

Entretanto, uma maçante visita do Autodidata, que vinha ver as fotografias das viagens de Roquentin, tira-o de suas amargas meditações. Em dado momento, o historiador é questionado se havia vivido muitas aventuras em suas correrias por diferentes continentes. Aparentemente supérfluo, este evento ganha relevância na medida em que desencadeia uma posterior reflexão de Roquentin, evidenciando a velha fórmula do eu-narrado (passado) em oposição ao eu-narrador (presente):

– O senhor teve muitas aventuras?

– Algumas – respondo maquinalmente, me inclinando para trás para evitar seu bafo pestilento.

Sim, disse isso maquinalmente, sem pensar. Na verdade, normalmente me sinto orgulhoso por haver tido tantas aventuras. Mas hoje, mal pronunciei essas palavras, sou tomado de uma grande indignação contra mim mesmo: parece-me que estou mentindo, que em minha vida inteira não tive a menor aventura, ou antes, que já sei o que significa essa palavra. (SARTRE, 1996, p. 61-62)

O narrador-protagonista de *A náusea* sente-se triste e cansado, porém não menos lúcido:

Não tive aventuras. Aconteceram-me histórias, fatos, incidentes, tudo o que se quiser. Mas não aventuras. [...] Há algo que eu prezava mais que todo o resto, sem perceber muito bem. Não era o amor, Deus meu, nem a glória, nem a riqueza. Era... Enfim eu imaginara que em determinados momentos minha vida podia assumir uma qualidade rara e preciosa. Não eram necessárias circunstâncias extraordinárias: tudo o que eu pedia era um pouco de rigor. Minha vida atual nada tem de muito brilhante: mas de quando em quando, por exemplo quando tocavam música nos cafés, eu evocava o passado e me dizia: em outras épocas, em Londres, em Meknés, em Tóquio, vivi momentos admiráveis, tive aventuras. É isso que me tiram agora. Acabo de descobrir bruscamente, sem razão aparente, que menti a mim mesmo durante dez anos. As aventuras estão nos livros. E, naturalmente, tudo o que se conta nos livros pode acontecer realmente, mas não da mesma maneira. Era essa forma de acontecer que era tão importante para mim, que eu prezava tanto. (SARTRE, 1996, p. 63)

Roquentin já fizera referências anteriormente da total gratuidade que caracterizava seus atos pela vida afora, contudo somente agora consegue racionalizar esta verdade:

Teria sido preciso inicialmente que os começos fossem verdadeiros começos. Pobre de mim! Vejo tão claramente agora o que foi que eu quis. Verdadeiros começos

surgindo como um toque de clarim, como as primeiras notas de uma melodia de jazz, bruscamente, cortando o tédio, fortalecendo a duração. (*Ibidem*, p. 63)

“Duração”, os fatos encadeados em uma sequência lógica e necessária, este sempre foi o propósito de Roquentin, que pela primeira vez conscientiza-se de que falhara: suas pretensas aventuras forjavam essa sequência, além do que não passavam de ninharias:

Alguma coisa começa para terminar: a aventura não se deixa encompridar; só tem sentido através de sua morte. Para essa morte, que será talvez também a minha, sou arrastado inexoravelmente. Cada instante só surge para trazer os que se lhe seguem. Apego-me a cada instante com todo o meu coração: sei que é único; insubstituível – e no entanto não faria um gesto para impedi-lo de se aniquilar. [...] Debruço-me sobre cada segundo, tento esgotá-lo; nada se passa que eu não capte, que não fixe para sempre em mim, nada, [...] e no entanto o minuto se esgota e não o retenho; gosto que passe.

E depois, subitamente, algo se quebra. A aventura terminou, o tempo retoma a sua languidez quotidiana. Viro-me; atrás de mim aquela bela forma melódica mergulha inteira no passado. Diminui, contrai-se ao declinar, agora o fim se confunde com o começo. Acompanhando com o olhar esse ponto dourado, penso que aceitaria [...] reviver tudo, nas mesmas circunstâncias, de cabo a rabo. Mas uma aventura não recomeça, nem se prolonga.

Sim, é isso que eu queria – ai de mim! É isso que quero ainda. Sinto tanta felicidade quando uma negra canta: que pináculos não atingiria, se minha *própria vida* constituísse a matéria da melodia! (SARTRE, 1996, p. 64-65)

A perspicácia de Roquentin leva-o a uma dolorosa conclusão: ludibriara a si mesmo com meras palavras, elevando ao *status* de aventuras simples episódios sem finalidade em si mesmos: viagens inúteis, o amor de mulheres, as brigas etc.

Sábado, na biblioteca, ele reflete sobre suas conclusões do dia anterior:

[...] 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, vive rodeado por suas histórias e pelas histórias de outrem, vê tudo o que lhe acontece através delas; e procura viver sua vida como se a narrasse.

Mas é preciso escolher: viver ou narrar. [...]

Quando se vive, nada acontece. Os cenários mudam, as pessoas entram e saem, eis tudo. Nunca há começos. Os dias se sucedem aos dias, sem rima, nem solução: é uma soma monótona e interminável. [...] Também não há fim: nunca deixamos uma mulher, um amigo, uma cidade, de uma só vez. E também tudo se parece: Xangai, Moscou, Argel, ao fim de uma quinzena é tudo igual. [...] Depois disso o desfile recomeça, voltamos a fazer as contas das horas e dos dias. Segunda, terça, quarta. Abril, maio, junho. 1924, 1925, 1926.

Viver é isso. Mas quando se narra a vida, tudo muda; simplesmente é uma mudança que ninguém nota: a prova é que se fala de histórias verdadeiras. Como se pudesse haver histórias verdadeiras; os acontecimentos ocorrem num sentido e nós os narramos em sentido inverso. Parecemos começar do início (*Ibidem*, p. 66-67)

Com argúcia, Luís Antônio Contatori Romano flagra e dissecava uma das facetas do sentimento de desamparo que toma conta do historiador:

[...] os mitos do sentimento de aventura e do momento perfeito, que só poderiam existir para o outro que assiste de fora ao acontecimento ou seriam ilusões criadas por uma consciência retrospectiva ao se voltar para o fluxo da experiência vivida e reorganizá-la em narrativa. Assim, o vivido é depurado da contingência, da consciência de incerteza e angústia, consolida-se em forma: o eu, vir-a-ser, em personagem. Para Sartre, a tentativa de viver e, ao mesmo tempo, fruir o sentimento de aventura é impossível, pois implicaria inverter a ordem temporal, tomá-la a partir da perspectiva do fim. No presente da experiência, o eu está mergulhado na incerteza, na resolução de suas necessidades do momento, é a partir do fim que tais acontecimentos podem ser organizados na forma de aventura e fruídos pelo narrador, há necessidade, para isso, de uma consciência externa, reflexiva, que possa “ver” os fatos e reorganizá-los a partir de um sentido, nomeá-los de aventura. Já o outro pode fruir a aventura em seu estado de contingência, pois a vê de fora, o sujeito que vive a experiência pode lhe parecer como um ator, seus momentos de clímax, como momentos perfeitos: não conhece ainda o fim da história, como deve conhecer o sujeito quando se põe a narrar o que viveu para poder desfrutar do sentimento de aventura. (ROMANO, 2002, p. 114)

Diferentemente da vida, o ato de relatar fatos traz em si mesmo a noção obrigatória de finalismo, de teleologia: “E o relato prossegue às avessas: os instantes deixaram de se empilhar uns sobre os outros ao acaso, foram abocanhados pelo fim da história que os atrai, e cada um deles atrai por sua vez o instante que o precede” (SARTRE, 1996, p. 67), daí o interesse de Roquentin: “Quis que os momentos de minha vida tivessem uma seqüência e uma ordem como os de uma vida que recordamos” (SARTRE, 1996, p. 68).

Em uma típica manhã burguesa de domingo em Bouville, impossibilitado de trabalhar na biblioteca, Roquentin presta-se a contemplar um espetáculo que julga desprezível, mas interessante. Uma multidão de figuras, dos mais variados tipos e classes sociais, tomam as ruas da cidade provinciana, sobretudo o bulevar de Tournebride: “o ponto de encontro das pessoas importantes e elegantes” (SARTRE, 1996, p. 71). Em suma, a cidade é dominicalmente palco de um burlesco espetáculo que consiste no desfile de uma feroz burguesia recém-estabelecida de todo na sociedade e que, como verdadeiros títeres, representa exageradamente seu *status* social sob os olhares respeitosos e deslumbrados dos proletários. Enquanto alter-ego de Sartre, Roquentin critica com veemência a uma elite que forjava para si uma essência grandiosa e respeitável, fechando-se em uma conduta marcadamente de má-fé.

No meio da tarde, porém, todos já se haviam cansado da simulação da manhã. Pareciam meio amortecidos pelas ruas, cafés e restaurantes. Descansavam um pouco de si mesmos. Ao entardecer, Roquentin sente-se, então, tomado por um ímpar sentimento de aventura:

Não consigo descrever; é como a Náusea e no entanto é exatamente o contrário: finalmente me acontece uma aventura, [...] estou aqui feliz como um herói de romance. Algo vai suceder: na obscuridade da rua Basse-de-Vieille há alguma coisa à minha

espera; é ali, exatamente na esquina desta rua tranqüila, que minha vida vai começar. Vejo-me avançar, com o sentimento da fatalidade. [...] não é possível quebrar o encantamento. [...]

Paro um instante, espero, sinto meu coração bater; vasculho com o olhar a praça deserta. Não vejo nada. [...] Equivoquei-me, [...] a coisa está à minha espera no fundo da praça Ducoton.

Não tenho pressa de recomeçar a andar. Parece-me que atingi o cume da minha felicidade. Em Marselha, em Xangai, em Meknés, o que não fiz para obter um sentimento tão pleno? Hoje [...] ele está comigo. [...]

Diante da galeria Gillet já não sei o que fazer. Estarão à minha espera no fundo da galeria? Mas há também, na Praça Ducoton [...] certa coisa que necessita de mim para nascer. Estou cheio de angústia: o menor gesto me compromete. Não posso adivinhar o que querem de mim. No entanto é preciso escolher: sacrifico a galeria Gillet; ignorarei para sempre o que ela me reservava.

A praça Ducoton está vazia. Ter-me-ei equivocado? Acho que não o suportaria. É possível que realmente nada vá acontecer? Aproximo-me das luzes do Café Mably. Estou desorientado, não sei se vou entrar. (SARTRE, 1996, p. 87-89)

Contudo, tão insólito quanto o forjar de sua aventura é a desilusão de Roquentin: nada de grandioso esperava-o, constatação motivada quando ele se depara com a garçonete do café:

Arrepio-me da cabeça aos pés: era... era ela que me esperava. Estava ali, erguendo o busto imóvel acima do balcão, sorrindo. Do fundo desse café algo retrocede para os momentos esparsos desse domingo e solda-os uns aos outros, dá-lhes um sentido: atravessi todo esse dia para chegar a esse momento [...]. Tudo parou; minha vida parou [...].

Quando estava no bulevar da Redoute só subsistia em mim um amargo pesar. Dizia-me: “Talvez não exista nada no mundo que seja tão importante para mim como esse sentimento de aventura. Mas ele vem quando quer; desaparece tão rapidamente! Como fico seco quando ele me deixa! Far-me-á essas curtas visitas irônicas para me mostrar que minha vida é um fracasso?” (*Ibidem*, p. 89)

Segunda-feira: passada a exaltação do entardecer do dia anterior, conclui, com frieza, que o sentimento de aventura não se origina dos eventos em si mesmos, mas da maneira com que eles são encadeados no tempo por parte daquele que os relata. Ainda que sem entusiasmo, uma vez na biblioteca, trabalha na biografia de Rollebon. Consciente da obrigatoriedade da imaginação como instrumental para a recriação da figura do marquês, cogita se não teria sido melhor ter empreendido a escrita de um romance a seu respeito ao invés de uma biografia. Aos poucos, sente aumentar seu desenraizamento.

Terça-feira de carnaval: Roquentin recebe uma carta de Anny, sua ex-companheira<sup>30</sup>, ao lado de quem vivera três anos e de quem já há cinco não tinha notícias. A novidade deixa-o perturbado. Anny marcara um encontro entre ambos, em Paris, para 20 de fevereiro. No intuito de preencher o tempo livre, o historiador vai jantar em um restaurante. Na verdade,

---

<sup>30</sup> Não fica explícito na narrativa se Anny e Roquentin haviam sido casados no passado, o mais provável é que tivessem mantido uma relação menos formal.

desde que recebera a carta de Anny, ele age maquinalmente. Da trama factual, a narrativa então como que desliza para a teoria filosófica – como um legítimo romance de tese –, seguindo-se uma longa passagem na qual o escritor teoriza sobre a má-fé. Roquentin observa seus convivas em seu esforço por cristalizarem-se se em papéis pré-concebidos, como o caso do Dr. Rogé, “um profissional da experiência” (SARTRE, 1996, p. 106), ou seja, um velho que supervaloriza suas rugas como símbolos de maturidade e bom senso.

A quarta-feira e a quinta-feira trazem um Roquentin que se esforça para não imergir sobre seus próprios escombros, pois, aos poucos, toma consciência de que também ele encerrara-se na má-fé, tentando dar amarras à sua vida através do papel de historiador e biógrafo de Rollebon. Seu projeto atual resume-se a “Não refletir muito sobre o valor da história. Corre-se o risco de perder o gosto por ela. Não esquecer que o Sr. Rollebon representa hoje em dia a única justificativa de minha vida” (SARTRE, 1996, p. 110). Oito dias separavam-no do esperado reencontro com Anny.

Sexta-feira: em uma espécie de delírio negro, perambula pela cidade e tenta ler na biblioteca para fugir do insólito medo de que algo terrível ocorresse, embora não soubesse exatamente o que. No sábado, Roquentin sente-se interdito pela expectativa de rever Anny. Mais uma vez ele vaga pela cidade, dirigindo-se para o museu, onde contempla a longa galeria de quadros que trazem os figurões históricos de Bouville, com suas imagens que cristalizavam a grandiosa imagem social com que embaíam sua liberdade enquanto vivos. Estes sim foram homens amarrados às convenções sociais e a responsabilidades de que foram investidos, daí terem construído um passado pessoal, ao contrário dele, cuja vida sempre transcorreu sem quaisquer projetos.<sup>31</sup>

Segunda-feira: Roquentin desiste de seu propósito de escrever a biografia do Sr. de Rollebon. Se ele não pudera reter seu próprio passado, como poderia reter o de um outrem? Diante de tais reflexões, Rollebon passara a ser para ele nada mais do que um fantasma<sup>32</sup>. Caía-lhe a máscara, deixando exposta a dura constatação de também pertencer àqueles que se esforçavam por abrir mão de sua liberdade, emprestando sentindo à sua vida por meio de um projeto forjado:

O Sr. de Rollebon era meu sócio: precisava de mim para ser, e eu precisava dele

---

<sup>31</sup> Segundo Franklin Silva, “[...] quando Roquentin conclui ‘a Náusea sou eu’, ele compreende que a náusea não é algo que sente, mas o próprio modo de sentir-se existindo. Se não posso separar a náusea de mim mesmo é porque ela me faz encontrar-me como existente” (SILVA, 2004, p. 87).

<sup>32</sup> “Agora não restava mais nada dele [Rollebon]. [...] A culpa era minha: havia pronunciado as únicas palavras que não deviam ser ditas: dissera que o passado não existia. E, de repente, o Sr. de Rollebon retornara ao seu nada” (SARTRE, 1996, p. 146).

para não sentir meu ser. Eu fornecia a matéria bruta, essa matéria que eu tinha para dar e vender, da qual não sabia o que fazer: a existência, a *minha* existência. A parte dele consistia em representar. [...] Eu já não me apercebia de que existia, já não existia em mim, mas nele; era para ele que comia, para ele que respirava; cada um de meus movimentos tinha seu sentido fora de mim, ali, bem em frente de mim, nele [...] Eu era apenas um meio de fazê-lo viver, ele era minha razão de ser, me libertara de mim mesmo. Que farei agora? (SARTRE, 1996, p. 148)

Consciente de sua má-fé, Roquentin é então tomado por um forte e aterrador surto de náusea: “A coisa, que estava à espera, alertou-se, precipitou-se sobre mim, penetra em mim, estou pleno dela. – Não é nada: a Coisa sou eu. A existência, liberada, desprendida, reflui sobre mim. Existo.” (SARTRE, 1996, p. 149).

A terça-feira é registrada apenas sob dois termos: “Nada. Existido.” (SARTRE, 1996, p. 155), que destacam sua crescente consciência da contingência do existir. Quarta-feira: enquanto almoça com o Autodidata, Roquentin fraqueja, de certa maneira, desejando uma forma semelhante de má-fé:

Dentro de quatro dias reverei Anny: no momento é essa a única razão de viver. E depois? Quando Anny me tiver deixado? Sei muito bem o que espero sorratamente: espero que ela nunca mais me deixe. No entanto deveria saber que Anny jamais aceitará envelhecer diante de mim. Sinto-me fraco e só, preciso dela. (*Ibidem*, p. 155-156)

O próprio Autodidata deixa-se vislumbrar sob nova impostura: o humanismo, uma vez que se revela socialista, postura a que tenta inutilmente converter seu interlocutor.

Porém, ao observar a sociedade que o cerca, novamente o protagonista-narrador de *A náusea* verifica que a má-fé trata-se de uma realidade coletiva:

Percorro a sala com os olhos. É uma farsa! Todas essas pessoas estão sentadas numa atitude séria; estão comendo. Não, não estão comendo: recobram suas forças para levar a bom termo a tarefa que lhes cabe. Cada uma delas tem uma pequena obstinação pessoal que as impede de perceber que existem; não há nenhum que não se julgue indispensável a alguém ou a alguma coisa. Não era o Autodidata que me dizia outro dia: “Ninguém estava mais qualificado do que Nouçapié para tentar essa vasta síntese”? Cada um deles faz uma coisinha e ninguém mais qualificado do que o próprio para fazê-la. (SARTRE, 1996, p. 166-167)

Espectáculo tão absurdo faz Roquentin mergulhar em uma nova e terrível crise de náusea, a pior de todas até então, o que o leva a abandonar o restaurante e perambular pelas ruas. Sentado em um bonde ele atenta para o banco do veículo, entretanto não mais consegue nomear os objetos ao seu redor. Estava iniciado o processo de perda da linguagem:

Apóio minha mão no banco, mas retiro-a precipitadamente: isso existe. Essa coisa na qual estou sentado, na qual apoiava minha mão chama-se banco. [...] Murmuro: é um banco, um pouco como se fosse um exorcismo. Mas a palavra permanece em meus lábios: se recusa a ir pousar na coisa. [...] As coisas se libertaram de seus nomes. Estão presentes, 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 trás de mim, por baixo de mim, por cima de mim. (SARTRE, 1996, p. 185-186)

Contudo, tendo-se dirigido ao jardim público, é lá que o conflito interior do historiador atinge o ápice, levando-o à comprovação da contingência também das coisas. Por ora, o drama da personagem reside no fato de que até então as coisas, ainda que lhe parecessem ameaçadoras, não se lhe mostravam contingentes, característica que ele julgava limitada ao humano. Em decorrência disso, a partir daí, Roquentin e a náusea são um apenas:

Não posso dizer que me sinto 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. [...] já não se trata de uma doença, nem de um acesso passageiro: a Náusea sou eu.

Estava então, ainda agora, no jardim público. A raiz de castanheiro se enfiava na terra bem por baixo de meu banco. Já não me lembrava de que era uma raiz. As palavras se haviam dissipado e com elas o significado das coisas [...] 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”. Era como os outros, como os que passeiam à beira-mar com suas roupas de primavera. Dizia como eles: o mar é verde; aquele ponto branco lá no alto é uma gaivota, mas eu não sentia que aquilo existisse, que a gaivota fosse uma “gaivota-existente”; comumente a existência se esconde. Está presente, à nossa volta, em nós, ela somos *nós*, não podemos dizer duas palavras sem mencioná-la, e afinal não a tocamos. Quando julgava estar pensando nela, creio que não pensava em nada, tinha a cabeça vazia ou apenas uma palavra na cabeça, a palavra “ser”. [...] 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, 1996, p. 187-188)

Assim, segue-se ao almoço de Roquentin com o Autoditada uma longa e fastidiosa descrição da náusea, conforme atesta a nossa sensação de estranhamento ao lê-la. Aliás, este trecho possui tamanha complexidade e acirramento filosófico, que remete à apreciação de Albert Camus sobre *A náusea*, quando da publicação do romance<sup>33</sup>. Para o pensador existencialista argelino, embora a

---

<sup>33</sup> A plena compreensão desse evento prescindiria de conceitos arrolados em *O ser e o nada*, o que ultrapassa em muito o propósito deste estudo. Assim, remeto os interessados para, entre as consultadas, aquela que julgo ser a melhor análise do evento: Franklin Silva, 2004, p. 81-112.

obra de estreia de Sartre comprove o seu incipiente talento como ficcionista, ela possui o defeito de tornar-se por vezes demasiadamente filosófica, elevando a primeiro plano a exposição de pressupostos filosóficos de seu autor em detrimento da narrativa (literatura):

Um romance nunca passa de uma filosofia posta em imagens. Em um bom romance, toda a filosofia passa pelas imagens. Mas basta que ela ultrapasse as personagens e a ação, para que apareça como uma etiqueta sobre a obra, para que a intriga perca sua autenticidade e o romance sua vida. [...] Trata-se hoje de um romance em que este equilíbrio é rompido, em que a teoria prejudica a vida. [...] Assim, as duas faces deste romance são igualmente convincentes. Mas, reunidas, não são uma obra de arte e a passagem de uma para outra é demasiado brusca, demasiado gratuita para que o leitor encontre a convicção profunda que é a arte do romance (CAMUS, 1998, p. 133-134).

No entanto, não faltam especialistas que veem justamente na complementaridade entre os discursos filosófico e literário uma das grandezas do autor de *A idade da razão*. Bernard-Henri Lévy é um bom exemplo a este respeito:

Nessa aventura, nesse enxerto da filosofia no romance e do romance na filosofia, nessa maneira de viver o seu trabalho de filósofo como uma aventura literária e o seu trabalho de escritor como um efeito do seu destino filosófico, na definição mesmo da filosofia como região da literatura e da literatura como região da filosofia, ele [Sartre] é o único e não pode ser comparado com ninguém (LÉVY, 2001, p. 71).

Voltando ao excerto supratranscrito de *A náusea*, vemos que, da sensação de “nudez apavorante e obscena” dos objetos que toma conta de Roquentin surge-lhe a impressão de que todas as coisas – e ele próprio – estão em completa gratuidade:

Éramos um amontoado de entes incômodos, estorvados por nós mesmos, não tínhamos a menor razão para estar ali, nem uns nem outros, cada ente confuso, vagamente inquieto, se sentia demais em relação aos outros. *Demais*: era a única relação que podia estabelecer entre aquelas árvores, aquelas grades, aquelas pedras. [...] Eu sentia o arbitrário dessas relações (que me obstinava em manter para retardar o desabamento do mundo humano, das medidas, das quantidades, das direções); elas já não tinham como agir sobre as coisas. *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 eu era demais. (SARTRE, 1996, p. 189-190)

Instaura-se, então, na consciência da personagem, a contingência como realidade última de todo o existente:

O essencial é a contingência. O que quero dizer é que, por definição, a existência não é a necessidade. Existir é simplesmente *estar presente*; os entes aparecem, deixam que os *encontremos*, mas nunca podemos *deduzi-los*. Creio que há pessoas que compreenderam isso. Só que tentaram superar essa contingência inventando um

ser necessário e causa de si próprio. Ora, nenhum ser necessário pode explicar a existência: a contingência não é uma ilusão, uma aparência que se pode dissipar; é o absoluto, por conseguinte a gratuidade perfeita. Tudo é gratuito: esse jardim, essa cidade e eu próprio. (SARTRE, 1996, p. 193-194)

Constatações tão radicalmente aterradoras geram uma transformação drástica no plano concreto da vida do protagonista: Roquentin decide deixar Bouville e tornar a morar em Paris, para onde partiria em dois dias. Em um primeiro momento, iria provisoriamente, para o encontro com Anny; retornaria depois para buscar suas bagagens. Antes da partida para Paris, já na sexta-feira, Roquentin sente uma forte impressão de aventura ao ouvir ao gramofone sua música predileta no *Rendez-vous des Cheminots*.

### *3.1.5 O frustrado reencontro com Anny*

Sábado: chega, enfim, o tão esperado dia do reencontro com sua ex-companheira. Malgrado toda a expectativa do historiador, o encontro mostra-se francamente decepcionante. Impossível não notar que Anny, embora ainda guardasse certa beleza outoniça, estava envelhecida, “gorda, os seios volumosos” (SARTRE, 1996, p. 200). Todavia, a grande mudança sofrida por ela não era física, mas anímica: estava seca, já não se sentia capaz de amar verdadeiramente alguém ou algo. A síntese de tal transformação é simbolizada por sua desistência dos outrora tão cultuados “momentos perfeitos”. No passado para tudo havia um ritual específico, palavras a serem ditas ou caladas, gestos a serem feitos ou evitados... O mínimo detalhe que se distanciava das jamais explicadas expectativas de Anny, aborrecia-a terrivelmente. Nestas ocasiões, Roquentin sentia-se sob constante estado de alerta e opressão, o que não o salvava de frustrar invariavelmente os pequenos cerimoniais da companheira, sendo então execrado. A única de suas vivências relatada junto a Anny que corresponde minimamente ao que ela conceituava como um “momento perfeito” ocorre quando de um encontro entre ambos, que a esta altura moravam em cidades diferentes. Transcrevamos a despedida:

Eu tinha que partir à meia-noite. Tínhamos ido a um cinema ao ar livre; ambos estávamos desesperados. Só que quem dava as cartas era ela. Às onze horas, quando ia começar o filme, ela segurou minha mão e apertou-a entre as suas sem uma palavra. Senti-me invadido por uma alegria amarga e compreendi, sem necessidade de olhar o relógio, que eram onze horas. A partir deste instante começamos a sentir os minutos passarem. Daquela vez estávamos nos separando por três meses. Em dado momento foi projetada na tela uma imagem extremamente branca, a escuridão tornou-se menos intensa e vi que Anny estava chorando. Depois, à meia-noite, soltou minha mão, após havê-la apertado violentamente; levantei-me e saí sem lhe dizer uma única

palavra. Era um trabalho bem feito. (SARTRE, 1996, p. 91).

No fundo, atualmente, eram dois desiludidos. Anny perdera a ilusão das situações privilegiadas, seu ex-companheiro a fantasia de vivenciar aventuras redentoras. Agora ela tenta dar algum sentido à vida e escapar um pouco do tédio existencial através de viagens pagas por seu novo amante. A Roquentin não resta sequer esta pequena quimera e, ao despedirem-se, ele reflete amargo: “Talvez a reveja dentro de dez anos. Talvez a esteja vendo pela última vez. Não estou apenas arrasado por deixá-la; sinto um medo pavoroso de voltar à minha solidão” (SARTRE, 1996, p. 225). Demonstrando sua completa submissão à Anny, cuja presença era para ele um verdadeiro fascínio, no dia seguinte, domingo, Roquentin vai à estação espreitar-lhe o embarque rumo a Londres, ainda que nas atuais circunstâncias ela não passasse de um fantasma do passado e sob a humilhante condição de vê-la em companhia do amante.

Terça-feira: com um olhar mais estrangeiro do que nunca para com tudo e todos que o cercam, Roquentin perambula pelas ruas de Bouville e faz um balanço de sua atual situação. A conclusão não poderia ser mais cética: outrora estivera, em diversos momentos de sua vida, sob o peso de uma absoluta disponibilidade existencial; agora a essa se acrescentara a plena e aniquiladora consciência do existir:

Sou livre: já não me resta nenhuma razão para viver; todas as que tentei cederam e já não posso imaginar outras. Ainda sou bastante jovem, ainda tenho força bastante para recomeçar. Mas recomeçar o quê? Só agora compreendo o quanto, no auge de meus terrores, de minhas náuseas, tinha contado com Anny para me salvar. Meu passado está morto. O Sr. de Rollebon está morto, Anny só retornou para me tirar toda esperança. Estou sozinho nessa rua branca guarneçada de jardins. Sozinho e livre. Mas essa liberdade se assemelha um pouco à morte.  
Hoje minha vida chega ao fim. (SARTRE, 1996, p. 228-229)

Apesar disso, Roquentin não está por ora tomado pela náusea, sente apenas uma profunda e entediante lucidez.

Quarta-feira era o seu último dia em Bouville e ele despede-se dos cenários em que vivera durante os três últimos anos. É aí que, sentado no café Mably, narra um inusitado evento, presenciado pouco antes. Tinha ido à biblioteca local devolver alguns livros e deixou-se ficar lendo o jornal quando viu dois meninos do liceu pegarem um dicionário qualquer e se sentarem ao lado do Autodidata. Seguiu-se, então, uma cena tensa, que durou alguns minutos e ao final da qual o segurança da biblioteca, que desconfiava há meses da conduta do Autodidata, surpreendeu-o a cariciar delicadamente a mão de um dos meninos, ao que se

segiu, além de um escândalo, seu espancamento e expulsão do local.

Enquanto passeia pela cidade à espera da hora de embarcar no trem para Paris, Roquentin reflete sobre o absoluto esvaziamento sofrido pelo o que julgava ser sua vida desde que se iniciaram as crises de náusea:

Agora, quando eu digo “eu”, isso me parece oco. Já não consigo muito bem me sentir, de tal modo estou esquecido. Tudo o que resta de real em mim é existência que se sente existir. Bocejo silenciosamente, demoradamente. Ninguém. Antoine Roquentin não existe para ninguém. Isso me diverte. E o que é exatamente Antoine Roquentin? É algo de abstrato. Uma pálida lembrança de mim vacila em minha consciência. Antoine Roquentin... E de repente o Eu esmaece, esmaece e, pronto, se apaga. (SARTRE, 1996, p. 247)

O completo desenraizamento da personagem – ou, por outras palavras, sua total perda de identidade – é muito bem sintetizada em suas causas imediatas por Franklin Silva, que credita tal fenômeno ao fato de Roquentin:

[...] ver-se *fora* de si, escapando-se, sem pertinência possível a uma ordem dada. Havia matado o marquês, *para quem existia*. Havia rompido com Anny, *através de cuja existência existia*. Prepara-se para deixar Bouville, *cidade em relação à qual existia*. Vai para Paris, *onde ainda não existe para ninguém*. Nessas condições, o que significa “Eu existo?” O que significa “Eu”? A que me refiro quando digo “Eu”? (SILVA, 1998, p. 89)

Todavia, nem tudo estava perdido para ele, conforme se verá a seguir.

### 3.1.6 A terceira margem do rio para Roquentin

Em seus últimos instantes em Bouville, o narrador-protagonista de *A náusea* dirige-se ao Rendez-vous des Cheminots para despedir-se da dona do estabelecimento, com quem mantinha um sensaborão caso, como já referido. Após uma rápida e desajeitada conversa entre ambos, ela vai atender a seu novo amante. É quando Madeleine, a garçonne, despede-se do freguês habitual e, desejosa de fazer-lhe uma cortesia, coloca para rodar o disco que continha “Some of these days”. Porém, desta vez o velho *jazz* faz um sentido novo para Roquentin, proporcionando-lhe uma legítima iluminação: ao contrário de si, pura contingência, a música tinha sua permanência no tempo garantida:

*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. Revela-se

delgada e firme, através de espessuras e espessuras de existência e, quando queremos captá-la, encontramos apenas entes, esbarramos em entes desprovidos de sentido. Ela está por trás deles: sequer a ouço, ouço sons, vibrações do ar que a revelam. Ela não existe, posto que nela nada é demais: é todo o resto que é demais em relação a ela. Ela é. (SARTRE, 1996, p. 254)

Surge, então, a pergunta: quem a criou, justificando, de certa maneira, o doloroso fato de existir? E Roquentin chega à conclusão de que o autor pode ter sido um sujeito qualquer, tão esgarçado em sua existência quanto ele próprio, um pobre-diabo de um judeu esbaforido em um sórdido apartamento do vigésimo quarto andar de um arranha-céu qualquer em pleno verão nova-iorquino. Mas para além da desgraça individual e cotidiana do existir deste infeliz está um fato insofismável: ela o escolheu e não a ele, Roquentin, o que garante certa permanência a seu autor. Prova disso é o fato dele, Roquentin, que há muitos anos não se interessava pela vida de nenhum outro homem, convencer-se de que gostaria de saber detalhes do dia-a-dia do criador de “Some of these days”:

[...] quando ouço a canção e penso que foi aquele sujeito que a fez, acho seu sofrimento e sua transpiração... comovedores. Ele teve sorte. Aliás, não deve ter percebido isso. Deve ter pensado: com um pouco de sorte esse negócio poderá me render uns cinquenta dólares! [...] é a primeira vez, há anos, que um homem me parece comovente. Gostaria de saber alguma coisa sobre esse sujeito. Interessar-me-ia conhecer o tipo de problema que tinha, se tinha uma mulher ou vivia sozinho. Absolutamente não por humanismo: ao contrário. Mas porque ele fez isso. Não sinto desejo de conhecê-lo – aliás ele talvez já tenha morrido. Apenas obter algumas informações sobre ele e poder pensar nele de quando em quando, ouvindo esse disco. Acho que para ele tanto fazia como tanto fez se alguém lhe dissesse que na sétima cidade da França, nas imediações da estação, há alguém que pensa nele. Mas eu me sentiria feliz se estivesse em seu lugar; invejo-o. [...] 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 esta doçura. [...] Eles são um pouco como mortos para mim, um pouco como heróis de romance; purificaram-se do pecado de existir. Não completamente, é claro – mas na medida em que um homem pode fazê-lo. (SARTRE, 1996, p. 256-257)

Destaque-se que, ao longo da narrativa, Roquentin sente arrefecer suas crises de náusea mais de uma vez ao ouvir tal canção, devido ao fato dela simbolizar em si mesma seu inverso, isto é, a clara oposição entre o permanente (a arte) e o contingente (a existência humana): “O esvaziamento da sensação de Náusea quando ouve a música é explicado pelo fato de que na música não há contingência. [...] E Roquentin deseja constituir sua vida sob uma forma rígida como a da melodia” (ROMANO, 1992, p. 104). Em última análise, o que ele busca para si é uma forma de existir semelhante à da música, na qual tudo é necessidade e encadeamento dos instantes que lhe dão forma, tudo é sequência previsível e as partes sucedem-se com

organicidade:

Madeleine gira a manivela do gramofone. [...] reconheço a melodia já nos primeiros compassos. É um velho ragtime com estribilho cantado. [...] Logo virá o estribilho: é sobretudo ele que me agrada [...] . No momento é o jazz que toca; não há melodia, apenas notas [...]. Elas não param, uma ordem inflexível as origina e as destrói, sem nunca permitir que se recomponham, que existam por si. [...] 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 despençou; ela cessará por si mesma no momento exato. Se amo essa bela voz é sobretudo por isso: não é nem por seu volume, nem por sua tristeza; é porque ela é o acontecimento que tantas notas prepararam, de tão longe, morrendo para que ela possa nascer. (SARTRE, 1996, p. 41-42)

Em suma, uma vez que a consciência do existir acarreta obrigatoriamente a angústia e o sofrimento, não por acaso Roquentin afirma seu utópico desejo de “sofrer em compasso” (SARTRE, 1996, p. 253), conferindo um caráter teleológico para seu mal, tal qual uma música.<sup>34</sup>

Aponte-se ainda que a crença de que o judeu e a negra tenham, em certa medida, justificado suas existências por terem respectivamente composto e interpretado a canção permite que Roquentin vislumbre também para si a possibilidade de algo similar, daí a sua decisão de escrever um livro. Era um paliativo para a completa gratuidade de sua existência e, não obstante pálida, uma esperança que se desenhava no horizonte, mediante a escrita de algo:

[...] que se adivinhasse, por trás das palavras impressas, por trás das páginas, algo que não existisse, que estaria acima da existência. Uma história, por exemplo, como as que não podem acontecer, uma aventura. [...] Um livro. Um romance. E haveria pessoas que leriam esse romance e que diriam: “Foi Antoine Roquentin que o escreveu, era um sujeito ruivo que estava sempre nos cafês.” E pensariam em minha vida, como eu penso na dessa preta: como em algo precioso e meio lendário. [...] chegaria o momento em que o livro estaria escrito, estaria atrás de mim, e creio que um pouco da sua claridade iluminaria meu passado. Então, talvez através dele eu pudesse evocar minha vida sem repugnância. [...] E conseguiria – no passado, somente no passado – me aceitar. (SARTRE, 1996, p. 258)

Cai a noite e a narrativa encerra-se com uma acento de esperança para Roquentin.

---

<sup>34</sup> A discussão em pauta por ora é a “[...] oposição entre necessidade e liberdade, oposição essa que encobre uma outra: aquela entre literatura e vivido, ou antes, entre este e a arte. A literatura, nós vimos, cria necessidade pelo recurso ao finalismo, conferindo aos acontecimentos uma fatalidade própria à arte. Essa fatalidade, ‘maneira diferente’ de acontecer, é o que Roquentin tanto ambicionava para sua vida. É exatamente na medida em que a arte escapa à contingência, criando necessidade, que ela tem um papel fundamental no romance, e, nesse sentido, mais importante que a literatura é a música” (MOUTINHO, 1995, p. 61-62).

### 3.1.7 A náusea e *O ventre*: estruturas textuais e narrativas

Se, por um lado, não há semelhança entre os romances em foco quanto ao formato estrutural das narrativas (a primeira é exposta através de um diário e a segunda de capítulos); por outro lado, ambos os textos estruturam-se segundo o modelo memorialístico no qual a retomada retroativa das vivências de seus protagonista-narradores resulta em um relativo autoconhecimento de si mesmos (maior no caso de Antoine Roquentin, menor em se tratando de José Severo, personagem-narrador de *O ventre*). Por fim, ressalte-se a maior importância do enredo factual do romance brasileiro em comparação ao francês, já que os fatos exteriores da trajetória existencial de José Severo repercutem de forma mais objetiva em sua psicologia e compreensão de mundo do que em *A náusea*, onde a relação entre o universo interior e exterior de Roquentin dá-se de maneira mais psicologizante.

### 3.2 A hora e a vez de *O ventre*

Segue-se a análise temática de *O ventre*, de Carlos Heitor Cony, em paralelo com a prosa de ficção de Jean-Paul Sartre. Registre-se que o diálogo proposto baseia-se, em um primeiro momento, especialmente no tema sartriano que mais parece ter influenciado Cony, isto é, a má-fé, em suas diversas formas de ocorrência. De passagem, apontarei ainda a relevância do mote da liberdade, tratado de maneira mais detida em seção posterior, em um breve, mas interessante confronto com *A idade da razão*, também de autoria de Sartre.

É necessário assinalar que tal abordagem trata-se de um aprofundamento do que a nossa crítica literária não raro chamou genericamente de “descrição da hipocrisia da sociedade urbana brasileira” na prosa conyana. Assim, baseando-me em *O ventre*, não apenas busco aquelas que acredito serem as raízes do fazer literário de Cony, como também empreendo uma rápida mirada sobre o que há de pessoal, ou seja, de real criação (ou adequação) estilística conyana em sua obra de estreia. Antes disso, no entanto, façamos um rápido adendo para informar como o romance em questão foi recebido pela crítica e público quando de sua publicação.

Sob o pseudônimo de Luís Capeto, *O ventre* foi submetido ao concurso *Prêmio Manuel Antônio de Almeida* de 1956, promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro, tendo sido considerado um dos três melhores romances. Em parecer publicado no Diário Oficial, a comissão julgadora do concurso – composta por Austregésilo de Athayde, Celso Kelly e

Manuel Bandeira – informou não ter laureado a narrativa com o primeiro lugar pelo fato dela ser “muito forte” quanto ao realismo de seu enredo e linguagem. Passados dois anos, Ênio Silveira, editor da primeira edição do romance, explorou justamente o teor de quase afronta da narrativa à moral então vigente como o principal agente de publicidade, adotando *slogans* como “*Um libelo contra a mulher!*” e “*Um romance que chocará a muitos, mas que impressionará a todos!*”. Ratifico que não me cabe por ora julgar os supostos acertos ou excessos de severidade da crítica ao receber a obra, e sim tão-somente registrar a maneira como ela foi avaliada no calor da hora de sua publicação.

Deste modo, as primeiras críticas de *O ventre*, veiculadas em jornais evidentemente, fizeram-lhe inúmeras restrições, apontando o estilo do autor como gratuitamente propenso a chocar e sua escrita como rude ou mesmo obscena. Viu-se ainda alguma falta de maestria na condução na trama e a presença de um humor irônico cujo pretensão exagero quase atinge a *blague*; um certo tom sentencioso, não raro amparado em lugares-comuns, por parte do protagonista-narrador; a debilidade na construção das personagens secundárias etc. Aliás, uma destas características tomadas como negativas na obra de estreia de Cony – o deliberado desejo de chocar os leitores – é uma das marcas registradas do Existencialismo ateu. Figura central do tão propalado mau gosto da literatura existencialista, Jean-Paul Sartre abordou repetidamente, com um realismo quase brutal, assuntos como homossexualismo, suicídio, aborto, impotência sexual etc., tidos como tabus pela sociedade ocidental de meados do século XX. Ressalte-se, porém, que o tom geral por parte destas apreciações é que o jovem Cony tratava-se de um escritor de talento embrionário e enorme ousadia.<sup>35</sup>

### 3.2.1 Diz a má-fé a José Severo: “Decifra-me ou te devoro!”

Seguindo a linha de argumentação proposta acima, não é exagero afirmar que o primeiro capítulo de *O ventre* faz as vezes de uma apresentação geral da conduta de má-fé que as personagens vão assumir – ou antes, aprofundar – ao longo da narrativa, cabendo, portanto, sua análise mais detalhada. Nele, José Severo, desvela a falsidade e o engodo do universo que o cerca, ou seja, a classe média urbana carioca de meados do século XX. Eis que todos cumprem papéis pré-estabelecidos, agem conforme a expectativa geral da coletividade e

---

<sup>35</sup> Em grande parte, as informações contidas nestes dois últimos parágrafos baseiam-se no capítulo que trata da recepção crítica dada a *O ventre* quando de sua publicação, presentes na magnífica dissertação de Kleber Pereira dos Santos, intitulada *Da paixão Inútil* e referenciada ao final desse trabalho. Embora seu título bastante abrangente, o estudo de Kleber dos Santos tem por base a crítica genética e centra-se na comparação das diversas versões de *O ventre* como mote para investigar a influência existencialista na escrita de Cony.

afetam assumir valores grandiosos e edificantes cujas ações cotidianas acabam por desmentir, traíndo o embuste sob o qual se constroem aos olhos alheios.

De antemão somos apresentados a um narrador que assume sua total praticidade e pragmatismo para com a vida: “jamais me preocupei com problemas do espírito. Belo para mim é bife com batatas fritas ou um par de coxas macias. [...] Meu materialismo é integral” (CONY, 1958, p. 1)<sup>36</sup>. Interessante pontuar sua postura entre irônica e desabusada: “Só creio naquilo que possa ser atingido pelo meu cuspo. O resto é cristianismo e pobreza de espírito.” (Ibidem, p. 1) Destaque-se que o narrador, ao pautar-se por uma filosofia de vida de extremo realismo, objetividade e praticidade, cumpre o primeiro requisito para ser o “filósofo mirim, um existencialista antes de entender Sartre” a que se reportou Luís Augusto Fischer, afinando-se ao típico *modus operandi* fenomenológico do Existencialismo, em si mesmo a “filosofia do concreto” (FOULQUIÉ, 1955, p. 37).

Vejamos a autocaracterização de José Severo, em tudo oposta a de seu irmão:

[Quando criança] eu, endiabrado e malcriado; meu torturado irmão, anjo de candura terna e sossegada. Eu, comilão, vendia a inocente alma e talvez o inocente corpo por qualquer baboseira da confeitaria do seu Couto; êle, asceta e frugal, vivia de brisas e de pílulas côr-de-rosa, que Dr. Moreira nos receitava para “puxar as côres”. (CONY, 1958, p. 2)

Outras diferenças vão surgindo entre ambos. José Severo é um aluno indisciplinado e não demonstra qualquer interesse quanto às obrigações de bom samaritano que lhe são investidas pelo entorno, em que pese somente concluir a primeira comunhão de modo tardio e à base de castigos: a mãe cortou-lhe a sobremesa e o pai encarregava-se de surrá-lo; tudo sob a supostamente inocente e bondosa aura da diligência e preocupação de pais zelosos<sup>37</sup>. Por sua vez, “Aos cinco anos meu torturado irmão fêz a primeira comunhão, exaltações de Fé e Edificação em todos os parentes, vizinhos e curiosos que acompanham a vida alheia. Era um predestinado: aprendeu de cor todo o catecismo, as pias orações, os atos de contrição” (CONY, 1958, p. 3).

Mesmo o vigário faz questão de, embora veladamente, ratificar a diferença entre os irmãos, destacando as qualidades do caçula:

---

<sup>36</sup> Por prestar-se melhor a meu propósito de investigar as pegadas sartrianas na obra de estreia de Cony e seu suposto acariocamento, optei por seguir a primeira versão publicada do romance (1958), fonte de todos os excertos citados ao longo do presente trabalho e da qual mantive *ipsis litteris* a ortografia original.

<sup>37</sup> Aponte-se que o teor falacioso do procedimento dos pais do narrador, falsamente preocupados com o futuro do filho que se mostrava uma verdadeira ovelha negra, pode ser *stricto sensu* enquadrado no que Sartre classifica como a má-fé por *sinceridade*.

O Vigário do Lins, maravilhado. Um prodígio no rebanho, um “lírio que brotava em meio a rudes espinhos”, segundo própria expressão. Ninguém precisou despender esforços para que entendesse. Aquilo de “rudes espinhos” só podia ser alusão decente e paroquial à minha pessoa. (*Ibidem*, p. 3-4)

Não é descabido observarmos, no excesso de entusiasmo do pároco e em sua exagerada proteção ao prodígio infantojuvenil da família dos Severo, traços da afetação e do embuste do garçom de café descrito por Sartre como um perfeito exemplo de má-fé. O vigário do Lins pertence à linhagem daqueles que se escondem atrás da imagem cristalizada que erroneamente construíram de si mesmos, é o padre em tempo integral, ou, como diria Gerd Bornheim, a “coisa-padre”.

O determinismo<sup>38</sup> que faz do padre uma figura de má-fé ocorre devido ao fato dela não se permitir a revisão de seus conceitos, desempenhando com ardor o papel a que se investiu: proteger os bons, no que acaba, por conseguinte, excluindo, senão estigmatizando, aqueles que não se moldam ao que acredita ser uma conduta virtuosa. O vigário claramente incide na má-fé por aceitar para si a comodidade de um papel pré-estabelecido, emprestando sentido antes à função que desempenha – neste sentido, é sintomático o fato dele macaquear um maniqueísmo quase medieval ao julgar os demais seres –, do que a si mesmo como um ser autônomo a quem caberia decidir seus próprios valores ao invés de corroborar os defendidos pela instituição que julga representar (obviamente, a igreja católica).

Também quanto às amizades, os irmãos mostram-se contrários: José Severo é amigo de Julinho – com quem tem afinidade pelo fato de ambos serem constantes vítimas da violência paterna – que era tido unanimemente como um “mau elemento vitalício” (*Ibidem*, p. 3), pois fumava, bebia e pervertia as meninas das redondezas. Nas palavras do narrador, Julinho era para os demais meninos um “incontestável mestre em tôdas as patifarias que os adultos cometiam e proibiam” (CONY, 1958, p. 5). Por sua vez, o irmão caçula do narrador cultivava uma edificante amizade com Helena, que, aos olhos de todos, era um exemplo de menina estudiosa e zelosa de suas obrigações religiosas.

Com quase dez anos e não tendo ainda conseguido cumprir a primeira comunhão,

---

<sup>38</sup> O termo *determinismo*, quando configurando a postura de má-fé de um tipo existencialista, não remete à sua típica aparição em literatura, ou seja, conforme o Naturalismo de meados do século XIX, quando as personagens tinham seu proceder cotidiano determinado por leis físicas, químicas e biológicas, sendo influenciadas por fatores ligados ao meio, à hereditariedade e ao momento histórico. Já o determinismo na ficção existencialista ocorre quando a personagem forja uma conduta na qual suas atitudes estão salvo-guardadas por uma relação de causa e consequência, perdendo a autonomia e a autenticidade ao vender-se a ilusão de que fora obrigada a agir de determinado modo. No caso do diretor de *O ventre*, pode-se dizer que ele determina (justifica) seus atos por representar o internato, esforçando-se em anular sua deliberação individual e fazendo-se um mero cumpridor de seus deveres e dos estatutos da instituição, com o que se reduz, comodamente, à “coisa-diretor”.

José Severo é barrado no aniversário de oito anos de Helena. Passados anos, o eu-narrador reflete sobre o episódio, desnudando toda a boçalidade e o farisaísmo que envolvia as relações humanas daqueles que o cercavam e marcando o fato de que desde muito pequeno defronta-se com uma sociedade na qual todos pareciam desempenhar papéis engessados. Assim, estamos diante de um tipo de má-fé coletiva:

Da calçada fiquei assistindo à festa, o meu irmão no lugar de honra, alvo de muitas atenções e pasmos, ao lado de Helena. Foi para êle que ela cortou a primeira fatia do bôlo de aniversário. Os adultos bateram palmas e concordaram todos em que o meu irmão era um anjo descido à terra em alguma importante missão redentora, só êle digno de ser estimado por Helena, que breve ia ser aspirante a Filha de Maria e que já coroara Nossa Senhora diante do Senhor Cardeal Arcebispo. (*Ibidem*, p. 4)

Tanta pompa dos adultos em relação ao jovem casal – irmão caçula e Helena – é contraposto pelo comportamento bem menos virtuoso desta quando, segundo José Severo, sozinha, “se esbaldava” (*Ibidem*, p. 5) com os meninos das redondezas nos sórdidos porões e quartinhos de empregada, fazendo-se “a mulher pública de tôda a infância adjacente” (*Ibidem*, p. 4), dando-se “a todos, sem muito rôgo” (*Ibidem*, p. 5). A falsa virtude de Helena, ou antes, sua virtude de ocasião, é desmascarada pelo narrador: “[eu] queria era ver Helena fazer diante do Senhor Cardeal Arcebispo o que ela fazia comigo no porão de nossa casa” (*Ibidem*, p. 4-5).

Dois fatores merecem nossa atenção por ora. Primeiro, é preciso que eu aponte a plena consciência de estar infringindo a regra básica da análise de textos que trazem um narrador autodiegético e a necessidade de desconfiar de seu testemunho acerca da realidade descrita, especialmente quando o mesmo possui enorme apego sentimental com a matéria narrada, como é o caso de José Severo. Assim, devido aos interesses imediatos do presente trabalho, ressalte-se que não farei quaisquer juízos de valor quanto à veracidade dos fatos relatados pelo eu-narrador de *O ventre*.

Segundo fator: voltando ao enredo factual do romance e quando da avaliação do procedimento de Helena, somos facilmente levados a classificá-lo como má-fé. Porém, tal interpretação parece-me equivocada, haja vista tratar-se de uma criança. A este respeito, vejamos as palavras do teórico René-Marill Albérès:

Não existe nele [em Sartre] nenhuma complacência nem mesmo (parece) qualquer amor por outros espetáculos além do homem, pela natureza, animais, vida física e pelo universo. Seu único mundo é o homem, e mesmo assim o homem adulto e consciente, já endurecido pela vida e susceptível de formular seus problemas. (ALBÉRÈS, 1958, p. 12)

A afirmação de que uma criança incorre em má-fé ou apenas desenvolve uma conduta que se pode classificar como boçal e presumida é meramente interpretativa. Em oposição à opinião de Albérès, citemos Júlio César Burdzinski, para quem Lucien Fleurier, protagonista do conto “A infância de um chefe”, presente em *O muro* (1939), incide na má-fé desde a tenra idade. Suas palavras são categóricas:

Dentre toda a obra romanesca de Jean-Paul Sartre, parece-nos que personagem algum é mais representativo desse pressuposto da realidade humana do que o Lucien Fleurier [...] poucas vezes na obra inteira desse autor a má-fé encontrou uma tão exemplar encarnação. Ao descrever a infância e a juventude de Lucien Fleurier, [...] Sartre molda esse personagem de modo a torná-lo uma figura quase mítica na qual estão reunidas várias das muitas formas segundo as quais a má-fé comumente se manifesta (BURDZINSKI, 1994, p. 74).

A chave da questão parece encontrar-se na leitura atenta de *As palavras* (1964), autobiografia na qual Sartre debruça-se sobre sua infância como forma de investigar esta fase na formação madura do ser humano. Ainda que tome as crianças como criaturas odiosamente venais, sobretudo pela malícia com que manipulam os adultos, o filósofo não as vê como seres conscientes de sua obrigatória liberdade, daí a incoerência de classificá-las como seres de má-fé.

Retornando à trama de *O ventre*, vemos o farisaísmo do casal Severo, revelado quando eles “expulsam” de casa o filho que insistia em não representar seu papel de bom menino. Certo dia, ao chegar à sua casa, José Severo surpreendeu-se ao ver seus pais reunidos com algumas pessoas íntimas da família. Com fisionomias compungidas, deliberavam sobre seu futuro. Severo, seu pai, anuncia, então, a decisão tomada:

E exprimindo o pensamento de todos, principalmente o próprio, meu pai falou-me com voz grave e persuasiva, cheia de indulgências e boas intenções. Fui assim comunicado de que ia para um colégio interno, onde o rigor da disciplina, a severidade dos estudos e a prisão constante domariam todos os meus instintos até então desviados para o mal e para a dissipação. (CONY, 1958, p. 6)

Indispensável observar que, subjacente às “indulgências” e “boas intenções” dos pais, o menino percebe a motivação última do ato: os “porcos” expulsavam-no para dar mais conforto ao filho que correspondia plenamente a suas expectativas<sup>39</sup>:

---

<sup>39</sup> A aproximação entre os campos lexical e semântico das obras de Sartre e Cony daria um excelente ensaio, o qual, aliás, em muito contribuiria com o diálogo a que me proponho por ora. Desta maneira, seria ingenuidade presumir que José Severo diversas vezes ao longo da narrativa conceitua de “porcos” aqueles com quem convive quando desmascara a total falsidade com que se portam no cotidiano. Registre-se que Sartre intitula de diferentes formas aqueles que se deixam dominar pela má-fé, entre as quais sob a alcunha de *salauds*, cujo significado, em

[...] Após o jantar, encostou à nossa porta um enorme caminhão e dêle saíram uns homens suarentos carregando móveis novos: uma cama de solteiro, um armário cheio de divisões e espelhos, uma cômoda, uma estante de livros, uma mesa de estudos e uma cadeira giratória, que me pareceu coisa importante e sagrada. Vi desmontarem a minha cama. [...] Meu velho armário, vazio de roupas e cheio de traças. Desmontaram também os móveis de meu irmão. E no quarto vazio armaram a mobília. Aquêle seria o novo quarto do meu torturado irmão. [...] Explicaram-me que não necessitava de quarto na casa. Meu irmão, predisposto à asma, jamais iria para internato algum, necessitava de conforto e calma para estudar e viver com proveito. Quando viesse passar as férias do fim de ano, dormiria na sala, no velho sofá azul. (CONY, 1958, p. 7)

Ainda não tendo aprendido o viciado jogo familiar da representação e da dissimulação, o menino não consegue ocultar o seu desapontamento: “Notaram a tristeza, que eu não sabia ainda esconder. Tolinho, fui para o canto chorar” (*Ibidem*, p. 7).

Desta forma, segundo os conceitos de Sartre e em âmbito mais genérico do que o proposto anteriormente em nota de rodapé, pode-se afirmar que a má-fé dos pais de José Severo configura-se pela representação, haja vista que o fato deles se apresentarem aos olhos alheios como pais preocupados e virtuosos não passa de uma cortina de fumaça para encobrir seu real intento: livrar-se do filho rebelde às expectativas da coletividade<sup>40</sup>. Assim, ressalte-se novamente que o que a crítica brasileira, sem maior aprofundamento, nomeia de “cinismo”, repousa em bases filosóficas mais específicas.

Na manhã seguinte, malgrado a proibição de seus pais, que queriam preservar o caçula de madrugar à toa, José Severo vai ao quarto deste despedir-se. A figura do irmão parece trazer em si mesma uma virtude falaciosa, conforme ironia do trecho:

Meu irmão dormia feliz e pesadamente. Um têrço enrolado à cabeceira. No chão, caído durante o sono, o livro de orações, um velho Goffiné enebado, um privilégio todo especial usá-lo, vinha de geração em geração ensinando a rezar os lábios mais sagrados da nossa família. (CONY, 1958, p. 8)

Todo este primeiro capítulo cumpre a função de pintar o quadro social em que se movia a personagem José Severo quando criança e que, de resto, não mudará ao longo de sua vida. Assim, já maduro, o narrador de *O ventre* faz um balanço bastante cético das relações

---

francês, é “sujos”, palavra de campo semântico ligado a “porcos” evidentemente. Albérès afirma a este respeito: “Desde *A Náusea* Sartre coloca em cena o que chama os ‘Porcos’; por esta expressão entende o que chamaríamos de modo mais comum e menos expressivo os fariseus: os que vivem tranquilos e seguros de si mesmos, e que se *crêem justificados*, enquanto que, pela angústia vivida, Roquentin coloca o problema da justificação com mais exigência; os que crêem comodamente ter sua vida uma coerência e por isto se entorpecem e se petrificam numa atitude de conforto” (ALBÉRÈS, 1958, p. 44-45). Já o narrador de *O ventre* por vezes refere-se às “porcarias da vida” justamente em relação àquilo que a conduta daqueles que o cercam apresenta de puro farisaísmo. Uma extensa tentativa de definição dos *salauds* sartrianos encontra-se em Bernard-Henri Lévy (2001, p. 291-294).

<sup>40</sup> Adiante, ver-se-á que a quase expulsão de José Severo da casa paterna é também motivada por sua bastardia.

humanas, descritas como um invariável jogo de aparências, no que se aproxima bastante de Antoine Roquentin. Na visão de ambos os narradores, a vida em sociedade não passa de um simulacro, uma grande comédia onde cada indivíduo esforça-se por desempenhar um papel caricato e estúpido, pois que destituído de qualquer autenticidade.

Uma vez no internato e a peso de muita tristeza e sofrimento, José Severo sente-se amadurecer, adquirindo uma “maturidade precoce e desesperada” (CONY, 1958, p. 10) e deixando para trás o menino impressionável que tanto sofria com a indiferença da família. Portanto, podemos dizer que só a partir de então ele achava-se preparado para viver sob a ótica da lucidez característica das personagens sartrianas.

Reprovado em quase todas as disciplinas em seu primeiro ano de internato, José Severo volta para casa em férias; decepcionantes férias. A frieza ou mesmo a hostilidade de seus pais soma-se ao afastamento de Helena, cada vez mais apegada ao caçula dos Severo. Contudo, o mais relevante no retorno de José é o seu encontro com Julinho, porque define ambas as personalidades: daquele como um ser refratário à aceitação passiva das normas de conduta impostas pela sociedade; deste como alguém já contaminado pelos enrijecidos valores de comportamento pregados pelo entorno e que perdera aos olhos do amigo sua antiga aura de autenticidade. Julinho era mais um que, aos poucos e em cada momento, abria mão da liberdade de escolher-se para viver uma farsa social.

Constatada a mudança sofrida por Julinho, José Severo compara-se a seu ex-melhor amigo: “Ficamos a sós, na varanda. Eu o mesmo, nada mudado, perseverando honestamente em todos os meus defeitos, na safadeza. À minha infância obstinadamente fiel o resto da vida. Êle não” (CONY, 1958, p. 18). No entanto, acabada a leitura do romance, concluímos que não foi à sua infância enquanto símbolo de defeitos e safadeza que a personagem seguiria fiel pela vida afora, mas sim à necessidade de constantemente construir sua individualidade sob o signo da negação aos valores previamente estabelecidos pelo *status quo*. Negação essa traduzida, sobretudo, em sua inveterada busca de uma liberdade – digamos – auto-redentora e inautêntica, nos moldes das personagens sartrianas de Antoine Roquentin e Mathieu Delarue, como se verá ao longo da análise da trajetória do protagonista de *O ventre*.

Voltando ao reencontro de José Severo e Julinho, vemos o constrangimento de ambos. É Julinho quem confessa:

– Sabe? Estou regenerado...

Foi um abismo que se abriu entre nós dois. Julinho mudara, não o conhecia mais, era um estranho que surgia de repente, com o mesmo nome apenas do outro. Onde estava o Julinho do cigarro, o do parati, o que pervertia as meninas, o que sabia

todos os mistérios bonitos da vida? Para sobreviver em mim, Julinho tinha de ficar parado na minha saudade.  
Odiei o rapaz estranho, bem educado, quase bonito, estudioso, cumpridor dos deveres. [...] E deixei escapar um comentário que resumia a situação, que abrangia tôda a minha decepção:  
– Tudo mudado!... (CONY, 1958, p. 18)

Em uma visada intratextual, o trecho evidencia o desapontamento de José Severo ao ver seu, até então, melhor amigo seguir os passos de seu irmão caçula, transformando-se em mais uma conformista marionete a fazer o tipo de bom menino. Já no âmbito intertextual – em paralelo com *A náusea* –, o excerto revela a tentativa das personagens de ambas as narrativas de cristalizar as imagens de outrem, deixando-as a salvo de transformações. Ao rever Roquentin, Anny afirma:

– Então você não mudou nada? Continua tão tolo como sempre?  
Seu rosto exprime satisfação. [...]  
– Você é um marco – diz ela –, um marco à beira de uma estrada. Você explica impertubavelmente, e explicará a vida inteira, que Melun fica a vinte e sete quilômetros de distância [de Paris] e Montargis a quarenta e dois. É por isso que preciso tanto de você.  
[...] Naturalmente não preciso ver você [...] Preciso que você exista e que não mude. (SARTRE, 1996, p. 202)

Diferentemente de Roquentin, Julinho transformara-se, daí o motivo do mal-estar de José Severo, que não por acaso confessa a si mesmo: “Para sobreviver em mim, Julinho tinha de ficar parado na minha saudade”.

Indo além do simples eco de percepções, o cotejo dos dois eventos comprova que ambas as personagens assumem a mesma postura em relação ao outro, ou seja, o desejo de tornar outrem um ponto fixo, uma essência fechada em si mesma ou, em termos sartrianos, o *em-si* livre da contingência. Em última análise, o elemento humano cristalizado materializa o desejo de forjar algo não ameaçado por mudanças (não contingente), como aparentavam ser as imaginárias aventuras do passado de Roquentin, os impossíveis momentos perfeitos de Anny, uma canção ou os próprios objetos.

O episódio que melhor traduz a verdadeira sátira conyana à má-fé como tendência do indivíduo à aceitação acrítica de papéis preconcebidos e conduta inautêntica ocorre quando do segundo ano de internato de José Severo. Eis que alguns de seus colegas vêm a conhecer a esposa de um capitão de cavalaria – uma adúltera contumaz que entrava nos trinta anos e morava nos fundos do colégio –, e logo criam uma fiel confraria de internos no sentido de esconder dos demais meninos o achado. Organiza-se, então, uma tabela para que cada um dos

felizardos, entre os quais se inclui o próprio José Severo, pudesse desfrutar a ninfomaníaca esposa do militar. Todavia, a falcatura é descoberta, pois um dos internos esquecera seu casquete – espécie de gorro numerado – debaixo da cama da amante coletiva.

Não demora e o dono do gorro é chamado à direção do internato, onde o esperam o diretor e o marido traído: o aluno tratava-se de ninguém menos do que José Severo. Segue-se o interrogatório do interno.

Fizeram-me entrar. Atrás da escrivãzinha, com a cara pungida, um caso embaraçoso para destrinchar, o Diretor do colégio. Ao lado, um homem entrado nos 30, meia altura, meia calva, bigode grosso quase grisalho, embrulhado num terno de brim amarelado que lhe caía muito mal. (CONY, 1958, p. 61)

Apesar da fisionomia “pungida” com que expressa o seu esforço em tipificar a justiça, o diretor não passa de uma figura caricatural e estereotipada, haja vista a afetação de seus gestos e palavras. No sentido de apagar sua individualidade, desempenhando o papel que dele espera o capitão, o diretor torna-se um títere das circunstâncias. Obviamente que sua má-fé não está em tentar resolver a contento a embaraçosa situação que se lhe apresenta, e sim na sua obstinação em determinar-se pela função que desempenha e pelo fato de personificar o fiel da balança em tais casos.

Assim, perguntado se era o número 285, o jovem responde afirmativamente, bem como ser o dono do casquete delator. O diretor mantém a afetação com que conduz a situação: “O diretor fêz uma pausa, mandou um olhar inteligente ao homem do lado, sentou-se atrás da mesa, tomou expressão grave, cheia de sutilezas” (CONY, 1958, p. 62). Embora as respostas de José Severo, que se mostra calmo e um tanto atrevido, desagradem ao diretor, este: “Não se alterou, porém, encontrou novamente o tom neutro, sem raiva, cerimonioso” (*Ibidem*, p. 62), temperando-o com a devida performance gestual: “Levantou-se, deu passos em torno da mesa, em busca de entrar no assunto, com delicadeza, sem ofender” (*Ibidem*, p. 62).

A pergunta à queima-roupa do diretor deseja surpreender, senão intimidar o interno, que, ao contrário de amedrontar-se, resolve tomar parte na comédia:

– Foi você ou outra pessoa que, inadvertida ou propositadamente, tenha esquecido o casquete, talvez para comprometé-lo?  
Pensei, não adiantava mentir, seria mais engraçado confessar tudo, pareciam não aceitar a idéia de que eu fôsse mesmo amante da mulher, um outro talvez, mulher nenhuma faria besteira por causa dum tipo assim.  
– Fui eu mesmo, Seu Diretor, esqueci o casquete no quarto da mulher do capitão. (CONY, 1958, p. 63)

Pontuemos que José Severo abre mão da autenticidade com que se portara até então, passando também a representar como que um papel, isto é, o de um menino entre boçal, oportunista e inesperadamente insolente. Saliente-se que em momento algum o fato do jovem confessar-se culpado e tampouco o de assumir para si toda a responsabilidade é motivado por qualquer tomada de consciência quanto à gravidade de seu ato ou mesmo a uma suposta tentativa de redenção, pois ele deseja unicamente se divertir à custa de seus interlocutores, acabando por dar-se ao luxo de entrar no jogo de aparências, cumprindo sua função naquilo que considera uma grande pantomima.

Cumpra ao capitão completar a encenação, figurando como o homem tremendamente ofendido em sua honra. Papel esse, diga-se de passagem, bastante coerente com sua condição de militar. Neste caso, a máscara visa à tentativa de escamotear o vexame das constantes traições de que era vítima por parte de sua infiel esposa. Em seu propósito de convencer seus interlocutores de que jamais passara antes por tamanho constrangimento, ele deseja salvar o pouco de dignidade que ainda lhe resta. Ao ouvir a confissão inequívoca do jovem: “O capitão tremeu de alto a baixo, feito torrão de açúcar esfarinhado. Além da dor de corno, a constatação cruel: passado para trás por um narigudo boçal e tolo” (*Ibidem*, p. 63).

Segue a farsa: “O diretor, impassível, juiz no meio, nem pra lá nem pra cá, justiça acima de tudo, a cara dizia bem isso” (*Ibidem*, p. 63). Após mais uma resposta audaciosa do menino, ele chega a fingir uma indignação que não sente de fato apenas para buscar a aprovação do capitão. Acaba por ameaçar José Severo com a expulsão sumária do colégio.

Afetadamente entre a franqueza e a petulância, o jovem responde ao diretor que somente ia à casa do capitão porque era chamado pela esposa deste, e acrescenta: não era o único. Furioso, ou pretensamente furioso, uma vez que bem poderia pressupor que José Severo falava a verdade, o capitão vocifera, dizendo-se difamado, ao que é prontamente apoiado pelo diretor. O narrador desvela, então, toda a boçalidade e o cinismo de seu superior: “Tinha a cara pungida o diretor, quem entrasse ali podia pensar mal, a mulher parecia a dele. No fundo, pena apenas, uma mulher daquelas, nas barbas, todo mundo se fartar, menos êle.” (CONY, 1958, p. 64)

Forjando o tom mais veraz possível, o capitão finge-se terrivelmente ofendido. Por sua vez, o diretor empresta-se ares de extremo constrangimento e quer, agora, saber quem eram os demais internos chamados pela esposa do capitão. Contudo, sob a alegação de um código de honra de grupo, o menino nega-se a delatar os colegas, para indignação – desta vez franca – do capitão, que vocifera:

– O miserável fala em honra!...  
A bofetada cantou na minha cara, escureceu a vista [...].  
O diretor aprovou por dentro a bofetada, mas por fora pediu calma, “vamos com calma, não precisa violências” [...]. (CONY, 1958, p. 65)

Então, ele comunica o menino de sua expulsão do colégio e de novo busca a “aprovação para as judiciosas palavras que proferira” (CONY, 1958, p. 66). Apesar disso, o capitão parece mais interessado em salvar as aparências do que no futuro de José Severo.

Mesmo com a possibilidade de uma espécie de delação premiada, o jovem segue protegendo a identidade de seus cúmplices. Todavia, engana-se quem pensa que ele age desta forma pela honra aludida. José Severo apenas continua coerente com seu propósito de fazer-se parte integrante da comédia a que julgava aquilo tudo, conforme suas próprias palavras: “Fiquei irreduzível! Herói no duro, já gostando de representar o papel” (*Ibidem*, p. 66).

O diretor tenta quebrar a resistência do interno com uma novidade bombástica: a esposa do capitão estava grávida. Sem qualquer alarma, o menino reflete:

E agora? Quem lambuzara para valer? Tanta gente! Até mesmo o capitão podia ser.  
Perguntei isso. Sem maldade.  
– Fique sabendo que eu não mantinha relações com minha espôsa há muito tempo!...  
– Fez mal, – respondi tranqüilamente.  
O capitão levantou o braço, nova bofetada em caminho, o diretor se meteu no meio, levou a sobra. (CONY, 1958, p. 68)

Mesmo na iminência de carregar sozinho a punição por uma falta coletiva, José Severo segue fiel ao papel escolhido para si, declinando de dividir quaisquer responsabilidades.

Pouco depois o capitão deixa de lado a máscara com que se portara até então – ou seja, a de homem ofendido em sua honra –, admitindo sua triste realidade: não podia considerar-se um novato em tais casos. Aliás, no adultério há pouco descoberto, somente a gravidez da esposa era novidade:

O capitão caiu em si e na poltrona, arrasado, o chifre batendo no teto.  
Admitiu tudo. A espôsa infiel há muito, êle habituado já à infidelidade, não estrilava, aceitava os fatos resignadamente, a mulher não podia viver sem o adultério, êle não podia viver sem ela, o jeito era viverem os três, debaixo do mesmo teto, por cima da mesma cama.  
O caso de agora trazia um fato novo, novidade para sua capacidade de engolir as amargas da vida: um filho. [...] concordava que eu não mentia, sabia que muitos outros petiscavam dela, não adiantava arrancar mais nomes, tanto fazia, o melhor mesmo era se resignar, ficar com a mulher, os chifres, o filho – vida dura [...].  
Não precisou dizer tudo isso, meias palavras apenas, mas eu e o diretor entendemos assim. (CONY, 1958, p. 69)

Para o capitão estava terminada a encenação. Porém, o militar não abre mão de uma punição exemplar para o interno que tivera a desfaçatez não somente de admitir, mas também a de sustentar na sua cara a culpa por tamanha afronta. Já o diretor, enrijecido em seu papel até o último instante, representa com demasiada diligência:

Apesar da resignação, [o capitão] fez questão absoluta de um castigo no duro, o pior possível. O diretor protestou, mão no peito, jurando, de tal se encarregava, eu seria expulso com tôda a solenidade, ficaria impossibilitado de continuar os estudos, nenhum colégio me aceitaria mais, com o pouco que sabia ia ter vida ingrata e miserável – o que no fundo deu certo. (*Ibidem*, p. 69)

Recuperando a análise sartriana da má-fé mediante a descrição do *barman* que se divertia ao fingir ser *barman* de café, poderíamos afirmar que o diretor e o interno de *O ventre* acabam por glosá-lo, pois que ambos divertem-se em representar, respectivamente, o diretor de internato e o menino desabusado e idiota. O evento ganha ainda maior relevância para o presente trabalho quando aproximada a outro texto de *O muro*, mais especificamente ao conto que dá título à coletânea. Sua trama gira em torno de uma situação-limite vivida por três jovens espanhóis republicanos que, quando da guerra civil espanhola, veem-se presos por fascistas alemães e sumariamente condenados à morte por fuzilamento. Em uma trama de fina sondagem psicológica, Sartre analisa as reações das três personagens diante da perspectiva da morte nas horas que antecedem a execução. Ao contrário de seus companheiros de cela, transtornados e aferrados à vida, Ibbieta, personagem-narrador do conto, mostra-se mais lúcido. O confronto com a ideia da morte leva-lhe a duvidar do sentido de sua vida até aquele momento e da conseqüente certeza da inutilidade de arrastá-la adiante.<sup>41</sup>

Ao amanhecer, os dois companheiros de Ibbieta são fuzilados, mas ele recebe a chance de salvar-se desde que revele o paradeiro do líder do grupo anarquista do qual fazia parte. Levado à presença dos oficiais que decidiriam seu futuro, Ibbieta vislumbra toda a pantomima de seus mínimos gestos:

O [oficial] que me interrogava era baixo e atarracado. Tinha uns olhos duros atrás dos óculos. Mandou que me aproximasse.  
Aproximei-me. Levantou-se e segurou-me pelo braço, olhando-me como se quisesse

---

<sup>41</sup> “Com que ansiedade eu corria atrás da felicidade, atrás das mulheres, atrás da liberdade... A troco de quê? Tinha querido libertar a Espanha, admirava Pi y Margall, aderira ao movimento anarquista, discursava em comícios: levava tudo a sério, como se fosse imortal. Nesse momento pareceu-me ter toda a vida pela frente e pensei: ‘É uma mentira’. Não valia nada, pois havia acabado. Perguntei-me como tinha conseguido passear, divertir-me com mulheres; não teria mexido um dedo se houvesse imaginado que iria acabar desse jeito. [...] Quisera dizer: foi uma bela vida. Mas não se podia fazer um julgamento; [...] havia passado o tempo todo a fazer castelos para a eternidade, não compreendera nada” (SARTRE, 1990, p. 24).

enterrar-me. Ao mesmo tempo apertava meu bíceps com toda a força. Não fazia aquilo por maldade, era um golpe; queria dominar-me. Julgava necessário também lançar-me seu hálito azedo no meu rosto. Ficamos um momento assim, eu com vontade de dar risada. É preciso muito mais para intimidar um homem que vai morrer. [...]

Aqueles dois sujeitos agaloados, com seus chicotes e botas, eram, no entanto, homens que também iriam morrer. Um pouco mais tarde do que eu, mas não muito. [...] Suas atividadezinhas me pareciam chocantes e burlescas; não consegui colocá-me em seus lugares; tinha a impressão de que estavam loucos.

O baixinho atarracado olhava-me sempre, chicoteando as botas. Todos os seus gestos haviam sido estudados para lhe dar um aspecto de animal vivo e feroz. [...]

O outro oficial levantou a mão pálida com indolência. Também aquela indolência era calculada. Via todas as suas manhas e estava estupefato por haver homens capazes de se divertir com isso. (SARTRE, 1990, p. 29-30)

A chave de leitura da narrativa encontra-se claramente na dissociação proposta pelo narrador entre eles (prisioneiros) – cujo doloroso convívio com a ideia da morte, já que condenados ao fuzilamento em poucas horas, traz a luminosa consciência da finitude humana e do decorrente absurdo de emprestar sentido a si mesmo e a quaisquer gestos e tarefas do cotidiano – e os “vivos” (militares) – que, presos à vida e julgando-se “imortais”, atribuem importância a si próprios e grandeza a seus postos e afazeres, daí se portarem de modo performático, cheio de ademanos e trejeitos calculados.

Para além da verdadeira epifania que a iminência da morte possibilita a Ibbieta, levando-o a tomar consciência da facticidade e da contingência da vida humana, tema central do conto, por ora, interessa-me refletir sobre a forma com que Jean-Paul Sartre descreve a afetação – ou antes, a má-fé – dos oficiais. Duas características típicas do fazer literário de Sartre presentes em *O muro* sintetizam a diferença de seu estilo na comparação com Carlos Heitor Cony: a ficção que se desdobra na reflexão (ou antes, na exemplificação) de conceitos propriamente filosóficos e a escrita de tom bastante sóbrio. Sendo assim, a aproximação de dois eventos bastante similares – ou seja, tipos cujo cumprimento das funções sociais (estatutárias ou militares) que lhe são investidas ou mesmo de idiossincrasias de personalidade atinge tal grau de afetação que deixa à mostra seu esforço no sentido de elidir sua liberdade de autoescolha, fazendo com que incidam na má-fé – põe em relevo o estilo jocoso e satírico do escritor brasileiro, veiculado através de personagens tão bufos que o exagero de seus traços essenciais torna-os caricatos, em face à escrita que beira a sisudez e a austeridade de Sartre. Em termos mais didáticos, imaginemos ambas as cenas transcritas anteriormente em uma possível adaptação para a linguagem cênica: o resultado é que o diálogo do trio diretor-capitão-interno de Cony estaria muito mais próximo da comédia e do pastelão, enquanto a cena de Ibbieta e dos oficiais fascistas prestar-se-ia muito mais ao drama de aprofundamento psicológico dos caracteres.

Voltemos ao enredo estrito de *O ventre*. Encerrada a sua passagem pelo internato, José Severo volta para casa, onde encontra seu pai, ou aquele que o criara como tal, completamente louco em decorrência do sofrimento de saber-se vítima da traição da esposa com o médico amigo da família, drama aumentado pela revelação de que ele (José) não era seu filho biológico, mas fruto desta relação extraconjugal. Quanto ao irmão, partiria em breve para o colégio interno. Mortos seus pais, esfacelara-se o simulacro de família que lhe coubera, José Severo estava mais sozinho e livre do que nunca.

### 3.2.3 “E agora, José?”

Embora com “vontade nenhuma de viver” (CONY, 1958, p. 81), José Severo busca refúgio em Maceió. Trata-se de uma dupla tentativa de fuga: primeiramente, das ruínas de sua família, ou mais precisamente de seu amor por Helena; em segundo lugar, de si mesmo enquanto indivíduo livre das amarras que normalmente prendem os homens aos padrões de comportamento social.

Residindo na capital alagoana há um ano, José Severo forja a possibilidade de viver a má-fé segundo o comodismo daqueles que se entregam às regras de conduta do *status quo*. Quer embrutecer, reduzir-se a uma personagem que não ele mesmo, anular sua consciência de que a sociedade nada mais é do que um grande embuste, uma comédia cujos protagonistas esforçam-se em acreditar nos papéis que encenam: “Dez meses na cidade, só conhecia o meu itinerário profissional, beirando o mar sempre. Ignorava as outras ruas da cidade e do mundo – não importava: a minha rua era aquela” (CONY, 1958, p. 73).

Também ele tenta desempenhar um papel no qual acredite, todavia esbarra em sua incapacidade de iludir a própria consciência. Na figura de José Severo, o *barman* de café descrito por Sartre traveste-se agora de motorista de ônibus: “Acabei motorista numa empresa de ônibus [...]. Gostava. As praias eram bonitas. Tinha dezoito anos, não dirigia mal e era quase feliz” (*Ibidem*, p. 73). Basta, contudo, estar longe de seu palco – o ônibus – para que a personagem urdida perca seu disfarce, desmonte-se:

No dia de folga eu não sabia o que fazer.  
Era sempre assim. Para que inventaram os dias de folga? Coisa estúpida! Como se a gente fôsse obrigado a morrer durante a vida, morte obrigatória uma vez por semana.  
(CONY, 1958, p. 74-75)

E, adiante:

Revoltei-me novamente contra a folga, o dia bestão pela frente. Horrível, dava tempo para a gente pensar, eu só queria o meu itinerário, a lombriga enorme se desdobrando diante dos olhos, prendendo meu corpo em cada curva, amarrando a carne em cada dobra, sem sobrar tempo para nada, isso sim, era bom. (CONY, 1958, p. 76-77)

Aqui, surgem duas interessantes semelhanças entre os narradores-protagonistas dos romances em questão. Primeira, também Antoine Roquentin deplorava os seus dias de folga (os domingos, quando a biblioteca não era aberta ao público) porque era tirado de seus estudos, ou melhor, de sua farsa de historiador. Segunda, assim como José Severo, que afirma: “O trabalho, o ônibus, os passageiros, o itinerário, tudo me chama e me prende em suas dobras” (*Ibidem*, p. 75), também o narrador de *A náusea*, quando de suas primeiras crises existenciais (suas náuseas), quando ele ainda não se sentia propriamente inumano, buscava certa proteção no contato com os outros seres humanos, refugiando-se nos cafés.<sup>42</sup>

Ao refletir, porém, José Severo conscientiza-se da comédia que tramara para si:

– “[...] Lá longe, muito longe, tem Helena. [...] Tudo isso pede que eu volte, um dia.”  
Um calor subindo pelo rosto, eu não gostava de pensar na volta, sabia que algo me chamava, alguma coisa sempre me chamava. (*Ibidem*, p. 75)

A “volta” de que nos fala a personagem, apenas em um primeiro nível de sentido, trata-se de seu retorno propriamente dito ao Rio de Janeiro, aludindo, em um plano subliminar de significado, sobretudo à primeira forma de má-fé por que optara, isto é, sua dependência por uma liberdade vazia e autodestrutiva, que o tornará um homem irrealizado, na medida em que não optará por nada e tampouco se comprometerá com escolhas e com valores que não passarão do campo do hipotético. Inusitadamente, oscilava entre duas formas de má-fé: de um lado, a farsa social do papel pré-concebido de motorista de ônibus; de outro lado, a liberdade infrutífera e irrealizada.

Ao fitar o mar em um de seus difíceis dias de folga, José Severo sente vontade de enfrentá-lo em uma frágil jangada, como quem, metaforicamente, deseja enfrentar seus próprios fantasmas. Deseja romper com sua torturante busca por liberdade, tornando-se mais um a representar o tipo do “homem social”<sup>43</sup> e a adotar a maneira mais à mão e menos sofrida de

---

<sup>42</sup> “As coisas não vão bem! Absolutamente não vão bem: estou com ela, com a sujeira, com a Náusea. E dessa vez é diferente: isso me veio num café. Até agora os cafés eram meu único refúgio, porque estão cheios de gente e são bem iluminados: já não haverá nem isso; quando me sentir encurralado em meu quarto, já não saberei aonde ir.” (SARTRE, 1996, p. 37)

<sup>43</sup> Por vezes Sartre intitula ironicamente os homens que capitulam diante de si mesmos enquanto projetos individual-coletivos, cedendo às acrílicas e empedernidas normas de comportamento pregadas pela sociedade, de

má-fé, ainda que saiba que não conseguirá fazê-lo. É então que José Severo, pela primeira vez, demonstra clara noção da gratuidade de sua vida: “Para que estou aqui?” (CONY, 1958, p. 76).

Também o advérbio de lugar “aqui” pode ser tomado em diferentes níveis de sentido. Em uma abordagem literal, poderíamos ler a pergunta como: “para que estou aqui nessa praia? Para que estou conversando com desconhecidos que pouco ou nada me interessam, tampouco se interessam por mim?” Em um nível intermediário de significado, poderíamos propor: “para que estou aqui em Maceió? Por que não volto para o Rio de Janeiro e tento conquistar a mulher a quem amo?” E, finalmente, em um exercício mais amplo de interpretação: “para que estou aqui? Para que vivo? Qual o sentido disto tudo?” Neste último caso, vemos a repercussão da dolorosa gratuidade tipicamente existencialista, que vê no ser humano um ser jogado no mundo à revelia de sua vontade e que, na grande maioria das vezes, não consegue atribuir qualquer sentido ao fato de estar vivo. Pode-se ver nas palavras do narrador o eco da famosa máxima sartriana de que: “Todo ente nasce sem razão, se prolonga por fraqueza e morre por acaso” (SARTRE, 1996, p. 197).

Observe-se que as três propostas de leituras anteriormente arroladas não são excludentes entre si, mas complementares. José Severo chegara a tal conclusão, ou a tal inquietude, ao pensar na vida dos pescadores com quem trocara algumas palavras:

A jangada se aproximou [...]  
Um homem pulou antes, em manobra rápida com um remo na areia imobilizou a coisa que chegava de longe com o gosto de mundo. [...]  
Os outros pularam depois, empurraram a jangada para cima. Largaram as cordas, a vela se abanou, ridícula, ao vento, sem vida, sem forma, feito um cadáver de pano.  
Nem me olharam, eu não era nada para eles. E eles o que eram para mim?  
Jangada apenas.  
Há pouco, aquilo tudo era mancha escura no meio do verde-azul enorme, lá longe.  
Agora, uma porção de coisas separadas, embrulhadas, com uma porção de donos, com leis, com ódios.  
– “Talvez se odeiem. Desejam as mulheres um do outro.”  
– Muito peixe? – perguntei.  
Resposta demorada, os homens não gostavam de falar, cada um esperou o outro. Um deles se resolveu, disse com dificuldade, arrastado:  
– Nada, o mar anda ruim.  
Cuspiu. O cuspo na areia quente boiou um pouco, depois a areia chupou.  
– “Falam como cospem.”  
Havia um cêsto, coisa pequena, idiota, peixinhos miudinhos, insignificantes. O mar

---

“homens sérios”: “Sartre busca pensar o fato da subjetividade até os seus limites mais extremos, e para ele isso significa necessidade de excluir a categoria do objeto. Quando o homem se deixa determinar pelo objeto, ou por uma objetividade que se pretende autônoma, assume ‘*l’esprit de sérieux*’, parte-se, então, do mundo e se atribui mais realidade ao mundo que a si mesmo. [...] Essa seriedade define precisamente a má-fé, que bloqueia a espontaneidade inventiva dos atos” (BORNHEIM, 1971, p. 125). Note-se que, ao caracterizar a má-fé como processo onde o homem “se deixa determinar por uma objetividade que se pretende autônoma”, cuja consequência imediata é bloquear a “espontaneidade inventiva dos atos”, Bornheim ilustra justamente a atual busca de José Severo.

ali, vasto, profundo, tanta coisa no seu ventre inchado de monstro.  
Os homens venceram o mar para trazerem aquilo, o mar é que estava ruim, nunca os homens.  
Uns rolos de madeira, puxaram jangada para fora, um homem esqueceu o dedo, a jangada passou por cima. Não deu um grito, olhou o dedo, não parecia o dêle, chupou com fôrça, ninguém ligou.  
Na cidade era acidente de trabalho, dava direitos, o Estado se mexendo por causa do dedo. Ali nada. Tudo indiferente, nada valia nada, hoje o dedo, amanhã o homem, inteiro, tragado pela jangada. (CONY, 1958, p. 76)

A longa citação ilustra a profunda solidão em que vive voluntariamente o narrador em Maceió e o mal-estar ontológico por ela gerado. Mal-estar este traduzido pelo sentimento de total falta de justificação para sua existência que acomete José Severo, cujo episódio transcrito remete ao cotidiano de Roquentin, já que ambos se tratam de homens solitários que, ao refletirem sobre suas vidas, chegam à óbvia conclusão de que nada os justifica, daí experimentarem a absoluta gratuidade e a contingência que caracteriza o *para-si*.<sup>44</sup>

Sua postura diante do fenômeno e de tudo o mais que ultrapassa seu racionalismo pragmático é a autodefesa. Não por acaso José Severo acredita serem “imbecis as coisas ternas” (CONY, 1958, p. 77), preferindo antes tentar entender o motor de seu ônibus do que a si mesmo e ao outro enquanto transcendência:

Gostava dêle [o ônibus], amava o barulho do seu motor, conhecia-o de sobra, adivinhava sua preguiça e seu cansaço. Batida simpática, os cilindros certinhos um depois do outro, sem falhar um. Barulho bom de coisa que não existia, um dia não mais existirá, mas em dado momento existe, tremendamente existe e sofre e cansa nas ferragens, nos aços, no sangue negro e pastoso dos óleos lubrificantes. Barulho imbecil só o do mar, eterno, sempre existiu, antes da gente, um dia existirá, depois da gente. (*Ibidem*, p. 77)

A citação supratranscrita é duplamente significativa para meus atuais propósitos. Primeiro, porque mostra que José Severo busca na materialidade dos objetos uma espécie de comunhão, quando não uma fuga do subjetivismo que desemboca no mal-estar ontológico, opondo-se à visão sartriana de estranhamento do homem (*ser para-si*) no contato com os objetos (*seres em-si*), algo tão recorrente em *A náusea*. Segundo, o fato de que, em *O ventre*, os objetos são tomados à típica maneira fenomenológica do Existencialismo de Edmund Husserl, de Martin Heidegger e do próprio Jean-Paul Sartre, entre outros. Isto é, segundo a qual apenas

---

<sup>44</sup> Assim como Roquentin em seu dia-a-dia em Bouville, também José Severo deseja ser livre dos demais entes, optando por viver praticamente sem amigos ou conhecidos e reduzindo-se ao trabalho. Vejamos o que diz sobre a família da dona da casa onde morava: “Morava num quarto, em casa de família. [...] o aluguel barato, a família sem exigências, só não podia trazer mulheres pra dentro, no mais gente amorfa, sem inspirar sentimento nenhum, nem mesmo indiferença. Tranqüilo assim, atrapalha muito a gente se obrigar a gostar ou não dos outros, compromissar-se com coisas idiotas. Nada melhor que viver meio do neutro, nem mar nem terra, estreito espaço apenas” (*Ibidem*, p. 77).

a consciência do ser humano tira-os de sua não existência; assim, os objetos somente passam a existir pela consciência daquele ser humano que os percebe como tal.<sup>45</sup>

De volta ao enredo de *O ventre*, vemos que à solidão voluntária soma-se o desejo de auto-anulação do narrador:

[...] firme no volante, desdobrando o roteiro que me satisfazia, rua depois de rua, as mesmas casas, os mesmos passageiros. Ao meio-dia um calor insuportável, a poeira subindo, envolvendo as caras, todo mundo suava e fedia.

Gostava daquilo, do cheiro de gente, gente sem me dizer a respeito, estranhos, dependendo de mim, dos meus olhos, de minhas mãos, de meus pés, de meu raciocínio mecânico e imediato. Podia matar a todos, bastava um gesto do pulso. Era incapaz porém de fazer isso, não que gostasse deles, não fazia porque era bom saber que dependiam de mim, e ninguém sabia o meu nome, como era o som da minha voz. Homens honestos, certinhos na vida, arrumados, cheios de rótulos e catálogos, dependendo sem saber de um camarada que não era nada, simplesmente uma coisa sem nome.

Junto da Western, todos os dias o mesmo homem tomava o meu ônibus. Trabalhava no Centro, era um senhor respeitável. (CONY, 1958, p. 78-79)

Os excertos citados evidenciam com clareza o conflito vivenciado por José Severo – o embate entre duas formas de má-fé –: sua busca por uma autenticidade que não se realiza, porque baseada em uma liberdade que antes impossibilita a ação prática do que a ela conduz; e o desejo de aceitação de uma conduta que, apesar de inautêntica, reflita o comodismo fariseu de uma personagem social, a cristalização do “homem sério” de que nos falou Sartre.

Não obstante o narrador de *O ventre* busque justificar seus atos mediante uma pretensa busca de liberdade, devemos analisar seu comportamento no que ele apresenta de mais contraditório. A suposta liberdade tão almejada e blasonada pela personagem nada mais é do que a liberdade de prender-se a uma personagem por ele próprio moldada. Observemos, porém, que tal atitude acaba por configurar uma fuga, sartrianamente falando, da verdadeira liberdade do ser humano, isto é, a de escolher-se a cada novo momento, de construir-se de forma consequente e perene. José Severo quer-se enrijecido em uma cômoda máscara social, sem que, todavia, consiga de fato optar por tal alvitre. Necessariamente, a pergunta que nos ocorre então é a qual dos tipos de má-fé José Severo irá capitular.

A seu modo, a personagem deseja ser um dos homens “respeitáveis” e “honestos, certinhos na vida, arrumados, cheios de rótulos e catálogos” que transporta em seu ônibus. Assim como eles, quer-se acabado, delimitado, completo em um conceito, uma profissão, um

---

<sup>45</sup> “O homem cria o verdadeiro mundo, o existente para ele, e este mundo varia segundo os fins a que cada qual se propõe. Os objetos, afirma Heidegger, servem-nos apenas de instrumentos. Caso não tenham alguma relação com o nosso desígnio, permanecem no estado de existentes brutos: são para nós como se não existissem, na verdade não existem mais. As coisas de que nos utilizamos, quando deixam de ser usadas, voltam ao estado de ser bruto, perdem o seu significado.” (FOULQUIÉ, 1955, p. 78-79)

nome a zelar. Enfim, algo que o cristalice aos olhos de outrem e que cesse sua consciência da necessidade de optar-se continuamente. Entretanto, o tom debochado com que se refere a estes fantoches das aparências acaba por demonstrar o seu drama. Um dos planos da má-fé de José Severo não passa de uma possibilidade que se desenha entre a tentativa e a refutação. Fingir-se um “homem sério” parece estar além de suas forças.

Cabe frisar que o sofrimento da personagem tem raízes em seus mal resolvidos problemas: o amor que sente por Helena e o fato de ter sido como que renegado pela família por ser um filho bastardo. Vejamos o drama contado por seu próprio protagonista:

[Eu] Tinha a impressão de que estava ôco por dentro. Alguma coisa de muito importante havia ficado em algum lugar. Eu precisava encontrar essa alguma coisa. Mas isso seria a volta e eu não queria voltar. Preferia o roteiro boçal que me prendia à vida, que me amarrava à sua monotonia de tal forma que minhas complicações interiores pareciam coisas burocratizadas. Sofrer era o meu ofício, o meu cargo, na estúpida administração da dor. (CONY, 1958, p. 82)

Assinale-se que, embora as “complicações interiores” da personagem parecessem “burocratizadas” por seu relativo êxito na má-fé de representar cotidianamente o motorista de ônibus, esta segue sofrendo e administrando sua dor, indício de que nada estava resolvido e de que a solução forjada era provisória. Ao contrário do que se deveria esperar, a solução tecida a duras penas não se sustentava; a má-fé de José Severo somente se realizaria sob o signo da incompletude e da dor:

[O meu itinerário no ônibus era] Centro-Pajuçara; Pajuçara-Centro. Isso me desidratava, eu era um troço sem alma, que rolava pelo caminho, sem sentir nada, sem sofrer nada. [...] precisava era ter consciência de que essa viagem era coisa “minha”, criada por mim e para mim, cultivada como um câncer dentro da minha pele. O mais e o resto não passavam de tôla preocupação do espírito e da carne. Mas como doíam. (*Ibidem*, p. 82)

Entretanto, José Severo é forçado a sair de sua farsa quando seu padrinho escreve-lhe uma carta noticiando que o velho Severo estava à beira da morte. De primeira, resolve não ler a carta; sente vontade de rasgá-la, mas sabe-se impotente. Guarda-a em uma gaveta e, após uma noite de angústia, vai trabalhar na tentativa de burlar sua aflição mediante a dissimulação diária:

Fui trabalhar. O ônibus, o itinerário de sempre aliviaram-me a tensão, absorveram-me. Fiquei livre novamente.

Centro-Pajuçara; Pajuçara-Centro.  
Sepultei a inquietação nas curvas imbecis.  
Pelo meio-dia, ao passar pela Western, o senhor que se parecia com meu pai tomou o  
ônibus. O carro estava superlotado e eu seguia, insensível, ligado à minha máquina.  
Integrado nas dobras do caminho, na paisagem, no tédio. (CONY, 1958, p. 87)

Há, aqui, um notório eco do episódio de *A náusea* no qual Roquentin recebe a carta de Anny, ficando atarantado. Apesar do emissor da carta endereçada a José Severo ser o padrinho, ela certamente trazia notícias da família e a lembrança obrigatória de Helena, daí o narrador sentir-se desestabilizado.

Contudo, o protagonista não mais consegue manter a convicção em sua farsa pessoal e acaba sendo tomado por um surto parecido com a náusea sartriana: uma vontade de vomitar, um embrulho no estômago, um amargor na boca; era o mal-estar físico que exteriorizava a crise de uma existência que acredita instar por autenticidade, no entanto que sabe viver uma farsa. Enfim cai a máscara mantida a preço de tanto sofrimento, José Severo abandona o emprego e retorna ao Rio de Janeiro.

#### 3.2.4 *O filho espúrio à casa torna*

A nota geral da volta de José Severo a seu Estado natal é a indiferença que vota a seu pai, cuja morte representa o fim de um ciclo, isto é, o definitivo acerto de contas entre duas criaturas que durante muito tempo odiaram-se em silêncio. Segundo o entendimento do próprio protagonista-narrador de *O ventre*, o fato salienta ainda mais sua liberdade e sua solidão, o que julga ser “duas coisas essenciais a qualquer homem” (CONY, 1958, p. 96), e leva-o a fazer um balanço de sua vida dali por diante: “[...] acabara de existir o ódio na minha vida e na dêle. Morrera a única pessoa que me detestara com razão e a quem, igualmente, eu podia e devia detestar. Morto o ódio, sobrava lugar para o amor.” (*Ibidem*, p. 96)

A julgar por tal balanço, somos, erroneamente, levados a acreditar na possibilidade de uma nova conduta, uma reviravolta na vida de José Severo, que, enfim, parecia querer lutar pelo amor que sentia por Helena. Todavia, mais uma vez sob a máscara de sua pretensa liberdade, José Severo verdadeiramente cai no mundo, passando por diversos Estados brasileiros, sempre a dirigir ônibus e caminhões.

Estabelecido em Curitiba e já beirando os trinta anos, ele é então procurado pelo irmão, cuja figura torna a aparecer como uma espécie de duplo do narrador. Contrapondo-se à liberdade irrealizada de José Severo, vemos em seu irmão o típico “homem sério” sartriano. Ou seja, alguém que legitima acriticamente valores e normas de comportamento da

sociedade e não propriamente seus, fazendo disto uma justificativa para seus atos, pois legitima o *modus operandi* desta mesma sociedade ao constituir-se um projeto acabado de si mesmo em sua busca por notoriedade e riqueza.

Pontuemos. De certa forma, o casamento com Helena, parece otimizar a conduta do irmão de José Severo como homem-tipo que se esconde atrás de um projeto de vida: “Era assistente da cadeira de matemática da Faculdade Nacional de Filosofia e preparava tese para se tornar catedrático. Tinha aliança no dedo e retratos na carteira possivelmente”<sup>46</sup> (CONY, 1958, p. 99). Sua explicação para o fato de ter-se casado com Helena não passa de uma justificativa: “Não havia outro caminho. Tão logo me formei tinha de tomar um rumo na vida” (*Ibidem*, p. 99). O “caminho” a ser seguido é o do comodismo de uma vida pequeno-burguesa. Adiante, veremos que o seu projeto de vida parece estar diretamente ligado à outra obra de Sartre: o romance *A idade da razão*.

Instado a ir morar com o irmão e com Helena, José Severo aceita temporariamente o convite. Sua observação ao chegar à casa do irmão desvela-nos a ideia de que este alicerçara sua vida segundo os valores da coletividade em que está inserido, ou seja, sua identidade é antes a da coletividade (classe social a que pertence) do que a do indivíduo:

Morava no Grajaú, bairrinho metido a bêsta, quase grã-fino, ilhado, aristocracia feroz e pedante, semiprovinciana. [...] A casa do meu irmão era típica ao bairro, alto e baixo, confortável, bem mobiliada. Comprada a prazo, pagava ainda, em quinze anos acabava, virava proprietário, seguia bem o exemplo paterno. (CONY, 1958, p. 100)

Avesso à vida burguesa e obcecado por sua solidão cotidiana, José Severo vai morar em um apartamento na Rua Mata-Cavalos em seguida<sup>47</sup>. Na verdade, a causa de sua mudança para o centro da cidade é o intenso desejo reprimido que sente por sua cunhada.

Os irmãos continuam a seguir caminhos opostos: à vida solitária e entediante do narrador contrapõe-se o sucesso do caçula, cuja tese para tornar-se catedrático da Faculdade Nacional de Filosofia obtivera tanto êxito que o fizera conhecido até mesmo fora do país.

---

<sup>46</sup> Destaque-se que sempre a vida desta personagem obedecera a um projeto que não fica claro ser exatamente seu. Sua infância, quando fora um aluno exemplar, e sua juventude antecipam seu atual sucesso. Lembremos a impressão de José sobre o irmão quando da doença de Severo: “Passara alguns dias comigo a tomar conta de papai. Mas ontem o médico, dissera que papai podia morrer a qualquer instante, já ou daqui a vinte anos. Ora, meu irmão tinha pressa, seus triunfos e sua glória não podiam esperar tanto tempo, seu futuro não podia esperar vinte anos, tinha as aulas, os exames, os livros, a sua vida exigia coisas imediatas que tinham de acontecer umas após as outras, numa sucessão ordenada, sem hiatos” (CONY, 1958, p. 93).

<sup>47</sup> Seu cotidiano de novo lembra-nos Roquentin, mais especificamente à solidão que se impôs: “[Eu estava] Habitado já a viver sozinho, a receber o tratamento neutro do barbeiro, do garção, de gente assim, pagava, diziam obrigado, eu não ficava devendo favor nem nada” (CONY, 1958, p. 105).

Ratifica a interpretação de que o irmão de José Severo não passara jamais de um boneco de engonço, um escravo das pretensões alheias o fato de que, a despeito de suas sucessivas realizações no campo profissional, ele sempre fora descrito pelo narrador de *O ventre* como um atormentado. Adiante veremos que tamanho sofrimento pode ainda ter outra causa.

Não obstante a tortura interior que aparenta consumi-lo, o irmão de José Severo segue em sua escalada, ou antes, na escalada que os outros projetavam para ele. Assim, convidado para dar um curso de alguns meses em Madri, acaba aceitando. O narrador vai então à casa do irmão parabenizá-lo, onde o encontra cercado de uma corte de aduladores: “Na mesma tarde em que soube da novidade, fui ao Grajaú. Já lá estavam colegas e amigos de meu irmão. Todos a cumprimentá-lo, a incentivá-lo” (CONY, 1958, p. 112).

Uma das explicações plausíveis para o tormento experimentado por esta personagem está ligada à farsa que ela vive cotidianamente, haja vista possuir a consciência de que representa o papel de um gênio perante seus iguais. Ao pensarmos em sua trajetória, temos a impressão de que estamos diante de um autômato, cuja tortura explica-se tanto pela incapacidade de emprestar sentido a uma imagem cristalizada de si mesmo quanto pelo fato de não conseguir abrir mão dela. Tornara-se escravo da imagem prodigiosa que fora criada para si, acostumando-se a se ver pelos olhos “daquela gente para qual a vida é um E sobre a raiz quadrada de  $M^2 + T = X$ ” (*Ibidem*, p. 112) sem que vislumbrasse algo de autêntico em seu comportamento, tampouco o adotasse como um valor a ser legitimado coletivamente, mas seguindo com obstinação a manutenção e o engrandecimento desta imagem. É o próprio caçula quem compara sua vida à de José Severo:

– A sua vida tem isso de bom. Você não tem planos, não tem objetivos, nem métodos. Tudo é simples, tudo é finalidade em si mesmo. Eu não. Tenho metas. Roteiros. Suportes. Degrau sobre degrau. Nada é fixo. Tudo se move. Tudo passa. Olhou em torno. A casa era firme. Sua sólida burguesia estava fixada nas paredes, nos móveis, nos tapetes, nos quadros. Tudo aquilo parecia definitivo, realizado, completo. Mas não. Era uma espera, uma espera infinita e eterna por algo que está sempre a vir e que quando vem passa a ser espera para uma outra coisa que vai acontecer ainda e que *precisa acontecer* sob a ameaça de tornar inútil tudo o que já havia acontecido. Essa cadeia imbecil amarra tudo, prende homens a coisas e coisas a sonhos, sobrando no fim de tudo a frustração definitiva da morte, o *porvir* da vida. (CONY, 1958, p. 114)

Antes da partida do irmão de José Severo, ambos têm uma conversa bastante inusitada. Eis que o matemático diz ao irmão que precisa muito de um favor e explica-lhe sua situação: além do curso em Madri, pretendia fazer uma turnê pela Europa e passar um ou dois anos nos Estados Unidos para aprimorar seus estudos; contudo, Helena negava-se a

acompanhá-lo. Ele confessa ainda que o desejo do casal de ter filhos fora frustrado, uma vez que era estéril. Por fim, solicita a José Severo que tome conta de Helena em sua ausência e, em um diálogo bastante sugestivo, praticamente pede para que o irmão dê à sua esposa o que ele não pudera dar-lhe. Em outras palavras, entrega Helena de mão beijada a José Severo.

Não bastasse a anuência tácita do irmão do narrador quanto a um possível relacionamento entre sua esposa e seu meio irmão, além do imenso desejo que este nutre por ela, a prolongada ausência do matemático tornaria razoável, senão óbvio, presumirmos que José Severo acabaria por tentar um envolvimento com sua antiga paixão. No entanto, não é o que se verifica. O protagonista de *O ventre* limita-se a tomar conta de sua cunhada com a austeridade de um irmão mais velho, sem tentar qualquer tipo de enlace físico.

Surpreendentemente, sete meses após a partida do marido – cujo êxito na Espanha fora tamanho que, ecoando aqui no Brasil, tornara-o um herói nacional –, Helena chama o cunhado para uma conversa, confessando-lhe que estava grávida e pedindo a sua opinião sobre a decisão a ser tomada. Como José Severo lava suas mãos, Helena decide ter o filho.

O narrador então aluga uma espécie de sítio em uma cidadezinha mineira chamada Desengano, à beira do rio Paraíba, para onde leva Helena para que complete a gestação longe dos olhos da sociedade. Ambos passam a viver um cotidiano bucólico. Ele distraía-se pescando; ela, bordando e lendo.

São meses de quase absoluta calma, apenas quebrada pela esporádica visita da mãe de Helena, ocasião em que José Severo é envolvido em mais uma farsa: fingir-se pai da criança, segundo acreditava a velha. Embora a aparente aceitação resignada do narrador de *O ventre* em relação à comédia que lhe impunham, mais uma vez ele não consegue fazê-lo de todo, aquiescendo tão-somente em cumprir seu papel diante da mãe de Helena. Entretanto, como esta havia revelado, por carta, a gravidez ao esposo, deixando implícita uma suposta paternidade de José Severo, a situação incomoda-o:

– Êle me tomará como seu cúmplice nessa história tôda. Isso é desagradável. Sou um cretino, mas não gosto de trair. Complexo de quem nasceu traído. [...] Sua mãe, o médico, a velha que trata do guri, todos dão a entender isso e não chego a me amolar por tão pouco. Mas não quero que meu irmão tenha dúvidas a êsse respeito. Aborrece-me pensar que êle me julgará traidor, duplamente traidor, na confiança e no amor. (CONY, 1958, p. 164)

Todavia, instado – ou antes, desafiado – por Helena, José Severo aceita a farsa.

Vale a pena destacarmos o caráter de verdadeiro idílio que a temporada em Desengano tem para o narrador, que parece ter encontrado algo de autêntico em sua relação

com Helena: “O melhor da vida era aquêlo plácido alheamento, não éramos nada um para o outro, mas no fundo sabíamos que nos pertencíamos de uma forma qualquer, sem a porcaria do sexo, sem a estupidez das palavras” (CONY, 1958, p. 153). E, na sequência: “O passado adquiria significação, parecia apenas um longo e sofrido noviciado para aquela sensação doce. Então zombei do futuro” (CONY, 1958, p. 154). Contudo, ponderemos: mandando ou não às favas aquilo que consideramos ser o futuro, ele se nos impõe independentemente de nossa vontade; com José Severo não era diferente: o nascimento da criança como que conspurca algo em seu idílio, pondo um fim à sua farsa de felicidade, no que é representativo o próprio nome da cidadezinha escolhida para esconder a gravidez de Helena.

### 3.2.5 *A terceira margem do rio também para José Severo*

De volta ao Rio de Janeiro, bem ao molde existencialista, José Severo é fortemente tomado pelo sentimento de gratuidade e de contingência a que está circunscrita a vida de qualquer existente, chegando a cogitar o suicídio:

A vida era essa mesmo. Uma questão glandular. Uma série de coincidências que fazem a gente existir e deixar de existir. Tudo o mais é decorrência dessas coincidências. O amor e o ódio. E o tédio também. Para que lutar contra tudo isso se eu não era mais nada que um ponto insignificante na trajetória de tôdas as coincidências? A única coisa que eu podia fazer de positivo era dar um tiro na cabeça. (CONY, 1958, p. 171)

O narrador então resolve viver por “curiosidade”, oscilando entre o sentimento de que se tornara “imune ao sofrimento” (CONY, 1958, p. 172) e a tristeza trazida pela lembrança de Desengano, o que o faz odiar Helena por vezes. Ou seria odiar a si mesmo por não conseguir livrar-se do pesado fardo que se impingira – sua “solidão liberta” (CONY, 1958, p. 128) – e, assim, lutar por seu amor?<sup>48</sup>

Ao final do romance, José Severo torna-se um cético: “Sobravam alguns momentos bons, mas eu não gostava dêles. Pareciam esmolas da vida, coisas dadas, com má vontade, soando falso. – ‘Isso vai acabar daqui a pouco, por que não acaba logo?’” (CONY, 1958, p. 172). Sequer o filho de Helena escapa de sua amargura, porém ele representa com o pequeno:

Odiava sobretudo o meu sobrinho postiço. [...] [Tal qual o próprio narrador, ele] Detestaria a vida, os homens, as mulheres. Principalmente as mulheres. Ao invés de estimá-lo, não o suportava. Tinha uma completa repugnância por aquêlo

---

<sup>48</sup> A expressão “solidão liberta”, que define a filosofia de vida por que se deixara optar José Severo, é de Helena.

gurizinho que começava a balbuciar uns sons imbecis, a engatinhar no chão como bicho. E êle não era feio. E era agradável até. [...] Eu não dizia a ninguém que detestava o guri. Distraía-me tratando bem o garoto. Sempre que ia ao Grajaú levava-lhe algum presente. (*Ibidem*, p. 172-173)

Pontue-se que o narrador sente um certo desconforto em deixar que todos acreditem ser ele o pai do garoto, devido a seu desejo de não profanar a essência transcendente da experiência vivenciada com sua amada em Desengano. Quando Helena afirma que lhe imputaria a paternidade do pequeno, caso ele a indagasse, José Severo opõe-se:

– Isso é um novo absurdo, Helena. Nós nunca tivemos isso que se chama relações sexuais. Nunca cruzamos espermas. Respeitemos Desengano, com o que houve de tolo ou de belo, mas respeitemos. É a única coisa que me atrevo a pedir. Porque é a única coisa que realmente possuo. [...] Para que enxovalhar aquilo com os golpes de “catch” que fazem parte do amor comum, do amor do carroceiro, do maquinista, do deputado? (*Ibidem*, p. 173-174)

Quando acusado de ter-se tornado um boçal, idêntico a todos, por sua interlocutora, a resposta de José Severo é emblemática:

– Tem razão, Helena. Alguma coisa me tornou estúpido. Estou me aferrando à vida com muito gosto, estou ficando um porco igual a todos. Meu ideal é a mesma lama, a lama do dia que vem depois da lama do outro dia e que os imbecis ainda acham muita coisa, isso de uma alma<sup>[49]</sup> depois da outra. (CONY, 1958, p. 175)

De qualquer forma, registre-se que seu procedimento acaba por negar, em boa medida, suas palavras. José Severo parece ainda um tanto aferrado à sua liberdade, causando-nos a impressão de que estamos diante de alguém que perdeu o trem da história, ou, como dizemos aqui no Sul, que deixou o cavalo passar encilhado e não montou. Ao final do romance, sua figura parece-nos até mesmo um tanto patética.

Voltemos à narrativa. Pouco depois do primeiro aniversário do filho de Helena, seu esposo retornou ao Brasil. Era então uma unanimidade mundial, chegando a ter seu nome cotado para o prêmio Nobel. Malgrado o seu sucesso profissional, parecia ter-se despido das poucas crenças com que partira. Novamente o matemático procura seu irmão e ocorre entre ambos uma conversa um tanto filosófica, que muito se assemelha a um acerto de contas. O desânimo do cientista é absoluto, fazendo com que ele cogite o suicídio. Sequer deseja ver Helena, pois parece ter-se dado conta de que vivera um engodo ou, segundo suas palavras,

---

<sup>49</sup> Nas edições posteriormente revisadas, o romancista corrigiu este equívoco de digitação, substituindo a palavra “alma” por “lama”, em correlação semântica com a ideia expressa no trecho e que, inclusive, cabe muito melhor à já mostrada postura materialista do narrador de *O ventre*.

que estivera constantemente sob a influência de fantasmas por ele próprio moldados (CONY, 1958, p. 186).

Os fantasmas a que a personagem refere-se nada mais são do que a mentira em que baseara a sua vida e que apenas agora ela tem a coragem de assumir cabalmente. A este respeito, vejamos as palavras de Sartre: “Se definimos a situação do homem como uma escolha livre, sem desculpas e sem auxílio, todo homem que se refugia na desculpa, que inventa um determinismo, é um homem de má-fé” (SARTRE, 1978, p. 19). Portanto, o nosso matemático é inequivocamente um homem de má-fé na medida em que nela baseara o sentido de sua vida, especialmente através do “determinismo” de ter-se feito um “homem sério”, uma *coisa-matemático*, negando-se enquanto “escolha livre”.

Como balanço final de uma vida da qual tão-somente agora tomava consciência de haver sido baseada em uma série de embustes, registre-se que o matemático sente-se alforriado dos papéis até então representados: “– Enfim, restei eu ainda. Sobrevivi aos fantasmas. Ou melhor, sou eu agora o único fantasma” (*Ibidem*, p. 186). O diálogo versa ainda sobre assuntos espinhosos, como a bastardia de José Severo, seu amor por Helena e a gravidez dela. Cabe ressaltar que o narrador acaba adotando uma conduta anteriormente rechaçada, isto é, deixa-se passar perante o irmão por amante de Helena e pai do filho desta.

Perguntado se amava Helena, José Severo responde afirmativamente, o que provoca certo alívio em seu irmão, que interpreta a suposta relação extraconjugal entre ambos como uma espécie de reparação por ter sido ele a casar-se com Helena e não José. Pela terceira vez em suas memórias, o motorista<sup>50</sup> narra uma situação em que se deixa embotar enquanto autenticidade, vestindo a máscara que lhe é oferecida. A exemplo do episódio com o diretor do internato e do capitão, ainda em sua adolescência, também por ora ele diverte-se com sua má-fé:

Resolvi não dizer nada. Êle não me acreditaria. Além do mais, achei distraído aquilo de reparação, de compensação. Meu irmão era um matemático, para êle tudo tendia ao equilíbrio. Aquela suposição era matematicamente viável. Se a vida fôsse mesmo uma coisa arrumadinha, eu deveria ser mesmo o pai da criança. (*Ibidem*, p. 187-188)

Na ocasião da conversa entre os irmãos, também José Severo faz um balanço de sua vida, afirmando ter encontrado na tranquilidade resultante da “humilde certeza de que nada se pode fazer a não esperar que as coisas aconteçam” (*Ibidem*, p. 189), a filosofia prática para

---

<sup>50</sup> Também no Rio de Janeiro José Severo desempenha a profissão de motorista, agora de um figurão local, posto cavado pela influência de seu irmão.

sua existência. E realmente é com a aludida tranquilidade que ele vê os fatos desenrolarem-se ao final da trama: o irmão suicida-se em sua banheira e Helena, passados três anos, foge com um visionário, deixando sob sua responsabilidade o garoto.

O menino, que sequer era seu filho, passa a ser para José Severo uma nova máscara; ele como que empresta sentido à impostura da paternidade. Transcrevamos o encerramento da narrativa, duplamente ilustrativo, tanto da nova nuance de má-fé desempenhada pelo narrador, quanto do extremo talento com que o estreante Carlos Heitor Cony conclui *O ventre*. Com a palavra, José Severo:

[Helena] Deixou-me um bilhete e o filho para tomar conta.  
O bilhete dizia: “quem viver mais leva o resto”.  
Fiquei com o resto.  
O garôto é odioso. Tem o mau gosto de ir se parecendo comigo. Eu trato bem dêle para me distrair e purificar.  
Outro dia quis uns canários que vimos numa casa da Rua da Assembléia. Chorou, queria os canários, o reino dêle pelos canários, fêz malcriação em plena rua, cobriu-me de opróbrio, ameaçou dizer nomes.  
Comprei-lhe os canários.  
Os canários cantavam o dia inteiro e me aporrinhavam.  
– Por que êles cantam? – perguntou-me o guri.  
– Eles têm um apito de matéria plástica nas tripas, – respondi com má vontade.  
Ontem, quando cheguei em casa, os canários estavam mortos, as tripas pra fora. Procurei pelo garôto. Ouviu a espinafração com o mesmo olhar de Helena, aquêle olhar meio estrábico que zombava de tudo e me colocava sem jeito.  
Perguntei por que havia feito aquilo.  
– Queria ver se tinham mesmo o apito nas tripas.  
Como prêmio, levei-o ao cinema. Fomos de mãos dadas, comprei-lhe balas, prometi-lhe um canivete.  
– Não há dúvida, êsse menino promete, não há dúvida, êsse menino promete.  
(CONY, 1958, p. 192)

De forma bastante análoga ao que a canção “Some of these days” simbolizou para Roquentin ao final de *A náusea*, José Severo apega-se ao garoto de maneira quase redentora. Tal qual um pai legítimo costuma projetar-se em seu filho enquanto continuação de si mesmo, o narrador de *O ventre* projeta-se no menino como um prolongamento de seu modo de ver o mundo, ou seja, às avessas das normas de comportamento do *status quo*, daí que as travessuras e más-criações do pequeno sejam antes premiadas do que castigadas, conforme era de esperar-se. É ainda coerente pensarmos que tal identificação de José Severo para com o seu filho postigo deve-se ao fato deste pertencer à linhagem oposta ao bom mocismo de seu irmão e de Julinho.

Por fim, na mesma linha do minuciosamente analisado evento do diálogo diretor-capitão-José Severo adolescente, o excerto anteriormente citado torna-se um dos mais relevantes do romance ao ilustrar a escrita mais jocosa e zombeteira de Cony em comparação com a prosa mais circunspecta de Sartre. Assim, fica-nos como impressão final da leitura dos romances a

esperança alentadora da salvação de Roquentin por meio da arte em *A náusea* e o caráter bem humorado, mas cujo riso esconde algo de demolidoramente sarcástico em *O ventre*.

## 4 LIGANDO OS FIOS SOLTOS: APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS ENTRE OS TEXTOS LITERÁRIOS EM FOCO

Sem delongas, passemos à investigação mais acurada de alguns quesitos que ficaram apenas implícitos na seção anterior. Primeiramente, vale a ligação temática dos romances já analisados, acrescidos da obra *A idade da razão*, quanto a suas semelhanças. Em um segundo momento, proporei ainda algumas breves apostas quanto às diferenças estilísticas entre a literatura de Sartre e a de Cony.

### 4.1 *A náusea* e *O ventre*: semelhanças ou nem tanto...

Ao sistematizar as semelhanças temáticas dos romances por ora em questão, encontramos diversos pontos de contato entre as trajetórias de seus narradores-protagonistas. Assim, ambos:

a) São homens adultos cuja idade é bastante similar: Roquentin tem trinta anos e José Severo, pelo que se depreende do enredo, pouco mais;

b) Levam uma vida errante e não demonstram nenhuma preocupação com uma possível ascensão social, antes pelo contrário: sentem, conforme trechos citados, um enorme asco pelo cotidiano e pelos valores da vida burguesa<sup>51</sup>;

c) Vivem boa parte de suas vidas sob a angústia de serem apaixonados por mulheres que, no presente da narrativa, não passam de meros fantasmas;

d) Tentam, ou tentaram em dado momento, submergir enquanto subjetividade ao desempenharem, o mais mecanicamente possível, trabalhos metódicos, com que visam abafar suas frustrações do dia-a-dia e suas inquietações existenciais;

e) Forjam, ao final das narrativas e cada qual a seu modo, saídas mais ou menos temerárias na tentativa de burlar o peso de suas existências: seja através da escrita artística, seja pela paternidade postiça;

f) Sentem total repugnância ontológica pelo espetáculo humano e por si próprios enquanto representantes deste fenômeno etc.

---

<sup>51</sup> Há na prosa de ficção de Carlos Heitor Cony certa tendência à presença de protagonistas errantes, como, por exemplo, nos romances *Pilatos* e *O indigitado*.

O último dos itens arrolados acima merece maior atenção, pois está diretamente ligado à ocorrência da náusea sartriana. Ressalte-se que, três vezes ao longo da trama, o protagonista de *O ventre* vê-se tomado por surtos físico-ontológicos que, na prática, não passam de um verdadeiro arremedo da náusea sartriana, já que nada têm do teor epifânico, quase místico do transe relatado por Roquentin, e sim assumem o caráter de uma crise nervosa, geralmente desencadeada por momentos de intensa efusão lírica da personagem. Vale a citação do mais representativo dos estertores de José Severo, que o acomete em meio ao expediente de trabalho, não por acaso após ele ter recebido, em Maceió, a carta de seu padrinho que o fez retornar ao Rio de Janeiro:

[O passageiro, um turista] Viera de longe. Para ver um coqueiro torto. Eu era um coqueiro torto – estava ficando lírico – não era bem coqueiro mas era torto. Os coqueiros tortos servem para o turismo, para os cartões postais, os quadros dos pintores acadêmicos.

Os homens tortos para que servem?

Súbito, um calor me subiu pelo rosto. Logo senti uma vontade tremenda de vomitar, o estômago embrulhava, a bôca amargava, sentia as faces lívidas, cadavéricas.

Já sabia o que era. Era a coisa que vem sempre das minhas vísceras, repentinamente, como uma cólica imprevisível, cruel.

Encostei o ônibus na calçada. Levantei do assento e encarei os passageiros com espanto, como se não soubesse o que estavam fazendo em torno de mim. Eles me fitavam ansiosos, sem saber o que se passava.

“O que tenho a ver com êsses idiotas?”

O que falei alto foi outra coisa:

– Vão todos para o inferno!

Desci do ônibus. Os protestos se generalizaram, alguns mais decididos ameaçavam punições físicas [...].

Mas eu estava livre. E quando se está livre pode-se fazer tudo. Inclusive, voltar para as grades. (CONY, 1958, p. 87-88)

Além do estranhamento marcadamente existencialista em relação ao outro, o trecho flagra o momento de conscientização de José Severo quanto à farsa que criara para si (a tentativa de vencer suas aflições existenciais mediante trabalho mecânico) e sua conseqüente libertação.

Por falar em libertação, sob clara influência da literatura de Sartre, o tema da liberdade e a investigação de suas implicações imediatas na vida do indivíduo tiveram forte impacto em *O ventre*. Desta forma, surge como referência obrigatória a já referida trilogia *Os caminhos da liberdade*, resumida aqui na análise de sua obra mais importante: *A idade da razão*.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Em *Os caminhos da liberdade* – trilogia constituída ainda de *Sursis* (1945) e *Com a morte na alma* (1949) –, Sartre promove um longo estudo acerca da irrealização pessoal dos protagonistas das três narrativas, haja vista não saberem que destino dar à completa disponibilidade existencial que caracteriza suas vidas. Aliás, personagens flagradas sob o peso da mesma condição, o que normalmente acarreta profunda angústia nas mesmas, são muito recorrentes na literatura de Cony, por exemplo, nos romances: *Matéria de memória*, *A verdade de cada dia*,

Registre-se o fato de os três protagonistas da obra que abre a trilogia apresentarem condutas inautênticas em relação ao que Sartre concebe como liberdade responsável, o que as faz incidir na má-fé<sup>53</sup>. Assim, acompanhamos dois dramáticos dias na vida do protagonista de *A idade da razão*, um professor de Filosofia chamado Mathieu Delarue, cuja amante, Marcelle, revela-lhe estar grávida. Como Mathieu descarta de todo a ideia de casar-se com Marcelle e tampouco queria vê-la desonrada, a solução única passa a ser o aborto.

A situação do casal traz como agravante o fato de não possuírem o dinheiro suficiente para pagar um médico responsável, que realizasse a intervenção em uma clínica minimamente asséptica e aparelhada. Sarah, uma amiga de ambos, intercambia uma negociata com um médico judeu que cobra quatro mil francos pela cirurgia. Está desenhado o drama de Mathieu: conseguir a vultosa quantia em dinheiro no exíguo prazo de dois dias, pois o judeu está de partida para os Estados Unidos.

Então, ele dirige-se à casa de Daniel Sereno, um de seus antigos amigos, para pedir-lhe dinheiro. Não obstante disponha soma solicitada, Daniel afirma o contrário, confessando-se, no entanto, feliz por acreditar que está, assim, prestando um auxílio a Mathieu. Somente após ter a caracterização completa de seu interlocutor é que tomamos consciência de que há uma relativa coerência na atitude de Daniel.

Personagem-tipo da má-fé, Mathieu trata-se de um homem de trinta e quatro anos que se construiu como exterioridade como uma busca ininterrupta e farsesca por uma liberdade absoluta. Desde a adolescência, sua vida resumira-se a um esforço contínuo para fazer-se totalmente disponível para o ato definitivo, ou seja, o ato que deveria redimi-lo do engessamento em que se constituíra um homem livre e disponível. Porém, jamais tendo se comprometido com ato algum, Mathieu acabara cristalizando-se na disponibilidade:

Esperara tanto tempo. Seus últimos anos tinham sido uma vigília. Esperara através de mil e uma preocupações cotidianas. Naturalmente, durante esse tempo andara atrás de mulheres, viajara e ganhara a vida. Mas através de tudo isso sua única preocupação fora manter-se disponível. Para uma ação. Um ato. Um ato livre e refletido que acarretaria o destino de sua vida e seria o início de uma nova existência. Nunca pudera amarrar-se definitivamente a um amor, a um prazer, nunca fora realmente infeliz; sempre lhe parecera estar alhures, ainda não nascido completamente. Esperava. E enquanto isso, devagar, sub-repticiamente, os anos tinham chegado, e o haviam envolvido. (SARTRE, 1983, p. 60)

Burdzinski vai mais longe, classificando o comportamento inautêntico da personagem mediante

---

*Pilatos, Pessach, a travessia, O adiantado da hora*, entre outros.

<sup>53</sup> Lembremos que Sartre entende por “liberdade responsável” a condenação do para-si (ser humano) a uma liberdade geradora de auto-escolha contínua como premissa para a eleição de valores individuais e coletivos.

a análise do par liberdade e sinceridade:

A sinceridade compreendida enquanto uma variação da má-fé encontra em Mathieu Delarue [...] uma caracterização exemplar. [...] A busca pela liberdade de Mathieu é uma busca de má-fé, busca da qual o ideal de sinceridade não é senão a face mais exterior e visível. A liberdade que ele deseja assumir se caracteriza como uma ausência de todo compromisso, como recusa em comprometer-se com qualquer situação. (BURDZINSKI, 1994, p. 85-86)

Portanto, ao não emprestar os quatro mil francos ao professor, Daniel julga forçá-lo ao ato definitivo por tanto tempo esperado. Observe-se, todavia, que nada há de altruísta na atitude de Daniel, cujo desejo íntimo é o de antes divertir-se com a aflição de Mathieu do que ajudá-lo. A bem da verdade, sua real pretensão é a de que o professor saia de uma forma de má-fé para recair em outra: a do homem que cumpre o mais trivial dos papéis sociais: o de ser um pai de família, um tipo encerrado em seu próprio comodismo, sem perspectivas de futuro senão macaquear sua comédia pessoal, isto é, cuidar da esposa e dos filhos.

Acuado, Mathieu vê-se obrigado a recorrer a seu irmão, Jacques, que era dono de um tabelionato. Jacques faz, então, um lúcido julgamento de seu irmão como alguém que não liga os princípios, que ele tão ardorosamente defende, a uma prática cotidiana: despreza a filosofia de vida burguesa, mas socorre-se repetidas vezes dele, um burguês; desdenha a família como instituição, no entanto utiliza-se de seus laços de sangue para extorqui-lo. Irritado, Mathieu admite a gravidez da amante e o desejo do aborto. Sob a desculpa de que o estaria ajudando a não mais mentir inveteradamente para si próprio, também Jacques nega-lhe o empréstimo, demonstrando a absoluta contradição de seu cotidiano:

– O que você esconde – disse Jacques – é que é um burguês envergonhado, [...] você é um burguês por gosto, por temperamento, e é seu temperamento que o empurra para o casamento. Porque você está casado, Mathieu. [...] Sim, está casado, somente pretende o contrário por causa de tuas teorias. Adquiriu hábitos com essa mulher. Quatro vezes por semana vai tranqüilamente encontrá-la e passa a noite inteira com ela. E isso dura há sete anos. Não tem mais nada de aventura. Você a estima, sente que tem obrigações com ela, não quer abandoná-la. Estou certo de que você não procura unicamente o prazer; por maior que tenha sido, deve ter-se embotado. Na realidade, você deve se sentar à noite junto dela e contar longamente os acontecimentos do dia, pedir conselhos nos momentos difíceis. [...] [Ao não coabitar com Marcelle] você ganha a comodidade, uma aparência de liberdade. Tem todas as vantagens do casamento e aproveita os princípios para recusar os inconvenientes. Recusa regularizar a situação, o que é muito fácil e cômodo [...] você humilha essa mulher há anos, pelo mero prazer de afirmar que está de acordo com seus princípios. [...] Eu imaginava – disse Jacques – que a liberdade consistia em olhar de frente as situações em que a gente se meteu voluntariamente e aceitar as responsabilidades. Não é por certo a sua opinião: você condena a sociedade capitalista e, entretanto, é funcionário nessa sociedade. Proclama uma simpatia de princípio pelos comunistas, mas tem cuidado em não se comprometer. Nunca votou. Despreza a classe burguesa, e, no entanto é um burguês [...] e vive como um burguês. (SARTRE, 1983, p. 119-121)

Esta cena, uma das mais relevantes da obra, é comentada por Franklin Silva como uma reiteração da má-fé de Mathieu em sua inegável contradição entre aquilo que a personagem afirma como crença pessoal e seu comportamento imediato:

[...] a justificativa de Jacques para recusar o empréstimo é totalmente montada sobre o deslizamento, ou a identificação, entre liberdade e determinação. [...] A diferença entre os dois [irmãos] é que Mathieu não assume as determinações. Mas a sua vida pode ser descrita como a de um burguês que as assumiu totalmente. Tem uma casa, tem uma mulher, tem um emprego, terá uma aposentadoria. Tem um presente e tem um futuro já determinados. Nessa instância, já não vive em liberdade, mas ainda crê nela. (SILVA, 2004, p. 166-168)

Em última instância, Mathieu incide na má-fé pela negação do conceito sartriano de responsabilidade. Sua escolha individual por uma forma cristalizada e inativa de liberdade, que se opõe à característica primeira da liberdade – isto é, a condenação à ação deliberada –, implica na decorrente eleição para os demais homens. Portanto, a escolha de Mathieu soa-nos como uma pseudoescolha.

Jacques é outra figura que desenha-se aos nossos olhos como um tipo de má-fé, um homem totalmente determinado pelos valores de sua classe: a burguesia. Segundo Franklin Silva, diferencia-o de seu irmão o fato de assumir diretamente suas escolhas, encarando-as de frente, motivo pelo qual deseja que também Mathieu atinja o que considera a “idade da razão”:

A idade da razão é aquela em que a vida deve ser justificada, assumida e não vivida entre parênteses. A idade da razão é, de fato, a “idade da resignação”, como protesta Mathieu, mas o que é a resignação senão a aceitação das responsabilidades ante as situações “em que a gente se meteu voluntariamente”? Que liberdade é essa pela qual se nega em princípio o que se assume na prática? [...] A idade da razão é a idade da determinação. (*Ibidem*, p. 168-169)<sup>54</sup>

Assim, Jacques tenta influenciar seu irmão oferecendo-lhe dez mil francos para que ele se case com Marcelle. Seu verdadeiro objetivo é que Mathieu assumisse objetivamente sua conduta

---

<sup>54</sup> O conceito de “idade da razão”, aqui exposto por Sartre tanto nas palavras de Jacques quanto, de certa forma, na ironia anterior de Daniel para com os sujeitos casados e “acabados”, vem ecoar, em *O ventre*, no diálogo de José Severo com seu irmão, pouco antes daquele retornar ao Rio de Janeiro. Retomemos a justificativa dada pelo matemático para casar-se com Helena: “Não havia outro caminho. Tão logo me formei tinha de tomar um rumo na vida.” (CONY, 1958, p. 99) Observe-se que, assim como fizera Daniel, José Severo também ridiculariza o “caminho” (o comodismo de uma vida pequeno-burguesa) seguido por seu irmão: “Morava no Grajaú, bairrinho metido a bêsta, quase grã-fino, ilhado, aristocracia feroz e pedante, semiprovinciana. [...] A casa do meu irmão era típica ao bairro, alto e baixo, confortável, bem mobiliada. Comprada a prazo, pagava ainda, em quinze anos acabava, virava proprietário, seguia bem o exemplo paterno” (CONY, 1958, p. 100).

de burguês. Há, aqui, um forte paralelo com *O ventre*, onde o irmão burguês do protagonista também tenta induzi-lo a seguir seus passos e, enfim, encarar a dita “idade da razão”. O evento dá-se quando da volta de José Severo ao Rio de Janeiro:

Meu irmão riu. Tinha seus planos já [...] havia previsto tudo, falara com amigos, amanhã mesmo me apresentava ao Xavier, genro de Ministro, havia lugar para mim, bem remunerado, pouco trabalho, aposentadoria garantida, pensão para a viúva.  
– Não tenho viúva! – objetei.  
[O irmão e Helena] Riram. Eram sólidos na vida, a burguesia bem amanteigada, e não satisfeitos, queriam contagiar.  
A proposta me embrulhou o estômago, tive vontade de abandoná-los no instante, fugir outra vez, para sempre. (CONY, 1958, p. 102-103)

Retomemos o enredo do primeiro volume de *Os caminhos da liberdade*. No início da tarde, já de volta a seu apartamento, Mathieu encontra-se com Brunet, um ex-grande amigo cuja opção pelo extremo engajamento político no Partido Comunista afastara-os. Ainda que abnegadamente, sua pretensão é a mesma de Daniel e de Jacques, ou seja, fazer com que Mathieu resolva-se a tomar um caminho que o tire de sua falsa revolta comodista, bem como de sua liberdade e disponibilidade inertes. Em suma, Brunet, cuja má-fé consiste em fazer cessar sua liberdade individual de escolha para justificar seus atos no âmbito ideológico<sup>55</sup>, deseja que o ex-amigo siga seus passos, aceitando o ato definitivo e optando pelo engajamento político:

– [...] Mas para que serve a liberdade, se não para tomar posição? Você gastou trinta e cinco anos na sua limpeza e o resultado dela é um vácuo. [...] Vives no ar, cortaste os laços burgueses e não te ligaste ao proletariado, flutuas, és um abstrato, um ausente. [...]  
– Você renunciou a tudo para ser livre. Dê mais um passo, renuncie à própria liberdade. E tudo te será devolvido. (SARTRE, 1983, p. 133)

---

<sup>55</sup> Com boa dose de acerto, não faltou quem desabonasse a literatura de Jean-Paul Sartre por apenas propor o levantamento de uma imensa e improdutiva miríade de condutas de má-fé, ao invés de buscar uma construção positiva neste sentido por meio de uma exposição minimamente dialética da realidade constatada. Em outras palavras, o pensador apontou sistemática e impiedosamente o que julgava ser a má-fé no comportamento humano sem o devido contraponto: personagens que assumissem de pleno sua liberdade individual-coletiva de escolha. Neste sentido, após rápida consulta à memória, ganha importância pelo menos um de seus textos: *As moscas* (1943), onde Orestes assume de forma consciente e deliberada o seu ato definitivo: vingar o assassinato de seu pai matando o responsável por tal ignomínia, ninguém menos do que o rei de Argos, Egistro. Todavia, a real relevância do ato de Orestes não está em tê-lo praticado; sua grandeza não se mede pela coragem de ter-se feito um Hamlet às avessas, mas sim na total falta de remorsos com que encara o “seu ato definitivo”, haja vista ter sido guiado por sua completa e consequente liberdade. Faça-se a ressalva de que, contrariando a interpretação normalmente aceita e a minha própria, aliás, poder-se-á fazer a objeção de que Brunet poderia ter-se escolhido coletivamente como um revoltado em face ao sistema capitalista e ao decorrente *modus vivendi* burguês. Vejamos um caso em que se diagnostica a dubiedade com que o filósofo apontou o ilícito e somente sugeriu o lícito: “Em Sartre, nunca é muito clara a fronteira que separa decisões movidas pela má-fé de atos projetivos, isso fica evidente, por exemplo, na temática do engajamento político, especialmente em peças como *Les mains sales*” (SANTOS, 2008, p. 156).

De fato, a vida tal qual a concebe Brunet parece a Mathieu bem mais cômoda do que sua angustiante e irrealizada disponibilidade. Todavia, mesmo o engajamento político é visto por ele como outra opção centrada em uma verdade cujo valor deve ser posto em xeque, e, ao fazê-lo, Mathieu foge de tal determinação, recusando-se mais uma vez ao ato definitivo e corroborando sua fraqueza e enrijecimento como um indivíduo que se construía como tal baseado em um valor absoluto: a liberdade. Seu diálogo com Brunet torna-se ainda extremamente pertinente para meus atuais propósitos porque demonstra que a influência do temário existencialista sartriano ultrapassa os primeiros momentos da carreira literária de Cony. Assim, vemos que os “cacos” – transcrições um tanto inconscientes ora de temas, ora de trechos propriamente ditos de romances de Sartre – a que se referiu Carlos Heitor Cony em entrevista a Marcelo Rubens Paiva, conforme citado anteriormente, parecem ser mais recorrentes do que se pressupunha inicialmente.

Oitava obra do autor brasileiro, publicada vinte e nove anos após *O ventre*, o romance *Pessach, a travessia* confirma a afirmação acima. Sua trama mostra-se muito similar à de *A idade da razão*: no dia de seus quarenta anos, Paulo Simões é levado a um balanço de sua vida: possui, por desenfascio e comodismo, uma amante e trata-se de um escritor cujo razoável êxito na carreira literária e situação econômica confortável não o salvam de sua irrealização pessoal, já que, a exemplo de Mathieu, arrasta uma aflitiva disponibilidade existencial que a nada se aplicou ao longo dos anos. No entanto, por sua impressionante semelhança com a visita de Brunet a Mathieu e o diálogo que se segue entre ambos, interessa-me um evento específico de *Pessach, a travessia*: a visita que Paulo Simões recebe de Sílvio, seu antigo colega de serviço militar, que havia abandonado o Partido Comunista Brasileiro e aderido à guerrilha civil contra a ditadura militar brasileira dos anos 1960.

Tal qual Brunet, Sílvio viera convidar o amigo a sair da atonia gerada por uma liberdade estéril através do engajamento político. Para além dos fatos em si, salta aos olhos a similaridade de posturas de Mathieu e seu correspondente, Paulo Simões, como se vê nos dois pequenos trechos em que eles respondem a seus respectivos interlocutores. Com a palavra o professor de Filosofia:

– Achas que pareço apegar-me a alguma coisa, neste momento? [...] Não tenho nada a defender; não me envaideço da minha vida e não tenho um níquel. Minha liberdade? Ela me pesa. Há anos que sou livre à toa. Morro de vontade de trocá-la por uma convicção. De bom grado trabalharia com vocês, isso me afastaria de mim mesmo e tenho necessidade de me esquecer um pouco. E depois, penso como você que não se é homem enquanto não se encontra alguma coisa pela qual se está disposto a morrer. [...] Apesar de tudo não posso tomar partido, não tenho razões suficientes para isso. Revolto-me, como vocês, contra a mesma espécie de indivíduos, contra as mesmas

coisas, mas não é bastante. Não é minha culpa. Mentiria se dissesse que me sentiria satisfeito em desfilar de punho erguido ao som da *Internacional*. (SARTRE, 1983, p. 136-137)

Agora é a vez de Paulo, que se autodefine um “anarquista comodista”:

– Não gosto do governo atual, mas jamais gostei de governo algum. Politicamente, sou anarquista comodista, e, por isso, inofensivo e covarde. Não estou disposto a dar ou a receber tiro por causa da liberdade, da democracia, do socialismo, do nacionalismo, do povo, das criancinhas do nordeste que morrem de fome. O fato político não me preocupa, é tudo. (CONY, 1967, p. 31)

Note-se, porém, que as trajetórias das personagens acabam opondo-se: Paulo Simões, embora por circunstâncias casuais, engaja-se na guerrilha e ganhando consciência política, enquanto, ao final de *Os caminhos da liberdade*, Mathieu segue “se enganando: ainda procurando a liberdade permanecendo não engajado, ainda acreditando que ‘é como foi feito’. Está mais velho, e é só: não está mais amadurecido. Continua irresoluto como sempre” (CRANSTON, 1966, p. 96).

De volta a *A idade da razão* em específico, vemos que está suficientemente clara a característica definitiva de Mathieu, isto é, sua verdadeira obsessão por uma liberdade que se projeta antes na perpétua disponibilidade e na total inércia do que na tomada consequente de decisões que o tornem o projeto de si mesmo. Ao moldar-se como um escravo de sua liberdade, ele age de má-fé, pois, retomando a definição de Bornheim, determina-se fixamente como uma “coisa-liberdade”. Logo, tratemos sumariamente dos principais eventos que se desenrolam até o final do romance.

À noite, Daniel vai à casa de Marcelle e incentiva-a a ter o filho. Já propensa à maternidade, ela aceita a sugestão do amigo. Novamente Daniel não agira por altruísmo, mas porque acreditava, assim, obrigar Mathieu a casar-se com Marcelle, bem como por piedade desta.

No dia seguinte, Daniel e Mathieu conversam em um bar. Então, aquele previne o professor de que estivera com Marcelle e de que ela estava decepcionada por não ter tido a opinião consultada sobre seu possível desejo de ser mãe e salienta o desgosto dela para com o amante. Apesar disso, Mathieu ainda acredita no entendimento entre ambos e na viabilidade do aborto. À tarde, ele recorre a uma sociedade financeira, contudo nem assim consegue o dinheiro, que somente seria liberado após quinze dias, depois de checadas suas informações pessoais. É só aí que a personagem toma consciência das características inerentes à liberdade: condenação, ação baseada em uma deliberada escolha e a lancinante gratuidade desta mesma escolha:

Era livre, livre, inteiramente, com liberdade [...] de aceitar, de recusar, de tergiversar, casar, dar o fora, arrastar-se durante anos com aquela cadeia aos pés. Podia fazer o que quisesse, ninguém tinha o direito de aconselhá-lo. Só haveria para ele Bem e Mal se os inventasse. Em torno dele as coisas se haviam agrupado, aguardavam sem um sinal, sem a menor sugestão. Estava só em meio a um silêncio monstruoso, só e livre, sem auxílio nem desculpa, condenado a decidir-se sem apelo possível, condenado à liberdade para sempre. (SARTRE, 1983, p. 270)

Já havia anoitecido e o médico judeu exigia o montante na manhã seguinte. Mathieu, aturdido, opta pelo roubo. Sabedor de que Lola, uma cantora de boate conhecida sua, dispunha de sete mil francos, os quais guardava em uma mala no quarto do hotel onde morava, o professor aproveita-se de sua ausência para roubar cinco mil francos.

Entretanto, Mathieu não consegue revalidar o acordo inicial feito com Marcelle, que se mostra muito decepcionada e, acreditando não mais ser amada, rompe a relação. Apesar de haver conjecturado vivamente o casamento, ele se nega ao ato categórico com que, enfim, assumiria plenamente sua liberdade de escolha, mantendo-se fiel à sua falsa liberdade e afirmando a completa e inerte disponibilidade que o torna um homem de má-fé. Vejamos sua derradeira auto-análise: “‘Fico só’. Só, porém não mais livre do que antes. [...] ‘Ninguém entrou a minha liberdade, foi a minha vida que a bebeu.’ [...] Pensou: ‘Muito barulho à toa, por nada. Por nada.’ Essa vida era-lhe dada à toa, ele não era nada e, no entanto, não mudaria mais. Estava formado” (SARTRE, 1983, p. 334).

A esta altura, há de ter ficado bastante evidente o parentesco entre Mathieu e José Severo. Como já amplamente demonstrado, os dois arrastam pela vida a fora um tal tipo de liberdade e de disponibilidade existencial que a nada adere, fazendo-se criaturas cuja inércia nega, segundo Sartre, o mais elementar predicado do homem consequente e responsável<sup>56</sup>, ou seja, a necessidade da ação como ato deflagrador da imagem projetada de si mesmo enquanto representante de valores que preconiza para toda a humanidade. Urbano Zilles não deixa dúvida sobre a importância da ação prática no sistema filosófico sartriano, e, desta forma, do caráter negativo com o pensador obviamente julgava a inação, a indiferença humana para com o seu destino:

O homem é determinado por seus atos. Só a ação permite ao homem viver. O ponto de partida é, pois, a *subjetividade*. Na verdade, as coisas serão como o homem tiver decidido que devem ser, pois realidade só há na ação do homem. Desta maneira, a filosofia de Sartre é uma filosofia da ação, do engajamento decidido. O que conta é o engajamento, o compromisso total. (ZILLES *apud* BUENO, 2007, p. 32)

---

<sup>56</sup> Tampouco Antoine Roquentin escapa à obsessão das personagens sartrianas de pautarem suas vidas pela extrema liberdade, em que pese afirmar categoricamente: “[...] tudo o que quis foi ser livre” (SARTRE, 1996, p. 102).

Neste sentido, torna-se lapidar o balanço feito pelo narrador de *O ventre*:

A coisa mais inglória da vida é a gente ser livre e não ter nada o que fazer com essa liberdade.

[...] quando se é totalmente livre e não se tem nada a fazer com essa liberdade, tem-se um sentimento de frustração, sente-se como um homem que passou a vida inteira para arrombar a porta de um quarto escuro, vazio e sem janelas; às vezes nem a resta a porta – a possibilidade da porta – para a volta. (CONY, 1958, p. 97)

Ora, a porta a ser arrombada, pela qual o homem espera a vida inteira, de que nos fala José Severo nada mais é do que o “ato definitivo” de Mathieu. Não tendo rompido a porta e, assim, optado por aquele que teria sido o *seu* ato definitivo – aparentemente lutar de forma objetiva pelo amor de Helena –, José cada vez mais se apega à sua “solidão liberta”. Desta maneira, ao engendramos uma falsa solução para seus dramas, esforçando-se por acreditar que “não mudariam mais”, já que “estavam formados” e “sequer restava a porta para voltar”, tanto o professor francês quanto o motorista carioca fazem-se homens de má-fé.

O desenlace da trama é surpreendente. Mathieu é procurado por Daniel, que vinha da parte de Marcelle devolver-lhe os cinco mil francos. Dá-se então o imprevisto: Daniel confessa ao amigo ser um pederasta (como eram chamados os homossexuais à época), participando-lhe ainda o seu casamento com Marcelle, além de sua pretensão de assumir-lhe o filho. Não conseguindo aceitar-se como homossexual, ele buscava nesta inesperada e absurda união, a um só tempo, mortificar-se por sua pederastia e escamoteá-la, tornando-se aos olhos alheios um heterossexual. Obviamente que tal procedimento gera uma das tantas possíveis formas de má-fé, uma vez que se baseia em uma mentira. Devido a estar ligado a um tema de absoluta relevância no universo filosófico sartriano, bem como por sua pertinência para a continuação deste estudo e por iluminar diversos eventos anteriormente comentados de *O ventre*, o par má-fé *versus* alteridade merece a devida caracterização, mediante algum embasamento teórico. Mãos à obra.

Ao tratar do tema da intersubjetividade em Sartre, no magistral capítulo intitulado “Alteridade”, que consta de *Ética e literatura em Sartre*, Franklin Silva analisa detidamente as relações interpessoais entre o eu (ser para-si) e o outro (ser que é consciência pura de mim), além da maneira como a consciência da alteridade provoca uma espécie de deslizamento do para-si, que muitas vezes tenta criar através do olhar do outro um ser em-si-para-si, ou seja, tenta essencializar-se por meio da cristalização de sua própria imagem tal qual ela foi

objetivada pelo olhar alheio<sup>57</sup>. Dissequemos, todavia, o mais didaticamente possível este emaranhado de conceitos um tanto áridos.

Vejamos a exata descrição do fenômeno da transformação do para-si em para-outro, isto é, a objetivação do eu pelo olhar alheio:

Quando um ser humano olha outro, carrega nesse olhar algo que define e qualifica o outro [...] Não apenas o outro aparece como aquele outro que me olha, mas também como aquele que, ao me olhar, me vê de uma certa forma. Essa qualificação eu a recebo do olhar de outro inevitavelmente porque seu olhar me submete e me fixa. Sou naquele momento aquilo que, ao me olhar, ele me atribuiu. Ser visto é receber uma qualificação. (SILVA, 2004, 187)

De modo subliminar, já em *A náusea*, Sartre abordara a rotulação do eu pelo olhar de outrem, por exemplo, quando Roquentin vê-se observado por um velho no café Camille:

O doutor ri, me lança um olhar insinuante e de cumplicidade [...] Não rio, não respondo a suas investidas: então, sem deixar de rir, ele dardeja sobre mim o fogo terrível de suas pupilas. Examinamo-nos em silêncio durante alguns segundos; ele me olha de alto a baixo, se fazendo de míope, me classifica. Na categoria dos malucos? Na dos vagabundos? (SARTRE, 1996, p. 105)

Daí porque, para Sartre, o pressuposto básico da alteridade é a autonegação da interioridade do eu (ser para-si), já que, a partir do momento em que o olhar do outro me objetiva (fixa, torna o para-si em para-outro), desenvolvo a tendência de negar-me no intuito de ser o que o outro me tornou. A impossibilidade de conciliar o que eu sou (para-si) e o que fui tornado pelo outro (em-si), gera a minha autonegação como interioridade e a decorrente busca de exterioridade (o desejo de tornar-me a imagem fixada por seu olhar, isto é, o ser essencializado, pois que reduzido a uma característica, o em-si). Mas por que acabo obrigatoriamente negando a mim mesmo para ficar com a imagem que o outro fundou de mim?

Tal resposta passa por duas instâncias bastante lógicas. A primeira delas diz respeito à essência mais elementar das relações interpessoais e do próprio convívio humano em sociedade: porque me é totalmente impossível impedir que o outro me olhe e julgue-me de

---

<sup>57</sup> O leitor atento há de ter percebido que não há aqui grande diferença do que foi exposto anteriormente, isto é, a má-fé de tentar fazer-se aquilo que o outro espera de nós. Contudo, aceito o pressuposto de que o fazer literário para Sartre torna-se muitas vezes um veículo de exemplificação de suas teses filosóficas – o que não acredito tornar sua literatura uma arte esteticamente menor, conforme já afirmado –, temos que o drama de Daniel ao final de *A idade da razão* trata-se do exemplo literário mais lapidar com que o pensador francês assinala a intersubjetividade como profunda angústia do indivíduo, tema amplamente explorado tanto no terreno da filosofia (sob a terminologia de “nadição” do para-si, em *O ser e o nada*) quanto no da literatura (sobretudo na famosa peça *Huis clos* (1945), que, em português, recebeu o título de *Entre quatro paredes*).

acordo com a sua própria subjetividade; o outro está, digamos, no comando do fenômeno<sup>58</sup>. Já a segunda está ligada à consequência imediata do ver-se cristalizado pelo olhar alheio, ou seja, o costumeiro sentimento de intensa rejeição da imagem que o outro faz de mim.<sup>59</sup>

Dito isso, entendemos um pouco melhor a causa pela qual Daniel Sereno propõe-se a casar com Marcelle. As consequências de ver-se cristalizado como um homossexual pelo olhar alheio – no caso, sobretudo dos garotos de programa com quem ele se satisfaz sexualmente –, são o acanhamento e a profundo desgosto que o torturam. Nos termos sartrianos, negando sua interioridade (ser para-si, homossexualismo), Daniel deseja exteriorizar-se (tornar-se em-si-para-si, isto é, o para-si essencializado) aos olhos da sociedade e aos seus próprios olhos como heterossexual. A tentativa de induzir ou ainda de apreender por completo a imagem que o outro fixa de mim trata-se de um verdadeiro atalho da consciência humana e evidentemente acaba por configurar uma forma de má-fé, além de um projeto em si mesmo falhado, conforme Franklin Silva:

Se vou ao encontro do olhar do outro para ser aquilo que lá está posto e cristalizado, totalizado, não me apresso desse ser pelo simples fato de que ele pertence ao olhar do outro e foi instituído por ele. De nada adianta, portanto, conformar-se com essa reificação do olhar alheio e tentar ser do modo como me vêem, pois o modo como me vêem não me pertence, embora eu seja para os outros isso que não sou inteiramente para mim mesmo. Nem na alienação consigo totalizar o meu ser. Não posso me valer do outro para ser em-si-para-si. Isso que sou para o outro está longe de mim, na consciência do outro, inacessível. Se quero me utilizar disso para dar de qualquer forma um fundamento a mim mesmo, fundando-me em outro, nem isso me é possível, porque é irremediavelmente no outro e somente para ele que meu ser está fundado. (SILVA, 2004, p. 189).

Encerrando a ocasional e instigante leitura comparativa entre *A idade da razão* e *O ventre*, observa-se uma possível ligação entre as figuras de Daniel e do irmão de José Severo. O número de ocorrências com que o matemático é qualificado pelo narrador com o adjetivo de “torturado” é tão elevado que o termo passa a ser quase que um epíteto desta personagem.

---

<sup>58</sup> Ainda segundo Franklin Silva, “[o outro] me olha e me fixa no mundo, confere-me uma posição num contexto em que ele é o centro; ele me designa um lugar e o faz à minha revelia” (SILVA, 2004, p. 187-188).

<sup>59</sup> Para Sartre, na base da anulação da interioridade do indivíduo e de seu deslizamento para o utópico e enganoso projeto de fazer-se como uma imagem melhorada de si mesmo para o outro está a sensação de *vergonha* gerada pelo olhar alheio. Isso remete ao célebre mote sartriano do *voyeur*, exposto em *O ser e o nada*. Eis seu resumo pontual: digamos que eu observo outras pessoas pela fechadura da porta, sem, é claro, ser visto por elas. Esta condição inicial de observador não me torna a meus próprios olhos um *voyeur*. Porém, basta que eu seja surpreendido por outrem nesta conjuntura para inverter-se diametralmente o domínio da situação: passo de sujeito a objeto, deixo de submeter os demais a objetos do meu juízo para ser eu o objeto do juízo alheio. Disfarço, mas o meu constrangimento está lá, inequívoco. Demonstro meu mal-estar interior pelo rubor que me sobe às faces ou mesmo por minha justificativa desajeitada e confusa, enfim, sinto vergonha. Ao ver meu acanhamento, o outro me conscientiza dele. A partir deste instante, passo a ser o *voyeur* exatamente porque assim me fixou o olhar alheio, assim me essencializou. Já não posso fugir e nem modificar esta condição, estou degradado a seus olhos e, por conseguinte, aos meus próprios olhos.

Quando já morava em Mata-Cavalos, José Severo reflete sobre o motivo do sofrimento de seu meio-irmão:

Os jornais falavam cada vez mais naquele professor que se destacava na matemática e na física. A tese que defendeu na Faculdade foi comentada até no estrangeiro. Vieram de diferentes países convite para conferências e cursos. Meu irmão era um sábio. Mas eu sabia que no fundo ele nada mais era que o eterno torturado que nem o amor de Helena nem a glória dos estudos podiam alterar.

O que me intrigava é que sempre ignorei a causa de sua tortura. Aceitava-o simplesmente, com a cara amorfa e meio cretina, sua tortura interior, da mesma forma como êle me aceitava também. Mas por que aquela tortura? Que eu sofresse, tivesse problemas, era lógico, era quase necessário. Mas êle? [...]

Tivera o amor de Helena desde criança, êles se amavam desde meninos. Sabia, além do mais, que meu irmão nunca dera importância aos problemas alheios, à tristeza de mamãe, à loucura de papai. Aceitava puramente os fatos, nunca entrava no mérito das coisas e se era néscio pelo menos não devia sofrer. Nunca lhe interessavam os porquês nem os para quês. Os fatos existiam, dois e dois eram quatro, era tudo e bastava. Uma coisa eu tinha certeza: êle amava Helena com furor. [...] Êle a amava com profundidade, com a intensidade dos tímidos, com a persistência dos tolos. (CONY, 1958, p. 109-110)

Caso acreditemos nas palavras do narrador, chegamos à conclusão de que tamanho sucesso na vida profissional e pessoal (afetiva), somado à extrema praticidade da personagem, nem de longe combina com o seu inesgotável sofrimento interior. A chave para a solução deste pequeno enigma pode estar em dois episódios aparentemente menores do romance. O primeiro deles ocorre na cidadezinha de Desengano, quando em um rápido desentendimento entre o protagonista-narrador e Helena, esta crítica o esposo de forma bastante sugestiva:

– Não, Helena, meu irmão jamais dormirá com outra pessoa, nem com Einstein, nem com mulher nenhuma. Êle ama a mulher dêle. E é um asceta na matéria.

Helena fuzilou:

– Asceta! Belo asceta! Se você soubesse o que me entope a garganta!

– Alguém teve culpa nisso.

– Ah! Sou eu a culpada? Êle faz as misérias e sou eu a culpada, a miséria é minha?

(CONY, 1958, p. 151)

A interpretação mais banal para o trecho é a de que o desabafo de Helena é originado por pretensos casos extraconjugais heterossexuais de seu esposo. Porém, dois motivos permitem que vejamos tal hipótese como incoerente: a absoluta austeridade com que o irmão de José Severo sempre conduziu sua vida e a própria reiteração deste em atestar o quanto aquele amava a esposa. Deste modo, as palavras dúbias de Helena parecem encobrir algo que era encarado, segundo a moralista visão de mundo burguesa urbana fluminense de meados do século XX, como algo mais grave do que a volubilidade conjugal, com o que ganha terreno a subliminar possibilidade de que o que está literalmente entalado em sua garganta e ela nega-se

a nomear, mesmo sob forte tensão emocional, é o homossexualismo de seu esposo. Apenas em 2000, mais de quatro décadas após a publicação de *O ventre*, Cony falou especificamente sobre este aspecto da narrativa, oficializando aquela que, até então, era uma leitura baseada somente em inferências. Cabe primeiramente levantar os indícios – muito bem urdidos, aliás – da homossexualidade do irmão de José Severo, para, em seguida, iluminá-los com a leitura proposta pelo autor para este aspecto da obra.

Tendo afirmado anteriormente que a explicação para o drama interior do matemático passa basicamente por dois eventos até certo ponto secundários da trama, dos quais somente um foi analisado, é o momento de considerar o segundo deles. Já nas páginas iniciais de *O ventre*, a ambígua homossexualidade do irmão foi, de certa forma, mencionada sem meios-termos por Julinho, para quem o fato de Helena preferir o irmão de José Severo a qualquer outro menino era um exemplo inquestionável da falta de caráter das mulheres. Contudo, José Severo discorda:

Ora, acabei achando que o Julinho exagerava um pouco. Por que, afinal, tanta severidade? Não era igual aos outros? Mas nem precisei formular a questão. Julinho leu-a nos meus olhos ou tirou-a de dentro de si mesmo. Disse então que o meu irmão “era gilete de dois fios!”

Não podia deixar sem reparo a assertiva que enxovalhava a honra da família. Pedi provas, um testemunho bastava, de alguém que provavelmente pudesse dizer: eu abusei e êle gostou. Reconhecia, era um retraído, diferente dos demais, mas daí até a anormalidade ia muita distância.

Julinho deixou-me falar. Quando acabei, fez uma cara de auto-acusação tão eloquente que tive ímpetos de esbofeteá-lo ali mesmo. (CONY, 1958, p. 5-6)

Assim, embora no diálogo que serve de acerto de contas entre ambos, já ao final do enredo, o irmão de José Severo garanta que amou verdadeiramente sua esposa, é coerente apontar a sua homossexualidade não assumida como outra possível causa da tortura que o caracteriza. Indícios a este respeito não faltam no texto; as perguntas acumulam-se e reforçam tal conjectura. Primeira: sua quase obsessão pelos estudos e depois pela profissão não seria uma tentativa de compensar as frustrações na vida sexual-afetiva por meio do extremo êxito no âmbito profissional? Segunda: se ele amava realmente Helena, conforme afirmara, qual o real motivo de praticamente tê-la entregado ao irmão quando de sua viagem (ou fuga) à Espanha? Terceira: José Severo em momento algum questiona o amor de Helena pelo marido, então por que ela nega-se categoricamente a acompanhá-lo na viagem, já que nada de fato importante a prendia ao Brasil? Quarta: ainda sob a premissa de que Helena amava mesmo seu esposo, a relação extraconjugal que ela vivencia passados apenas sete meses de sua ausência não seria motivada por um forte despeito devido à suposta homossexualidade do caçula dos Severo?

Quinta: haveria algum subentendido nas palavras do matemático ao seu irmão quando lhe explicara seu casamento com Helena afirmando não haver tido outro “caminho” a seguir?  
Sexta: e este “caminho” seguido não seria análogo ao de Daniel, isto é, uma tentativa de fazer-se perante os olhos alheios aquilo que ele próprio gostaria de ser (o em-si-para-si sartriano)?

Une-se às questões levantadas anteriormente, em específico àquelas que se referem ao irmão de José Severo, a postura de má-fé da personagem. Desta maneira, seja por seu esforço no sentido de fazer-se aos olhos dos demais um prodígio da ciência, mais para agradá-los do que por uma escolha pessoal; seja por fazer-se heterossexual, o matemático constrói sua vida baseado em constantes imposturas. Por fim, vale o rápido registro da entrevista na qual Cony (“CHC”) legitima a interpretação acerca da homossexualidade do irmão de José, encerrando a questão. O escritor trata da recorrência do tema das drogas em sua obra:

CHC – [...] [Em] *O Ventre*, não havia a questão da droga, ela não era uma presença material no meu cotidiano. Então eu joguei o problema do meu irmão numa suspeita de pederastia dele, de homossexualidade, joguei uma sexualidade não bem-resolvida da parte dele. Ele amava Helena desde criança, mas tinha aquele problema não bem-resolvido, que terminou no suicídio dele. (CONY *apud* BUENO, 2008, p. 270).

Encerrando a leitura paralela de *A náusea* e *O ventre*, destaco o quanto a reflexão de José Severo sobre a vida de seu meio-irmão soa-nos como um evidente eco do julgamento de Roquentin acerca da vida do compositor e da negra que canta a canção “Some of these days”. Vale a aproximação de alguns trechos como forma de ratificar minha afirmação anterior:

A pátria de meu irmão era a tábua de logaritmos. A família, essa ele não tinha mesmo. Eu não era bem seu irmão, Helena não era bem sua esposa e o filho, esse positivamente não era nada seu. Mas não importava que meu irmão tivesse ou não pátria ou família. Isso não contaria para a sua eternidade. Daqui a cinquenta anos falarão nêle como o autor de uma teoria sôbre quadratura da hipotenusa em relação aos catetos no espaço tetradimensional. Essa seria a sua eternidade. A posteridade tem isso de bom. Não se preocupará jamais com a dimensão dos seus chifres. Preferirá a sua outra dimensão, uma dessas dimensões novas descobertas recentemente e que abalaram em seus alicerces as teorias e doutrinas de Pitágoras, Newton e outros desocupados que só servem para nos aporrinhar nos exames. (CONY, 1958, p. 177-178)

Louvada a acuidade de Kleber Santos em enxergar a paridade estrutural com que se encerram as narrativas, há ainda a possibilidade de ir-se adiante ao considerar a postura de José Severo como um exemplo óbvio de aplicação prática das palavras de Mathieu. Se a “idade da razão” é também a idade da “resignação” como vimos, o narrador de *O ventre* assume de vez sua má-fé, aceitando determinar-se como pai segundo a lógica fatalista dos

“ventres equivocados”, que ele acredita perseguirem-no como uma verdadeira maldição ao longo de toda a sua trajetória existencial. Desta forma, foi gerado por um ventre equivocado, julga haver fecundado um ventre equivocado (a esposa do capitão) e, agora, ficava responsável pelo “resto” de um ventre igualmente equivocado. Enfim, eis uma vida esgarçada e que desemboca em mistificações:

Ao fluxo disperso de uma existência desordenada oferecem-se determinações, necessidades, fatalidade. Ao ter que assumir o filho bastardo alheio, seu ato irremediável – ato não escolhido, algo importante de ser ressaltado para dimensionar o grau de passividade escondido no revoltado narrador-protagonista –, Severo parece apenas cumprir nova etapa de seu destino programado para sofrer os dissabores propiciados pelos “ventres equivocados”. Por mais que se leve em conta os condicionamentos reais da formação dessa auto-imagem, é importante ressaltar tratar-se ainda de um ato de má-fé a introjeção da imagem exterior (sua maldição, os pais que o vêem como demônio) e sua perpetuação. (SANTOS, 2008, p. 157)

Portanto, a má-fé de José Severo consiste em determinar-se segundo uma essência individual, fazendo-se sartrianamente em-si.

Finalmente, por meio de parte da entrevista do autor de *O ventre* à Raquel Illescas Bueno (na entrevista, denominada “RIB”), ratifico o teor apenas epidérmico das literaturas de Jean-Paul Sartre e de Carlos Heitor Cony (“CHC”) por parte deste, que não rezava *ipsis litteris* conforme a cartilha sartriana:

RIB – Quer dizer que o existencialismo ainda vale enquanto pensamento filosófico?  
CHC – Eu não boto a palavra *existencialismo*. É preciso ver que não fui muito de modismo, não. O único modismo a que me curvei, que eu me acachei foi esse, logo que saí do seminário. O Sartre estava em evidência, todo mundo era sartreano, e foi talvez o único modismo que eu adotei. Mas não integralmente. Esse lado muito existencialista, não, mas um certo lado da essência antecedendo a existência. Você já é uma coisa antes de existir e, por mais que faça, não consegue mudar. Em vez de ser existencialista, eu seria essencialista. Talvez eu leia o Sartre às avessas mesmo, e aí é que eu sou sartreano. Não sou existencialista, sou do essencialismo, ou seja, a minha essência atravessa a existência sem se corromper, sendo ela mesma, no bom e no mau. Então, se eu sou casto, eu vou ser casto independente das vezes em que eu não fui casto. [...] A minha essência é imutável. Agora, a existência é uma coisa aleatória, uma coisa da qual eu tenho uma responsabilidade limitada. Eu não tenho responsabilidade por minha existência. Eu sou homem por quê? Eu não fiz nada para ser. Eu poderia, em princípio, ter nascido mulher. Eu sou assim e poderia ser outra coisa [...]. Eu penso assim por quê? Porque me fizeram pensar assim. Mas eu não sou isso. Minha existência é resultado de várias contingências que eu não dominei. [...] Agora, a minha essência é diferente, minha essência nunca saiu debaixo de uma mesa, onde eu gostava de ficar quando era criança, porque achava que a mesa me protegia. Quando não me protegia, me escondia. Me procuravam e não sabiam onde eu estava.

RIB – Mas devem existir as culpas nessa trajetória, como nos seus personagens. As culpas são devidas à existência ou à essência?

CHC – É mais à essência. Tranqüilamente, é só à essência. A culpa toda. [...] Eu não posso jogar fora a essência. Eu posso contornar a existência, mas a essência, não. (CONY *apud* BUENO, 2008, p. 283-287)

Desta forma, as palavras de Cony tornam-se representativas tanto da legitimação da essência pré-concebida de José Severo quanto da momentânea dissociação de sua compreensão de mundo em relação à do filósofo francês.

#### 4.2 Jean-Paul Sartre *versus* Carlos Heitor Cony: diferenças estilísticas

Como uma breve introdução a considerações mais pontuais sobre o romance *A náusea* enquanto representação do estilo e da forma de conceber o ato da escrita de seu autor vale a indicação de alguns rápidos e genéricos apontamentos em relação ao tema. Embora bastante dispersas em sua variada tipologia de textos e não raro um tanto contraditórias, as concepções de Sartre acerca do estilo, da prática e da finalidade última da escrita por parte de um intelectual podem, grosso modo, ser resumidas sob o termo *estético-utilitárias*.

A obra de referência neste tocante é *O que é a literatura?* (1948), onde o filósofo francês teoriza sobre sua preferência pela prosa em detrimento da poesia, o que se explica pelo fato daquela estar mais afeita ao campo do utilitário, tornando-se, segundo a típica visão sartriano-teleológica da escrita (seja filosófica, seja artística), o melhor instrumento para o necessário engajamento do intelectual consciente de seu papel (“*plume-épeé*”). Registre-se, no entanto, que o engajamento teorizado pelo pensador nesta obra não possui ainda a ligação com o esquerdismo de viés marxista que ele desenvolveria tempos mais tarde, mas antes está ligado ao próprio uso consciente do poder da palavra. Logo, trata-se de um engajamento que:

[...] não é nada mais do que a conseqüência do fato de que a literatura se escreve com palavras e de que pôr uma palavra em uma coisa é fazê-la perder sua “inocência”, “alterá-la”, dar-lhe um outro tipo de “existência”, uma “dimensão nova”, “transformá-la” e, com isso, “engajá-la”. [...] Uma obra engajada não é nada mais, em *Que é a literatura?*, do que uma obra que soube avaliar essa evidência bem conhecida, não somente pelos escritores mas pelos observadores do coração humano: as palavras têm um poder, são como pistolas carregadas [...]. De sorte que a única coisa que o teórico do engajamento pode, a rigor, esperar do prosador, único pedido que, eventualmente, caberia endereçar-lhe seria: ou bem uma fala que esteja, queiramos ou não, “na onda”, ou “por dentro” [...]; ou bem uma literatura que [...] por ser feita com palavras, tem o inevitável poder de agir sobre o mundo e de transformá-lo [...]. O conceito de engajamento não é um conceito político que insiste nos deveres sociais do escritor; é um conceito filosófico, que designa os poderes metafísicos da linguagem. (LÉVY, 2001, p. 73)

Por sua vez, a poesia pertence ao âmbito do encantatório, na medida em que cria seu universo próprio e subjetivo, inerente ao extravasamento do mundo interior do eu, o que em nada

interessava ao pensador, como veremos adiante.

Para Sartre, a escrita em prosa potencializa a essência comunicativa do discurso entre autor e leitor, criando laços entre ambos e fundando uma relação de generosidade que se torna elemento capital para o desvelamento da condição humana em sua historicidade. Assim sendo, da confluência de duas liberdades, mediadas por um texto-instrumento que em si mesmo nunca é concebido pelo filósofo como um elemento puramente estético, e de sua colaboração nasce um significado desalienante da realidade, tanto na esfera social quanto na ontológica.<sup>60</sup>

Tomando por base o caso específico de *A náusea*, vemos um texto-embrião de boa parte dos preceitos mais corriqueiros de seu autor sobre a escrita, configurando-se ainda como um referencial bastante ilustrativo de seu estilo propriamente dito. Nesta obra, tendo Roquentin por alter-ego, Sartre analisa a realidade por meio da dissecação de seus elementos básicos nos moldes fenomenológicos – isto é, obedecendo à preponderância da descrição de eventos do universo exterior à subjetividade do narrador-protagonista – com tal circunspeção que beira a sisudez<sup>61</sup>. Todavia, para evitar mal-entendidos, é necessário que se explique melhor a afirmação anterior.

Leitores de primeira viagem ou aqueles que apenas conhecem do romance as duas linhas que normalmente constituem a sinopse de seu enredo nas bibliotecas virtuais – ou seja, a dolorosa e insólita experiência do desvelar da total gratuidade de sua vida por parte de um solitário tipo chamado Antoine Roquentin – são levados a aceitar passivamente sua classificação como uma “típica narrativa intimista” cujo protagonista propõe-se a um mergulho introspectivo ao mais recôndito de sua subjetividade em busca das causas de suas contínuas e aterradoras crises existenciais. Em grande medida, é o próprio narrador-protagonista quem, nas páginas iniciais de seu diário, incita-nos a tal julgamento, uma vez que fornece uma falsa pista do teor íntimo da experiência que passará a relatar: “Não creio que a profissão de historiador incite à análise psicológica. [...] No entanto, se tivesse conhecimento de mim mesmo, seria esse o momento de utilizá-lo” (SARTRE, 1996, p. 17).

Por um lado, se os momentos em que Roquentin vê-se tomado pelas epifânicas e catárticas crises de náusea são justamente os mais relevantes porque dão o tom geral e o motivo

---

<sup>60</sup> Uma excelente análise de *O que é a literatura?* e do próprio teor engajado-historicista do filósofo encontra-se em Thana Mara de Souza (2005, p. 37-47).

<sup>61</sup> Não sendo o intuito primeiro deste trabalho, ressalto o fato de desconsiderar, por ora, a crítica contemporânea quanto às intrincadas discussões acerca do que se entende como noção básica de autoria, escrita e narratologia nas últimas décadas, ou, mais especificamente, sobre as figuras (entidades) cada vez mais dissociadas do autor e do narrador, empreendidas por teóricos do porte de Michel Foucault e Roland Barthes, em obras como, por exemplo, *A arqueologia do saber* (1969) e “A morte do autor” (In: *O rumor da língua*, 1984) respectivamente.

em si mesmo da obra; por outro lado, essa não apresenta, na maior parte dos seus episódios, uma atmosfera psicológica sufocante e tampouco o uso excessivo dos mais característicos métodos das ditas “narrativas tipicamente intimistas”, como o monólogo interior e o fluxo de consciência<sup>62</sup>. Mesmo o tempo da narrativa é antes cronológico do que o psicológico, ainda que traga uma relativa quebra da linearidade, conforme destaca o narrador.<sup>63</sup>

Está evidente o propósito de Roquentin: conhecer a natureza do estranhamento que, desde tempos, vem experimentando para consigo mesmo e o mundo que o cerca. A maneira com que se propõe a fazê-lo é que torna peculiar o estilo do romancista: um inusitado diálogo entre o universo interior do narrador e a realidade factual. Deste modo, ainda que se tenha afirmado anteriormente que os fatos narrados são de importância menor em relação à transformação ontológica que eles acarretam em Antoine Roquentin, é necessário que especifiquemos o tipo de discurso bastante ímpar encontrado no romance.

Não por acaso Roquentin deixa bastante claro seu intuito de evitar a exagerada subjetivação da realidade, algo tão comum aos diários<sup>64</sup>. Por meio de seu alter-ego – logo, por trás do tapume ficcional – eis o propósito de Sartre em *A náusea*: não deformar a realidade, não a contaminar com o excesso de subjetividade ou com transportes líricos, mas manter o método fenomenológico tão presente em sua formação intelectual e na obra de vários existencialistas<sup>65</sup>. Vejamos um excerto em que se pode facilmente comprovar tal assertiva: passado o momento de rompante no qual emprestara um caráter entre lírico e sublime àquilo que julgava fosse o desvelar de uma “aventura”, Roquentin reflete sobre o que escrevera no dia anterior, dando o mote do que o próprio Sartre pensava quanto à função da palavra no fazer literário:

Como pude escrever ontem essa frase absurda e pomposa:  
“Estava inteiramente sozinho mas caminhava como uma tropa que irrompe numa cidade.”  
Não preciso fazer frases. Escrevo para esclarecer certas circunstâncias. Há que ter cuidado com a literatura. É preciso escrever ao correr da pena; sem escolher as palavras. (SARTRE, 1996, p. 90)

---

<sup>62</sup> O narrador não deixa dúvidas neste sentido: “Não quero segredos, nem estados de alma, nem coisas indizíveis; não sou nem virgem nem padre para brincar de vida interior.” (SARTRE, 1996, p. 25)

<sup>63</sup> “Não tenho o hábito de contar o que me acontece e então me escapa um pouco a sucessão dos acontecimentos. Não distingo o que é importante” (*Ibidem*, p. 25).

<sup>64</sup> “É isso que tem que ser evitado; é preciso não colocar estranheza onde não existe nada. Creio que é esse o perigo, quando se faz um diário: exagera-se tudo, vive-se à espreita, deforma-se constantemente a verdade.” (SARTRE, 1996, p. 13)

<sup>65</sup> Em 1933, Sartre conseguiu uma bolsa de estudos na Alemanha, onde estudou ao longo de um ano o método fenomenológico de Edmund Husserl (1859-1938), cujo legado central para a sua filosofia (e, claro, literatura) foi a superação do dualismo clássico entre essência e aparência, o que acarretou que as *coisas* não mais fossem compreendidas como meras essências disfarçadas pela aparência, porém como os *fenômenos* em si mesmos, tal qual aparecem na consciência.

No pequeno depoimento de Simone de Beauvoir (1908-1986) transcrito abaixo, vemos o deslumbramento do autor de *O muro* quando de seu aprendizado da filosofia husserliana, o que nos permite inferir a esporádica aplicação do método fenomenológico, por exemplo, no supracitado trecho de *A náusea*, obra publicada cinco anos após a estada de Sartre na Alemanha:

Êle [Sartre] tinha verdadeiro horror à chamada “vida interior” e Husserl lhe dizia agora em sua frase famosa, que “tôda consciência é consciência de alguma coisa”: tudo, portanto, se situava *fora*, as coisas, as verdades, os sentimentos, as significações e o próprio eu. A fenomenologia capacitou Sartre a amadurecer seu pensamento, a formular suas intuições filosóficas. E a escrever seus primeiros trabalhos filosóficos. (BEAUVOIR *apud* MACIEL, 1975, p. 34)

Tal qual descrito no entrecho, Roquentin tenta apreender a si mesmo enquanto contingência como uma existência “fora”, enquanto *fenômeno* que se constrói pela união indissociável de dados objetivos e seus respectivos conteúdos de consciência, negando o mergulho demasiado na “vida interior”, de forma que configura a exposição da subjetividade do narrador por meio de um discurso que se pretende não excessivamente intimista.

O “escrever ao correr da pena”, sem sequer uma revisão ou simples releitura do produto final de sua escrita foi, aliás, uma constante no processo criativo sartriano, que, certa vez, em carta a um amigo, chegara a admitir que se tivesse empreendido uma simples leitura de *Questão de método* antes da publicação teria tornado a obra bem menos cerrada, facilitando sua apreensão por parte do público. Contudo, é preciso lembrar que Sartre foi um dos precursores e mais exitosos intelectuais (escritores) na típica prática contemporânea da autopromoção. Assim como tantos outros, entre os quais o próprio Cony, o filósofo francês construiu, ao longo das décadas, uma legítima personagem de si mesmo. Baseado em um emaranhado infundável de informações oriundas de sua copiosa e tipologicamente variada produção intelectual e mesmo em suas posturas contraditórias, ele construiu uma mitologia pessoal que inviabiliza uma síntese definitiva.<sup>66</sup>

Dito isso, vemos o quão há de ardiloso no estilo falsamente simples e desprezioso de Sartre, que, “freqüentemente, prega uma concepção e mostra uma outra. Teoriza um

---

<sup>66</sup> O modo como foi visto ao longo de quase meio século de vida pública depõe sobre as atitudes incongruentes e as opiniões camaleônicas do autor de *As moscas*, personificando o Existencialismo mais sombrio dos anos 1940 e 1950 através da celebração da melancolia e a facticidade quase patológicas à moda do “absurdo da vida humana” de Camus. Sartre tornou-se intelectual-tipo do engajamento na esquerda marxista e da ardorosa defesa a quaisquer minorias nos anos 1960 e 1970, chegando, nos momentos finais de sua vida, a uma polêmica posição maoísta, além da completa negação de que tenha vivido psicologicamente as experiências-limite da náusea existencial e da suprema e angustiada liberdade descritas em seus primeiros romances.

determinado uso das palavras, instrumental e não-ficcional – e, tão logo toma a pena, faz exatamente o inverso” (LÉVY, 2001, p. 71). A própria sofisticação da linguagem de *A náusea* torna-se representativa neste sentido:

Essa língua aparentemente “bruta”, ou “falada”, mas na realidade imensamente trabalhada, de que fala Castor [Simone de Beauvoir]. Essa sintaxe rompida, desossada, trepanada, apesar de obedecer, secretamente, a regras implacáveis. Esse estilo obscuro e refinado. Berrado e lapidado. Esse estilo vivo, ritmado. Esse glossário em movimento. Essas sínopes calculadas. Uma língua musical e pária. Esse lado poeta de subúrbio, tonitruante e amargo. Essa verve. Esse riso. A extensão do domínio da sintaxe e do léxico até zonas desconhecidas da luta literária. [...] É essa desconstrução da língua, o enriquecimento de seus efeitos, o gosto por palavras proscritas e, por trás das palavras, pelo mal, pelo infame, pelo lixo, que capta para *A náusea*. [...] [Uma] mistura de pichações e de palavras milimetradas, palavras em bando e em cadência, a irromper na língua literária! (LÉVY, 2008, p. 108)

Desta maneira, mesmo que vindas de um estudioso sério e dedicado à monumental obra de Sartre, como é o caso de Bernard-Henri Lévy, entendemos um pouco a que atribuir assertivas tão díspares e tateantes quanto ao estilo de escrita do filósofo francês.

Como ponto de partida para se pensar a existência de um estilo pessoal na literatura de Carlos Heitor Cony, vejamos outro trecho de uma das entrevistas citadas:

*Cadernos* – Numa entrevista ao poeta Bruno Tolentino, concedida por ocasião do lançamento de *Romance sem palavras* (1999), o sr. parafraseou o Millôr Fernandes ao assegurar que é um escritor sem estilo. Disse preferir a técnica, que é mais segura, já que o estilo seria algo “para gente grande, Flaubert, Joyce, Proust”. O sr. poderia comentar essa afirmação?

Carlos Heitor Cony – Eu realmente acredito que estilo seja para gente grande. Vejam o Raul Pompéia. Eu fiz uma adaptação para *O Ateneu* (1988), trazendo-o para uma linguagem mais contemporânea. Pompéia tem estilo. No caso dele, em vez de dizer que o estilo é o homem, o correto seria falar que o homem era o estilo. Claro que eu gostaria de ser Flaubert, de ser alguém que, por exemplo, escrevesse um parágrafo por mês. Mas o meu DNA não dá para isso. Escrevi neste ano dois romances ao mesmo tempo, *O indigitado*, já lançado, e *A tarde de minha ausência*. [...]. Se eu fosse buscar o estilo, teria de nascer outra vez; já a técnica me sai naturalmente, devido talvez à agilidade. (CONY, 2001, p. 47)

Para além da humildade do romancista em afirmar que não possui um estilo literário próprio, pode-se propor algumas reflexões (ou apostas) que visam a contrariá-lo. Antes de tudo, assinale-se a alusão a dois típicos aspectos da criação literária de Cony: o pleno domínio da “técnica narrativa”, cujos processos de carpintaria da tessitura ficcional foram, em grande medida, demonstrados por Antonio Hohlfeldt no já comentado artigo “O caso Cony”; e a “agilidade” (rapidez) com que o romancista escreve suas obras, média de um mês para a

escrita de cada romance.<sup>67</sup>

Reforçando não ser a minha finalidade pesar a mão quanto às tão obsoletas e manietadas filiações de outrora no padrão das fontes e influências do século XIX, proponho ao menos uma referência mais detida em relação a textos (autores) nacionais que, segundo reiterados testemunhos do autor de *Quase memória*, foram definitivos em sua formação intelectual e, logo, bastante relevantes em seu fazer literário. Retomemos, então, um dado tantas vezes apontado por nossa crítica literária brasileira: Carlos Heitor Cony representa a sequência de uma tradição de escritores (Manuel Antônio de Almeida (1831-1861) Machado de Assis (1839-1908) e Lima Barreto (1881-1922)) que se prestou à análise crítica da sociedade carioca, tendo por instrumento central o riso. Assim, vemos um Cony que nunca se furtou de mostrar-se um verdadeiro apaixonado pelo estilo debochado de *Memórias de um sargento de milícias* (1854). Pincemos dois exemplos dos inúmeros disponíveis neste sentido. O primeiro em entrevista à Jocélia Aguiar:

*Revista Entrelivros* – Que livro mais marcou a sua vida ou o senhor considera o primeiro que o impressionou?

Cony – O primeiro livro que me impressionou mesmo e me chamou a atenção para a literatura, aliás, não para a literatura, porque eu não sabia o que era isso ainda, foi *Memórias de um sargento de milícias*. Eu devia ter uns dez anos. Até hoje é um livro importante para mim. Eu fiz uma adaptação para a [editora] Scipione, há dez anos<sup>[68]</sup>, e coloquei todos os cacos que quis, tal a maneira com que me identificava. [...] Gosto da linguagem, da gozação dele, a ótica do carioca de levar a vida. É um livro de costumes. No subsolo, é a vida como ela é. Nele está uma das melhores personagens femininas da literatura brasileira – a comadre, que nem nome tem. As duas melhores personagens da literatura brasileira são Capitu, de Machado de Assis, e essa comadre. Quando ela colocava o xale e saía à rua, alguma coisa acontecia. Na cena em que ela vai dar a notícia de uma morte e diz apenas: “Nunca fez mal a ninguém”. É gênio! Está entendendo? (CONY *apud* AGUIAR, 2005, não paginado)

Segundo exemplo: em entrevista A Raquel Illescas Bueno, o romancista alude ao parentesco entre sua obra de estreia e *Memórias de um sargento de milícias*, e professa seu “amor” pelo autor deste:

RIB – Mas *O ventre* não tem nada do satírico de Manuel Antônio de Almeida?

CHC – Tem, tem um pouco.

RIB – Manuel Antônio de Almeida é mais do seu coração do que Machado de Assis?

CHC – É difícil responder. [...] Acho que Machado eu admiro, inclusive porque ele é muito grande. O Manuel Antônio de Almeida, além de admirar, eu amo, porque eu me entendo com ele. Eu jamais [...] botaria um caco se eu fosse reescrever o Machado

---

<sup>67</sup> Por exemplo, os romances *Informação ao crucificado* e *Quase memória* foram escritos em apenas nove e vinte e três dias, respectivamente.

<sup>68</sup> Na verdade, a adaptação do romance para o público infantojuvenil da editora Scipione feita por Cony é do ano 2000 e não de 1995 conforme sugere o escritor.

de Assis. Poderia tirar uma coisa ou outra, alguma expressão completamente em desuso. [...] Manuel Antônio de Almeida eu mexi como se fosse uma coisa minha, como se eu tivesse feito o original. [...] O que eu fiz com Manuel Antônio de Almeida pode até não ser honesto para os outros, mas para mim foi. (CONY *apud* BUENO, 2008, p. 302-304)

Avançando na, por ora, trivial discussão se Leonardinho Pataca trata-se de um malandro ou de um legítimo pícaro<sup>69</sup>, o fato é que há muito do olhar a um só tempo crítico e bem humorado de Manuel Antônio de Almeida na literatura conyana, cuja veia picaresca mostra-se bastante acentuada em obras como *A verdade de cada dia*, *Pilatos* e *O piano e a orquestra*. Mesmo *O ventre* já foi chamado de “picaresca do desconforto existencial” (SANTOS, 2008, p. 160) e teve levantados alguns aspectos de contato com o típico romance picaresco, entre os quais estão “o final desencantado, a misoginia, o desmascaramento da hipocrisia social, a linguagem chula etc.” (*Ibidem*, p. 160). Em última instância, também a forma jocosa e pessimista com que a sociedade é descrita pelo narrador-protagonista pode ser tomada como uma distante herança da tradição do romance picaresco em Cony.

Merecem ainda rápida alusão algumas outras declarações do escritor. Vejamos outro trecho da entrevista à Jocélia Aguiar:

*Revista Entrelivros* – E os maiores personagens masculinos da literatura brasileira? Cony – Quincas Borba é o maior. E correndo por fora, muito próximo, o Brás Cubas. Dom Casmurro não, esse é um chato. Só vale ali a Capitu. Aliás, as histórias de Machado são muito ruins, fracas. O bom do Machado são os cacós. Aquela frase final de Brás Cubas, “não leguei a ninguém a miséria da condição humana”, não é romance, não é ação. Mas é genial. (CONY *apud* AGUIAR, 2005, não paginado)

Não obstante ser um machadiano declarado, é muito sintomático o fato de Cony revelar seu quase repúdio à personagem de Bentinho Santiago em comparação à profunda admiração para com as figuras de Quincas Borba e Brás Cubas, dois notórios gaiatos, que certamente muito legaram a seu pósteros José Severo; isso sem esquecer a correspondência de personalidades entre Capitu e Helena, como vimos na resenha de *O ventre* feita por Luís Augusto Fischer. Finalmente, torna-se quase desnecessário, tamanha é a obviedade, apontar a visão de mundo niilista, cínica e irônica de Machado de Assis como subsidiária da ficção conyana.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> No notável artigo “Dialética da malandragem”, Antonio Candido considera Leonardinho Pataca o fundador do tema da malandragem e do jeitinho brasileiro em nossas letras, motes seguidos ao longo do tempo por obras como: *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; *O coronel e o lobisomem* (1964), de José Cândido de Carvalho; *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), de Jorge Amado; *Galvez, imperador do Acre* (1975), de Márcio Souza etc. Já Mario González (1994), talvez o maior estudioso brasileiro na tradição da picaresca ibérica clássica dos séculos XV e XVI e de sua repercussão em nossa literatura, tem no anti-herói Leonardinho uma personagem pícaro.

<sup>70</sup> Entre diversos outros textos machadianos, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e, sobretudo, o conto “Teoria do medalhão” mereceriam uma leitura existencialista sartriana em relação aos temas da má-fé e do olhar

Completando a filiação entre Cony e seus precursores de mordacidade na execração ao universo fluminense ao longo do tempo, chegamos a Lima Barreto. Mais do que o riso razoavelmente leve de Manuel Antônio de Almeida e o dúbio riso sarcástico e corrosivo de Machado de Assis, Lima Barreto parece ter legado à prosa conyana o tom ferino, quase brutal, além da ousadia com que afrontou ferozmente os falsos valores de seus contemporâneos. Deste modo, o escritor propôs-se a uma sistemática ridicularização ficcional de nosso tacanho meio intelectual de fins do século XIX em tudo que ele tinha de mais oficialesco e retrógrado, abominando o protecionismo de classe do jornalismo, em *Recordações de Isaías Caminha* (1909); o nacionalismo acrítico e a política e o militarismo de fachada, em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911); o preconceito social e racial, em *Clara dos Anjos* (1924); e o país como um todo, em especial a burguesia e os literatos, neste verdadeiro panfleto alegórico-satírico que é *Os bruzundangas* (1923).

Estão suficientemente caracterizadas as possíveis origens do humor a um só tempo negro, cáustico e amargo de Cony. A todo instante o leitor de *O ventre* é surpreendido com as impressões do protagonista-narrador – que, em última análise, traduzem o próprio estilo de Cony – sobre a realidade que o cerca, as quais, seguindo a linha de raciocínio defendida no primeiro capítulo, fundamentam-se sobre as seguintes características: ironia, lirismo, cinismo e jocosidade. A seguir, com maior ou menor detalhamento, vale referir ou exemplificar cada uma das características anteriores.

Já citada em excerto, uma passagem de *O ventre* que evidencia de forma bastante clara a ironia conyana ocorre quando José Severo vai despedir-se do irmão antes de partir para o colégio interno<sup>71</sup>. O lirismo, conforme já afirmado, trata-se de um atributo bastante avesso à concepção sartriana de criação literária, em que pese tanto a teorização metalinguística de Roquentin, que renega todo apelo à esfera sentimental ou sublime, quanto na maneira contida com que ele relata eventos em si mesmos bastante propensos a arroubos de ternura, como é o caso de seu encontro com Anny. Por sua vez, José Severo polícia-se quando tomado por surtos de lirismo, mas não raro acaba sendo vencido pela emotividade. Diversos eventos de suas memórias comprovam a afirmação anterior, como no capítulo 11, quando, em um dia de folga, ele observa o mar e reflete sobre a incoerência de fugir de seus sentimentos em relação à

---

de medusa do outro. A exemplo de outras narrativas que não são geralmente interpretados com base em pressupostos do Existencialismo, *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi uma das obras selecionadas por José Fernandes (1986) em sua abordagem de narrativas da história literária brasileira desde o Romantismo pelo viés da filosofia existencialista.

<sup>71</sup> “Meu irmão dormia feliz e pesadamente. Um têço enrolado à cabeceira. No chão, caído durante o sono, o livro de orações, um velho Goffiné enebado, um privilégio todo especial usá-lo, vinha de geração em geração ensinando a rezar os lábios *mais sagrados* da nossa família” (CONY, 1958, p. 8, grifo meu).

família e à Helena por meio da disparatada temporada em Maceió e, sobretudo, aos já aludidos arremedos de náusea sartriana.

Aliás, feitas rápidas adaptações, a própria trajetória de Cony como romancista pode ser resumida sob o mesmo enunciado com que foi caracterizado José Severo, pois também ele parece negar o lirismo como instrumento de criação literária, não obstante eventualmente o utilize. Em diversas entrevistas ele alardeou sua admiração por *Pilatos*, síntese da vertente satírica de sua obra, como sendo o único de seus romances que trouxe algo de realmente seu enquanto estilo literário:

*Revista Entrelivros* – Por que o senhor considera *Pilatos* (1974) a sua obra maior? E por que *Quase memória* (1995), que o senhor não considera tão seu, é o de maior sucesso?

Cony – *Quase memória* já vendeu cerca de 400 mil livros. Eu não tenho nada para falar para 400 mil pessoas. [...] é um absurdo, é um equívoco. É um livro que qualquer um escreveria, o pessoal reclama dizendo que é falsa modéstia, mas não é. Qualquer um escreveria, melhor ou pior, ou até mesmo equivalente. É um livro que não é meu. Saiu depois de 23 anos em que estive parado,<sup>[72]</sup> e eu estava com computador novo. Mila, minha cachorra, estava doente, descadeirada, e eu ficava ao lado dela. No dia em que ela morreu, eu coloquei o ponto final. [...] O livro foge do meu gênero. Tem alguma coisa minha, um humor meio disfarçado. Não é que eu repudio o livro, mas ele não me representa. [...] Se eu tivesse oportunidade, gênio, para escrever *Dom Quixote* [de Miguel de Cervantes], *A divina comédia* [de Dante Alighieri], a obra toda de Shakespeare, a obra toda de Machado de Assis, e do outro lado da balança estivesse *Pilatos*, eu ficaria com *Pilatos*. Não por ser melhor. Mas porque sou eu. Se eu escrevesse *Dom Quixote*, teria a eternidade garantida, enquanto houvesse homem na face da Terra seria lembrado. Mas não seria eu. *Pilatos* sou eu, inteiro. Não quero dizer que é um livro perfeito, mas é um livro que me expressa. (CONY apud AGUIAR, 2005, não paginado)

Contrasta com o enaltecimento do deboche sarcástico que beira a anarquia de *Pilatos* a mal disfarçada relutância de Cony em aceitar o extremo sucesso de *Quase memória*, sem dúvida sua narrativa mais lírica, cuja linguagem em muitos momentos atinge teor verdadeiramente poético e que é tido pela maioria da crítica como sua obra-prima. Em suma, fica implícita a preferência do romancista pelo riso cínico e pela linhagem de suas obras nas quais prepondera a ironia e a mirada gaiata do mundo e do ser humano por parte dos protagonistas (composta por *A verdade de cada dia*, *O piano e a orquestra*, *O adiantado da hora* e, claro, *Pilatos*) em oposição à certa indiferença para com a vertente de romances de tonalidades mais líricas e sentimentais (por exemplo, *Antes, o verão* e o próprio *Quase memória*).

Tantas vezes diagnosticado pela crítica na conduta final de José Severo, o cinismo conyano, em *O ventre*, está mais ligado ao uso contemporâneo do termo do que à sua origem grega, que apontava para a intensa mordacidade quanto aos valores do *status quo* e a defesa

---

<sup>72</sup> Na verdade, como já registrado antes, foram vinte e um anos sem publicar um romance sequer.

de um *modus vivendi* anticonvencional. Desta forma, assim como Mathieu Delarue, em *A idade da razão*, também para José Severo o cerne da questão está na discrepância entre a teoria e a prática, já que o narrador passa a vida a criticar a boçalidade da vida burguesa e suas instituições e, entretanto, ao final da narrativa, assume estes mesmos valores e procedimentos, contraindo endereço e emprego fixos e tornando-se um pai, até certo ponto, zeloso. Conclui-se que o cinismo de que nos falou a crítica pode, com a devida instrumentalização teórica, ser classificado como má-fé.

Por fim, das características anteriormente arroladas em *O ventre*, a jocosidade e a visada desabusada para com tudo e todos, muitas vezes veiculadas por meio do humor negro, foram satisfatoriamente caracterizadas ao longo deste estudo. Assim, não escapam à crítica tanto as instituições (como a família e o casamento) quanto as personagens, quase indiscriminadamente transformadas em caricaturas (sejam elas secundárias (a diligência afetada do Vigário do Lins e do diretor do internato, a incompetência profissional do Dr. Moreira, a erudição acaciana do padrinho, a falsa honra do capitão, etc.), sejam centrais (a tortura do irmão, o moralismo cínico da mãe adúltera e a venalidade do pai)). Duas passagens já comentadas em pormenores exemplificam isso: o burlesco diálogo do trio diretor, capitão e José Severo e o tom bufo dos episódios com que se encerra o romance.

Não fossem suficientes os eventos referidos, torna-se oportuno o confronto direto de pelo menos mais um episódio que corrobora o estilo pilhérico de Cony face à seriedade sartriana. De um lado, temos a reflexão sóbria e respeitosa de Roquentin quanto à imortalidade obtida pelos artistas (no caso, o compositor e a cantora do *jazz* de que ele tanto gosta) e a decorrente valorização do poder criador humano (arte); de outro lado, a forma *sui generis* com que o narrador de *O ventre* reflete sobre o mesmo tema, isto é, por meio de um trocadilho chistoso e profundamente cético, o que revela seu desprezo à criação humana (ciência):

Daqui a cinqüenta anos falarão nêle [o irmão] como o autor de uma teoria sôbre quadratura da hipotenusa em relação aos catetos no espaço tetradimensional. Essa seria a sua eternidade. A posteridade tem isso de bom. Não se preocupará jamais com a dimensão dos seus chifres. Preferirá a sua outra dimensão, uma dessas dimensões novas descobertas recentemente e que abalaram em seus alicerces as teorias e doutrinas de Pitágoras, Newton e outros desocupados que só servem para nos aporrinhar nos exames. (CONY, 1958, p. 178)

Desta forma, através da investigação das peculiaridades do que intitulei, provisoriamente, no primeiro capítulo, de corrente *coloquial-irônica* do Existencialismo, julgo ter caracterizado o

que se pode considerar o estilo propriamente dito de Carlos Heitor Cony em sua obra de estreia.

## CONCLUSÃO

Acabada a aproximação metódica Sartre-Cony, dividirei estas brevíssimas considerações finais em dois momentos. Primeiro, resta-me organizar algumas informações que por ventura não tenham ficado suficientemente claras; segundo, evitando a típica tendência às enfadonhas repetições com que normalmente são encerradas as dissertações deste tipo, seguir-se-á uma proposta para, quem sabe, um futuro desdobramento do presente trabalho.

Início com o quesito *semelhanças*, citando mais uma vez Lévy, para quem os jovens autores demoram:

[...] muito tempo para encontrar ou inventar o seu estilo: imaginamos sempre os escritores nascendo assim, já armados, milagre de uma voz que se impõe, decide e, de cara, não se parece com nenhuma outra – mas não! seria muito simples! os escritores, quando nascem, são, em geral, bem mais tímidos! mais artificiais! e, junto a isso, mais mal-educados! mais bandidos! são predadores, monopolizadores, quinquilheiros da obra dos outros, pilhantes de túmulos literários e de destroços, papirófagos, chupadores de sangue literário, canibais; [...] são homens-livros ou homens-palavras feitos [...] com os livros e as palavras dos outros, vivendo às custas deles, tramados na intriga das frases alheias [...]. Sim, verdade é que é raro que um escritor que apareça e tome pela primeira vez a palavra consiga limpar a área, desfazer-se das palavras que o precedem e que se continuará, por muito, muito tempo, a poder ler por transparência através das suas. (LÉVY, 2001, p. 113)

Exemplificando as palavras do crítico, observa-se que, além de inquestionáveis, as *semelhanças*, especialmente temáticas, entre a literatura existencialista sartriana e *O ventre* são ainda mais manifestas e variadas do que se supunha a princípio. Sejam cópias diretas ou, segundo o narrador de “Um homem célebre” (1883), de Machado de Assis, meras projeções que irrompem de “algum daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições” (ASSIS, 2010, p. 61), quando o artista impõe-se o ato da criação, estas *semelhanças* não estão, evidentemente, de todo levantadas neste estudo, senão apenas tratadas em parte.

No entanto, entre o próprio e o alheio, centremos a nossa atenção na relevância do próprio, chegando ao segundo quesito: as *diferenças*. Tendo iniciado sua carreira literária sob o notório impacto da corrente filosófica que, então, excedia o *status* de perfeita síntese do espírito da época (*zeitgeist*), transformando-se em um verdadeiro modismo, Cony esteve longe de limitar-se à pilhagem de temas e formas do papa do Existencialismo. Baseado nos palimpsestos de Sartre, nosso jovem romancista mastigou, deglutiu e digeriu oswaldianamente o pensador francês de modo a forjar em José Severo uma personagem quase macunaímica, um

misto de Roquentin e Mathieu tupiniquins, um filósofo existencialista em potencial em pleno bairro carioca do Grajaú. Digo mais: em sua existência esgarçada, José Severo plasmou uma espécie de recorte de liberdade escamoteada, cinismo e má-fé, traduzidos por um olhar enviesado que oscila entre o desespero lírico, o ferino sarcasmo e uma boa dose de ironia cortante que em momento algum logra esconder um profundo pessimismo para com a condição humana – aliás, termo esse tão marcadamente característico de meados do século passado. Por tudo isso, o autor de *O ventre* marcou seu lugar de destaque já com o seu livro de estreia na contemporânea literatura brasileira.

Não obstante as suas imperfeições, cabe a este trabalho, ao menos, o mérito de dar sequência à crescente discussão em torno da, hoje já inequívoca, ligação entre Cony e o Existencialismo, conforme proposto, entre outros, por Kleber Pereira dos Santos, no excelente estudo *Da paixão inútil*, várias vezes citado por mim. Desta maneira, não falseando a influência por certo sofrida pelo escritor brasileiro, mas tampouco o considerando devedor em quaisquer instâncias de Sartre, a presente dissertação é mais um trabalho que visa levantar a bola para uma discussão que está somente em seus estágios iniciais. Assim sendo, seguindo o intuito de tornar o mais produtiva possível tal relação intercultural e não o de depreciar nosso sistema literário, diversos outros aspectos e enfoques podem ser levantados como base para outros trabalhos. A título de ilustração, destaco, a seguir, aquele que, por ora, parece-me o mais instigante.

Após colocarmos frente a frente Sartre e Cony e observarmos as múltiplas diferenças de seus respectivos sistemas literários, salta-nos aos olhos a necessidade de um levantamento acurado dos benefícios que este diálogo legou a cada uma das partes. A este respeito, não tenho conhecimento de que a nossa crítica literária ou acadêmica tenha empreendido ou sequer referido a pertinente análise da inegável contribuição dos romances de Carlos Heitor Cony, bem como de sua própria postura de intelectual engajado em suas crônicas antitadura militar nos anos 1960, em relação à popularização da literatura e da figura de Jean-Paul Sartre no Brasil, o que inverteria o sentido do debate, atualizando-o às atuais tendências do comparativismo. Em última análise, restam as seguintes perguntas:

a) Até que ponto houve um processo de antropofagia, nos moldes propostos por Oswald de Andrade, no diálogo entre os textos (e sistemas) do francês e do brasileiro, fazendo de Cony o beneficiário deste estado de coisas?

b) Hipótese que me parece mais viável: até que ponto o sartrianismo observado no Brasil, nas décadas de 1950 a 1970, foi fortalecido pela prosa literária e pela própria figura

engajada politicamente de Cony, fazendo, então, de Sartre um beneficiário do brasileiro?

Como se vê, estão arrolados alguns aspectos fundamentais para um possível trabalho que venha alargar e atualizar ainda mais o debate em questão. Enfim, os dados estão lançados!

## REFERÊNCIAS

ALBÉRÈS, R.-M. *Jean-Paul Sartre*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.

ASSIS, Machado de. “O homem célebre”. In: *Contos*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

BORNHEIM, Gerd A. *Sartre*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BUENO, Isaque José. *Liberdade e ética em Jean-Paul Sartre*. 117 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul), 2007. Disponível em: <[http://tede.pucrs.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=832](http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=832)>. Acesso em: 11 nov. 2012.

BUENO, Raquel Illescas. “Histórias de subúrbios: uma análise comparativa entre ‘Dom Casmurro’ e ‘O ventre’”. In: *Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, 1992. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/antigo/media/Os%20involucros%20da%20memoria%20%20Carlos%2-Heitor%20-%20PARA%20INTERNET.pdf>>, versão *online*: 2008. Acesso: 17. jun. 2011.

BURDZINSKI, Júlio César. *Os fundamentos ontológicos da má-fé: estudos acerca dos conceitos de má-fé e autenticidade na obra de Jean-Paul Sartre*. 1994. 223 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

*Cadernos de literatura brasileira: Carlos Heitor Cony*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

CAMUS, Albert. *A inteligência e o cadafalso e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *Conhecimento, linguagem, ideologia*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo-RS: editora Unisinos, 2003.

COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

CONY, Carlos Heitor. *A verdade de cada dia*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. Orelha de Paulo Rónai.

\_\_\_\_\_. *Babilônia, Babilônia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Orelha de Paulo Francis.

\_\_\_\_\_. *O ventre*. 1. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1958.

\_\_\_\_\_. *O ventre*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Orelha de Otavio Frias Filho.

\_\_\_\_\_. *Pessach, a travessia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CRANSTON, Maurice. *Sartre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia-GO: editora UFGO, 1986.

FISCHER, Luís Augusto. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 1998.

FOULQUIÉ, Paul. *O Existencialismo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1955.

GONZAGA, Sergius. *Curso de literatura brasileira*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

GONZÁLEZ, Mario. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

HOHLFELDT, Antonio. "O caso Cony". In: *Cadernos de literatura brasileira: Carlos Heitor Cony*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

LÉVY, Bernard-Henri. *O século de Sartre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MACHADO, Josué. *O medo como arma: ele teme a escuridão, os trovões e o ritual da morte, mas enfrentou militares, acumulou prêmios literários e vive sua glória*. Língua Portuguesa, 2007. Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11294>>. Acesso: 21 abr 2011.

MACIEL, Luiz Carlos. *Sartre*. 3. ed. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1975.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Sartre: psicologia e fenomenologia*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PAIVA, Marcelo Rubens. 'O ventre' narra trajetória de jovem rejeitado. Disponível em: <[http://www.carlosheitorcony.com.br/clipping/show\\_clipping.asp?id=98](http://www.carlosheitorcony.com.br/clipping/show_clipping.asp?id=98)>. Acesso: 15 maio 2008.

ROMANO, Luís Antônio Contatori. *A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesc, 2002.

SANDRONI, Cícero. *Carlos Heitor Cony: quase Cony*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

SANTOS, Kleber Pereira dos. *Da paixão inútil: o Existencialismo na escrita de Carlos Heitor Cony*. 238 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-26082009-001546/pt-br.php>>. Acesso: 18 nov. 2011.

SARTRE, Jean-Paul. *A idade da razão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. *A náusea*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

\_\_\_\_\_. *La nausée*. Paris; Gallimard, 1938.

\_\_\_\_\_. *O Existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método*. São Paulo: Nova Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. *O muro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

\_\_\_\_\_. *O ser e o nada*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

SILVA, Franklin Leopoldo. "Existência e contingência: comentário de *A náusea*". In: *Ética e literatura em Sartre*. São Paulo: UNESP, 2004.

SILVERMANN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; São Carlos: Editora da Universidade de São Carlos, 1995.

SOUZA, Thana Mara de. *A literatura para Sartre: a compreensão da realidade humana*.

Dissertação Mestrado em Filosofia – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://WWW.teses.usp.br/teses/disponiveis>>. Acesso: 18. jan. 2012.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*: estudos sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.