

DIÁLOGOS ENTRE AS OBRAS FICCIONAIS SARTREANAS E CONTOS FANTÁSTICOS CONTEMPORÂNEOS: O EXISTENCIALISMO REFLETIDO NO FANTÁSTICO

Lidiane Cristine de Lima FERREIRA*
Guacira Marcondes Machado LEITE**

RESUMO: Mais do que um filósofo que marcou o século XX com suas teorias, o francês Jean-Paul Sartre é muitas vezes lembrado também como um exímio escritor de ficção. Entre suas obras primas encontram-se o romance em formato de diário escrito em 1938, *A náusea*, e a peça teatral *Entre Quatro Paredes* de 1944. Ambas ricas expressões do existencialismo sartreano em formato ficcional e, por isso, objetos escolhidos para este estudo. Neste artigo propomos o diálogo entre as percepções existenciais sartreanas observadas em sua ficção e em obras dos séculos XIX e XX que possuem questões metaempíricas pertinentes ao questionamento existencial humano e nossa condição no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Sartre. Murilo Rubião. Fantástico. Existencialismo. Contos.

Introdução ao fantástico

Como menciona o próprio Sartre (2005) em seu ensaio *Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem*, enquanto se acreditou possível escapar à condição humana pela ascese, pela mística, metafísica ou poesia, o gênero fantástico tinha ofício bem definido: manifestava o poder humano de transcender o humano. Criar outro mundo que não fosse este. Esse mundo, muitas vezes inquietante,

* Doutoranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – lidiane.c.lima@hotmail.com

** UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 - guacira.marcondes@unesp.br

sombrio e misterioso, guardava criaturas e eventos sobrenaturais e o fato de ser muito parecido com este que conhecemos fez com que presenciássemos juntamente com o narrador e/ou as personagens da narrativa fantástica a inquietação e a hesitação que tais elementos nos traziam devido a sua extraordinariedade.

Segundo Todorov (2008), fossem esses elementos (considerados insólitos) naturalizados na obra, esta seria considerada “maravilhosa”; fossem explicados pela razão, “estranha”, e enquanto houvesse dúvidas entre o que poderia ser racionalmente explicado ou não, esta seria “fantástica”. A fim de ampliar essa percepção do fantástico para incluir outras obras, como as de ficção científica por exemplo, que não contêm seres ou eventos necessariamente “de outro mundo”, autores como Felipe Furtado, entre outros, percebem o fantástico como modo e não mais como gênero literário como definia Todorov. Uma tentativa de abarcar, assim, várias modalidades diferentes de literatura em um grupo com eixo comum: a presença do metaempírico.

Breves comentários sobre a literatura fantástica do século XX

A partir de autores como Kafka, como menciona Sartre (2005), o fantástico não se contenta mais com os castelos assombrados, vampiros, monstros e fantasmas da literatura clássica de terror. Há, no século XX, uma espécie de “volta ao humano” que Lenira Marques Covizzi (1978, p. 25) justifica dizendo que “[...] o progresso técnico do século faz o homem repensar sua função.” Desta forma, o fantástico desse século não está mais preocupado com seres e situações sobrenaturais, mas com as próprias relações humanas em seu meio. Pois, uma vez que há, como lembra Covizzi (1978), uma crise de valores, a realidade que conhecemos é transfigurada artisticamente em irrealidade para ilustrar o sujeito que se sente deslocado em relação ao mundo.

Podemos ver esse deslocamento ilustrado em Kafka (1997) a partir do texto *A metamorfose*, por exemplo. Romance no qual um ser humano ordinário acorda transformado em inseto sem qualquer explicação plausível. Essa metamorfose física que seria o ponto máximo de uma transformação fantástica, posto que é visível a todos e o que há de mais palpável, nos parece absurda desde o início. Fato interessante na narrativa, no entanto, é que, diferentemente das clássicas histórias fantásticas - nas quais percebemos uma crescente tensão da ambientação de mistério da narrativa antes de “presenciarmos” o insólito - o evento extraordinário ocorre logo no começo da narrativa; e notamos, além disso, que apesar de haver certo estranhamento na reação das personagens com relação à metamorfose, as

questões existenciais desse que deixou de ser humano, provedor da família, e que agora é um inseto inútil para ela e para a sociedade, são muito maiores do que qualquer questionamento sobre a origem de tal transformação ou mesmo a busca de soluções para o estado atual de inseto. Ao mesmo tempo em que essa espécie de banalização do insólito no romance nos desconcerta profundamente, a forma com que se desenvolve faz com que outras questões como a insignificância da existência sejam levantadas. E são essas questões que interessam aos escritores fantásticos do século XX.

Notando isso, Sartre (2005) aponta que a diferença entre a literatura fantástica clássica e algumas do século XX é que a primeira começa em **reverso** e um acontecimento ou um ser extraordinário a passa para o **anverso**. Compreendamos por meio do exemplo: na metamorfose de Kafka a narrativa já se inicia em processo **anverso**, ou seja, com a metamorfose descrita nas primeiras linhas. Ao longo da narrativa passamos, então, para o **reverso** de modo a quase naturalizarmos o evento insólito ao fim da leitura. Enquanto leitores, incomodamos essa estranha aceitação das personagens com relação às novas condições que o insólito propõe. Porém, notamos que as relações (des)humanas que são colocadas em primeiro plano parecem apresentadas para nos servir de reflexão e vão muito além do estranhamento causado pela transformação física inexplicada.

O insólito se dá, neste caso, em forma de metamorfose para combater a alienação (COVIZZI, 1978). O fantástico humanizou-se e levou a arte ao grau mais concreto a ponto de o homem não mais parecer com um inseto, mas de transformar-se concretamente em um. Segundo Sartre (2005, p.139), esse modo literário “[...] despojou-se, parece, de todos seus artificios: nada nas mãos, nada nos bolsos [...] há apenas homens.” Tornou-se mais uma maneira entre cem de refletir a própria imagem.

A metamorfose é, também, matriz temática de Murilo Rubião “[...] onde se desenvolvem as diferentes transgressões características da literatura fantástica: as rupturas do princípio da causalidade, do tempo, do espaço, da dualidade entre sujeito e objeto, do próprio ser.” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1999a, p.54)

As metamorfoses de Murilo Rubião e o Existencialismo sartreano

Pensando, principalmente, nas composições mais clássicas da literatura fantástica, nas quais termos como “inquietação” (Freud), “hesitação” (Todorov), “ambiguidade” (Furtado) e “medo” (Roas) aparecem designando alguns dos

sentimentos essenciais para a caracterização de tal modo literário, compreende-se Arrigucci Junior (1999b, p.305-306) quando diz, de forma mais integral, que “[...] com a mágica ou o fantástico, é de se esperar que algo saia do esperado, rompendo a rotina ou a percepção do real.” Usando como exemplo *O ex-mágico da Taberna Minhota*, de Murilo Rubião (2004), entretanto, o crítico segue seu argumento nos mostrando que mesmo a magia ou o absurdo, quando incorporados num contexto de burocratização como no conto, pode ser interpretado como tedioso pelo narrador e/ou personagem (pois, para um mágico, fazer magia seria uma coisa rotineira). Nesse contexto, o mágico, mesmo sendo extraordinário, não somente precisa conviver com a estranheza de sua natureza, como se vê, também, prisioneiro de sua condição. Assim, Arrigucci Junior (1999b, p.305-306) nos explica que, neste conto,

[...] a arte de narrar vinha identificada à do mago já degradado ao palco de espetáculos, sem fé no sagrado e sem a força primitiva para se impor à realidade. Ao contrário, ele pode menos que o comum dos mortais, pois está condenado à mágica: não pode se livrar de suas invenções inevitáveis; é vítima do próprio feitiço.

Eis o que o autor chama de “absurdo banalizado pelo eterno retorno da rotina” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1999b, p.306), na qual “[...] a falta de surpresa é ainda um modo de buscar o conhecimento do mundo, virado do avesso sem se tornar nossa casa.” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1999b, p.312).

O mesmo acontece com *Teleco, o coelhinho*, personagem de Murilo Rubião (2016) que tem a capacidade de se metamorfosear nos mais diferentes animais, sejam eles domésticos, selvagens, grandes, pequenos, coloridos ou até mesmo inexistentes no mundo empírico. O narrador em primeira pessoa nos conta como conheceu seu amigo Teleco em um tom bastante ordinário. Ao ouvir uma voz “sumida” pedindo um cigarro, sua primeira reação foi remetê-la a um menino, o que é bastante natural. Ao voltar-se, irritado com a insistência do pedinte, ele narra:

[...] Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente: - Você não dá é porque não tem, não é, moço? O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. (RUBIÃO, 2016, p.52).

Neste trecho podemos observar uma falta de hesitação incomum para o mundo empírico uma vez que, segundo concebemos nossa realidade, qualquer pessoa comum, certamente, hesitaria diante do fato de um coelhinho falar. Mais uma vez, percebemos uma narrativa que começa do **reverso** para o **anverso**, pois há uma rápida aceitação do insólito num primeiro momento e as transformações de um ser metamorfo são narradas com naturalidade. Enquanto leitores, sabemos, todavia, que não estamos diante de um mundo maravilhoso (no sentido todoroviano), pois há, por exemplo, estranhamento dos vizinhos com relação às transmutações e porque quando Teleco decide transformar-se em homem - e para isso, transforma-se em canguru e diz ser um homem - o narrador não consegue aceitar a farsa e consumido pela raiva, expulsa o amigo. Teleco, o coelhinho, nos estágios finais de sua vida, agonizando de tristeza, não cessa de transfigurar-se nos mais diversos animais, perdendo, inclusive, sua única característica humana até então, a capacidade de falar e se comunicar. Somente depois de morto, se transforma em uma criança “encardida e sem dentes”.

Em certo ponto, o narrador conta-nos que “[...] a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo.” (RUBIÃO, 2016, p.54). O que faz com que compreendamos porque a única condição existencial que almeja ao encontrar uma parceira humana, mesmo tendo como elemento mágico a capacidade de transmutar-se em todos os animais pensáveis ou imagináveis, é a sua única inalcançável em vida, a de *ser* humano.

A partir dessa reflexão, percebemos que há, muito além da metamorfose concreta, a problematização de uma metamorfose existencial que percebemos também nas ficções de Sartre. O fato de Teleco, o coelhinho, mudar constantemente de forma a fim de agradar aos outros e somente transformar-se em humano quando morto nos ilustra a ideia de que a morte nada mais é do que a garantia de um fracasso na busca por uma identidade absoluta do indivíduo (SARDAS, 2014). Pois, segundo consta em *O existencialismo é um Humanismo*, de Sartre (1962, p.207), “[...] o homem não é senão o seu projecto, só existe na medida em que se realiza, não é portanto nada mais do que o conjunto dos seus actos, nada mais do que sua vida.” Essa busca por um “projeto-de-si”, no entanto, está presente em Teleco quando decide tornar-se homem. Apesar de acreditar na possibilidade dessa transmutação e tentar exprimi-la exteriormente (através de roupas e acessórios humanos), sua aparência de canguru não consegue disfarçar seu aspecto animal e essa tentativa falsa de representação humana acaba por irritar o companheiro que já não vê em Teleco a essência do companheiro que conhecera. A sensibilidade da personagem do coelhinho, no entanto, é tão

grande que ao sentir-se emocionalmente instável, passa a transformar-se em todos os tipos de animais sem conseguir se controlar. Eis aí o reflexo de sua essência que, apesar de extraordinária, se encontra agora sem qualquer razão de ser, qualquer propósito, e acaba por não alcançar seu espaço entre os humanos em vida consolidando esse desejo apenas em sua morte. Sobre isso, Mônica Fagundes (2014, p.20) explica:

Esta nova percepção do até então ‘natural’ como excesso e absurdo conduz a uma nova consciência do existir, percebido como problema. O mundo até então familiar e acolhedor perde seu sentido, torna-se insuportável pra o sujeito que afinal percebe a força, o peso das coisas e, por outro lado, seu vazio de propósito, de significação.

No romance *A Náusea*, de Jean-Paul Sartre (2015), as metamorfoses concretas como as de Teleco são vividas e narradas também por Roquentin; mas de maneira subjetiva e interiorizada – porém, não menos impactante - quando ele diz: “[...] penso muito raramente; então, uma infinidade de pequenas *metamorfoses* se acumulam em mim, sem que eu me dê conta, e aí, um belo dia, ocorre uma verdadeira *revolução*.” (SARTRE, 2015, p.14, grifo nosso).

Ao passo que esta revolução para Roquentin foi descobrir o absurdo da existência sentindo a Náusea, a revolução de Teleco foi ter a gratuidade de sua existência percebida (e narrada) pelo companheiro quando morreu e, finalmente, tornou-se humano.

Sartre e Machado: aparência e essência nos espelhos da ficção

Essa enorme troca de aparências exteriores remete-nos às diversas máscaras sociais que utilizamos enquanto seres humanos que procuram se auto afirmar enquanto indivíduos entre os homens. Como Orestes, o estrangeiro que mata a mãe para se sentir pertencente a sua cidade natal (*Les mouches*¹); Goetz, que passa de mau para bom e acaba por “matar Deus” ao ver que seus empreendimentos eram inúteis (*Le Diable et le Bon Dieu*²) e Roquentin, personagem de *A Náusea* que nos esclarece que “[...] cada uma delas [das pessoas] tem sua pequena obstinação pessoal que as impede de perceber que existem.” (SARTRE, 2015, p.128).

¹ Confira Sartre (1943).

² Confira Sartre (1951).

Assim, as personagens de Jean-Paul Sartre buscam ser “homem entre os homens”. Isto porque, “[...] ao escolher-se a si próprio, ele [o homem] escolhe todos os homens [...]” (SARTRE, 1950, p.185), ou seja, seu próprio projeto de ser no mundo supõe ter como base uma imagem de homem como julgamos que deve ser, portanto, as escolhas humanas não são arbitrárias. A existência, por outro lado, é. Pois não foi uma opção nossa nascer ou morrer, portanto, é absurda. Essa possibilidade de escolher-se enquanto essência no existencialismo sartreano é, entretanto, ao mesmo tempo liberdade e angústia; pois, ao agir é preciso assumir a responsabilidade por nossos atos enquanto seres humanos, assumindo, assim, a responsabilidade pelos atos de todos os outros seres humanos.

Em *Entre Quatro Paredes*, o jogo entre aparência e essência é explorado de forma mais lúdica que nas demais peças sartreanas. Posto que o próprio ambiente em que se encontram as personagens é o inferno, a ambientação da peça poderia ser feita das mais variadas formas. Inclusive com torturas, chifres e chamas, como descrevem muitas crenças e poetas e como esperavam as personagens da peça. Sartre construiu, no entanto, um inferno revestido em forma de hotel e um “[...] salão, estilo Segundo Império. [Com] Um bronze sobre a lareira.” (SARTRE, 1950, p.11). Um ambiente “falso” para vidas “falsas”, baseadas unicamente em aparências.

Também o fato de estarem no inferno não é mencionado num primeiro momento. As falas da peça são construídas até certo ponto com o recurso linguístico da elipse (CESERANI, 2006), no qual se ocultam informações deixando-as menos claras e causando mistério e incerteza.

Sabemos, por exemplo, que Garcin (a primeira personagem que aparece na peça) entra no salão levado por um criado. O diálogo que se dá em seguida é misterioso, vago e repleto de reticências:

GARCIN - (que entra e olha em torno) – Pois é.

O CRIADO – Pois é.

GARCIN – Então é assim...

O CRIADO – É assim.

GARCIN – Acho... Acho que com o tempo a gente se acostuma com os móveis [...] (SARTRE, 1950, p.11).

O ambiente de mistério continua na página seguinte com reticências e palavras vagas como “isto”, “lá” e “aqui”, deixando, porém, pequenas pistas ao leitor:

GARCIN (olha em torno) - Em todo caso, por *essa* eu não esperava... Não me diga que não sabe o que se diz por *lá!*

O CRIADO – Sobre o que?

GARCIN – Quer dizer... (Num gesto vago e largo) sobre *isto tudo*.

O CRIADO – Acreditar nessas tolices! Gente que nunca pôs os pés *aqui*. Se ao menos já estivessem estado por *aqui*. (SARTRE, 1950, p.12, grifo nosso).

Com esse jogo de sugestões, passamos um bom tempo da narrativa especulando sobre o ambiente em questão sem que ninguém realmente diga que estão mortos e no inferno (quem finalmente diz isto em voz alta é a personagem Inês³). É ela também quem pronuncia as palavras “assassinosa” e “condenar”).

Há uma constante ambientação de espera, que é sugerida também por reticências e por frases como “ainda não começamos a sofrer”; “o que é que vai acontecer? Não sei, estou esperando.” SARTRE, 2015, p.21); “o que é que eles esperam? Não sei. Mas esperam.” (SARTRE, 2015, p.29); “Qualquer coisa tem que me acontecer” (SARTRE, 2015, p.29). Essa tensão que encontramos na espera de algo que não vem, mas que aguardamos apreensivos, remete-nos ao tédio existencial do qual fala Sartre em algumas de suas obras ficcionais; essa “dor monótona” (SARTRE, 2015, p.21) que o homem não pode evitar por estar atado a ela e que, no entanto, carece de sentido: “Todo ente nasce sem razão, se prolonga por fraqueza e morre por acaso [...] A existência é uma plenitude que o homem não pode abandonar.” (SARTRE, 2015, p.151).

O ambiente de *Entre Quatro Paredes*, mesmo sendo uma sala comum num aspecto geral, é um importante elemento para a configuração de inferno na perspectiva sartreana. Pois, num primeiro momento, nós leitores também nos mantemos em estado de alerta. Na espera de que algo horrendo ou extraordinário possa acontecer às três personagens. Somos levados a descobrir com eles, depois de longos momentos “torturados” pela incerteza, que “o inferno são os outros” e não uma tortura física. O inferno é se perceber constantemente observado e responsável por si e pelos outros sem qualquer outro aparato que não a própria existência.

Há uma luz constantemente acesa e uma ausência total de espelhos. O que faz com que não seja possível se ver e muito menos esconder-se do olhar dos outros, o que é o verdadeiro tormento. Não há seres místicos com chifres ou torturadores. Somente o humano, e isso basta. As três personagens conhecem o

³ Confira Sartre (1950, p.32).

próprio inferno ao se verem condenadas a ser eternamente vítima e carrasco uns dos outros pelo olhar. Um olhar que não cessa de oprimir e revelar a verdade que tanto escondemos ensaiando no espelho, o olhar do outro.

Estelle, uma das personagens da peça em questão, procura um espelho para não se sentir sozinha enquanto os outros fazem silêncio. Quando não encontra um, teme não saber se ainda existe: “Quando não me vejo, por mais que me apalpe, fico na dúvida se existo mesmo de verdade” (SARTRE, 2015, p.35). Sobre o tópico, Inês responde: “Tem sorte. Eu sempre me sinto interiormente” (SARTRE, 2015, p.35). Observamos ao longo da peça que Estelle se mostra mais vaidosa e mais voltada para as aparências, tentando mantê-las ao máximo, ao passo que Inês é mais sincera e assume mais rapidamente sua essência em detrimento das aparências (ela e Garcin, inclusive, pronunciam palavras que Estelle procura evitar). Isso se reflete na relação entre eles. Estelle se sente desconfortável de não poder julgar-se por si mesma porque tem medo do julgamento pelos olhos alheios: “A senhora me intimida. Minha imagem, nos espelhos, era domesticada. Eu a conhecia tão bem!...Eu vou sorrir: meu sorriso irá até o fundo de suas pupilas, e Deus sabe o que será dele!” (SARTRE, 2015, p. 37). Também Garcin não quer “apodrecer” nos olhos de Estelle (SARTRE, 2015, p.67); o que demonstra o quanto o olhar do outro se empodera daquilo que acreditamos ser nossa essência e nos paralisa.

Sobre isso, também a personagem sartreana Roquentin reflete quando está diante do olhar do retrato do negociante Pacôme - considerado um homem “sem falhas” - em *A Náusea*: “[...] o que eu podia pensar a seu respeito não o atingia [...] mas seu julgamento me transpassava como um gládio e questionava até meu direito de existir.” (SARTRE, 2015, p.99).

As personagens de *Entre Quatro Paredes*, então, passam a temer perder a identidade que acreditam expressar nas aparências, pois veem-se rotuladas e oprimidas pelo olhar do outro, que é estranho; e, por sua vez, julga e condena. Especialmente porque sabem que estão no inferno e que provavelmente há motivos para tal condenação. No ambiente em que se encontram, não é possível manter as aparências por muito tempo e tampouco reconstruí-las num espelho como o faz a personagem do conto *O espelho* de Machado de Assis (2004), Jacobina.

Jacobina é descrito no conto como um homem “[...] entre quarenta e cinqüenta anos, [...] provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico.” É dito também que “não discutia nunca” (ASSIS, 2004, p.345). Esse tipo de descrição é importante para, de certa forma, validar a

narrativa que virá – em primeira pessoa - logo em seguida, pois dá ao leitor uma impressão de sobriedade e veracidade maior do que uma narrativa popular contada por um desconhecido, por exemplo. Isto posto, e insistindo categoricamente que não aceitará ser interrompido, a personagem começa a narrativa dizendo que “[...] cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro.” (ASSIS, 2004, p.346). Em seguida explica que “[...] a alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação [...]” (ASSIS, 2004, p.346) e que pode variar. Menciona, também, que a união dessas almas completa o homem, de forma que “[...] quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira” (ASSIS, 2004, p.346). Essa teoria é ilustrada pela personagem através do jogo de aparências que se dá entre ele, os outros e o espelho.

A narrativa da personagem conta a história de quando se tornou alferes e, por isso, passou a ser bajulado por amigos e familiares. Sua tia, contente em recebê-lo em seu sítio afastado e longínquo, pediu que fosse visitá-la e levasse a farda. Foram tantas as afabilidades para com ele que, segundo narra,

O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. (ASSIS, 2004, p.347).

Notemos, pois, que na perspectiva de Jacobina, restava-lhe apenas uma das almas naquele momento. A “de fora para dentro”, ou seja, a imagem de alferes que era refletida de farda no espelho e não mais o homem que julgava ter sido. Ao passo que a narrativa se desenvolve, Jacobina conta que se viu sozinho depois de sua tia ter viajado às pressas e os escravos terem fugido. Na solidão, sem ninguém para chamá-lo alferes ou bajula-lo ele confessa: “Confesso-lhes que desde logo senti uma grande opressão, alguma coisa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere, subitamente levantadas em torno de mim. Era a alma exterior que se reduzia.” (ASSIS, 2004, p.348). Ao sentir a crescente solidão em que se encontrava, a personagem sente sua “alma exterior” se esvaír, deixando apenas seu estado mais primórdio; o que lhe causa uma impressão de opacidade, mutilamento, não pertencimento ao corpo que vê refletido no espelho, pois ele

Diálogos entre as obras ficcionais sartreanas e contos fantásticos contemporâneos [...]

“[...] não estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra.” (ASSIS, 2004, p.350). O que era, como ele mesmo diz, não o reflexo material de fato, mas a percepção de como ele se via refletido no espelho naquele momento de solidão, em que não havia ninguém para lhe reafirmar sua “alma exterior”, fazê-lo novamente o importante alferes: “A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação.” (ASSIS, 2004, p.350).

Jacobina conclui então sua narrativa apontando a solução que encontrara para sobreviver aos dias restantes de solidão no sítio: vestia-se, então, todos os dias com a roupa de alferes para olhar-se por alguns momentos no espelho. E, somente assim, viu-se novamente uno no espelho. Seu reflexo parecia, finalmente, inteiro.

A partir desse conto, observamos que a sensação de apreensão narrada por Jacobina ao dizer sentir-se “entre quatro paredes” pode ser vista como semelhante à apreensão da suspensão do tempo em que se encontram as personagens na peça *Entre Quatro Paredes*. Apesar de estarem na companhia uns dos outros e não sozinho como estava Jacobina, também há uma ambientação de espera daquilo que não chega e também as aparências que mantinham em vida - ou, como nomeia a personagem de Machado de Assis, suas “almas exteriores” - não poderiam se manter por muito tempo num espaço sem espelhos ou pessoas próximas e queridas que lhe dissessem quem são.

O Roquentin de *A Náusea* (2015), sendo uma personagem solitária, está acostumado com a solidão; mas ao olhar-se no espelho, depara-se com qualquer coisa infamiliar. Ou um familiar “estranhado”, de certa forma. Assim, ele narra:

Talvez seja impossível compreender o próprio rosto. Ou talvez seja porque sou um homem sozinho? As pessoas que vivem em sociedade aprenderam a se ver nos espelhos tal como aparecem a seus amigos. Não tenho amigos: será por isso que minha carne é tão nua? Dir-se-ia – sim, dir-se-ia a natureza sem os homens. (SARTRE, 2015, p.28).

Esta reflexão de Roquentin justificaria o medo de Estelle de não se ver mais no espelho por toda a eternidade. Uma vez que nos vemos no espelho como nossos amigos nos veem, não havendo qualquer um deles por perto só nos resta nosso estado primordial. Nossa existência sem qualquer essência, sem motivo, absurda e “démis”.

Jacobina sobrevivera à solidão ao olhar-se no espelho como gostava de ser visto; ao resgatar sua “alma exterior” a fim de tornar-se uno com as duas almas. Roquentin, por outro lado, parece querer desesperadamente desprender-se de sua imagem refletida apesar de ainda encontrar dificuldade nisso: “[...] fico preso no espelho, me olho, sinto repugnância: mais uma eternidade. Finalmente escapo à minha imagem e me atiro na cama.” (SARTRE, 2015, p.42).

Já as personagens de *Entre Quatro Paredes* têm os seus rostos “roubados” um pelo outro, pois já não o veem refletido a não ser por olhos estranhos: “[...] o senhor roubou até meu próprio rosto: o senhor conhece o meu rosto e eu não conheço.” (SARTRE, 1950, p.40). Torturam-se pois não podem mais se ver como aparentam no exterior ou como se acostumaram a aparentar. Podem somente existir aos olhos julgadores e caprichosos de estranhos e atuar, ao mesmo tempo, como os olhos e carrascos daqueles para quem olham: “[...] que tal se o espelho começasse a mentir? Ou se eu fechasse os olhos, se não quisesse olhar, que faria você de toda essa beleza?” (SARTRE, 1950, p.38).

Esses olhos que julgam e condenam são a representação de toda uma multidão que, com sua responsabilidade de agir e escolher entre os homens e por todos eles, prefere muitas vezes depositar suas próprias percepções no outro, agindo de má-fé para não ter que assumir seus próprios atos. Que são, enfim, sua única forma de pertencer aos homens: “E eu estou vendo vocês, vendo vocês! Eu, sozinha, sou toda uma multidão: a multidão” (SARTRE, 1950, p.73).

Considerações finais

Tendo como base as teorias literárias sobre a literatura fantástica, notamos que não temos nas obras tratadas neste estudo qualquer tipo de hesitação no sentido em que emprega Todorov (2008) para caracterizá-las como fantásticas. Não há, entre as personagens ou mesmo o leitor, qualquer dúvida de que aquilo que se está narrando teria acontecido de fato ou não dentro do enredo que se apresenta. Voltando-nos para uma perspectiva modal do fantástico, na qual são pensadas questões metaempíricas e não somente sobrenaturais no sentido mais estrito, incluímos neste estudo contos do século XIX e XX que nos comunicam, por meio de mutações metafísicas, a relação entre ser e mundo do homem desses séculos. Há nos contos de Murilo Rubião e de Machado de Assis, questões entre aparência e essência que foram ilustradas tanto em forma de metamorfose física concreta quanto em metamorfose psíquica mais subjetiva. O que traz certo grau de figurativismo, mas, principalmente, questionamentos existenciais. Esse foi o

Diálogos entre as obras ficcionais sartreanas e contos fantásticos contemporâneos [...]

meio pelo qual uma sociedade que já não vê sentido nos seres de outro mundo se manifestou e procurou compreender, enfim, o seu próprio e sua relação com ele. Por isso, o diálogo com as peças e o romance sartreano foram de suma importância para pensarmos na crise existencial em que vivemos na contemporaneidade e para nos sensibilizarmos ainda mais com a forma com que contistas brasileiros representaram isso através de um fantástico que é, sobretudo, humano sem deixar de incomodar.

DIALOGUES BETWEEN FICTIONAL SARTREAN WORKS AND CONTEMPORARY FANTASTIC TALES: EXISTENTIALISM REFLECTED IN THE FANTASTIC

ABSTRACT: *More than a philosopher who marked the 20th century with his theories, the Frenchman Jean-Paul Sartre is also often remembered as an accomplished fiction writer. Among his masterpieces are a novel in the form of a diary written in 1938, *A Náusea*, and the 1944 play *Entre Quatro Paredes*. Both are rich expressions of Sartrean existentialism in a fictional format and, therefore, objects chosen for this study. In this article, we propose a dialogue between, on the one side, the Sartrean existential perceptions observed in his fiction and, on the other side, works from the 19th and 20th centuries that propose meta-empirical issues pertinent to human existential questioning and our condition in the world.*

KEYWORDS: *Sartre. Murilo Rubião. Fantastic. Existentialism. Tales.*

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JUNIOR, D. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: _____. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a. p.51-56.

_____. O sequestro da surpresa. In: _____. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b. p.304-317.

ASSIS, J. M. M. de. O espelho. In: _____. **Obra completa**. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. v.2, p.345-352.

CESERANI, R. Procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico. In: _____. **O Fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006. p. 67-88.

COVIZZI, L. M. Uma Ficção Insólita num Mundo Insólito. In: _____. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo. Editora Ática, 1978. p.25-47.

FAGUNDES, M. G. Náusea e Conejitos: Fantástico e Existencialismo. **Almanaque Multidisciplinar de Pesquisa**. Duque de Caxias, Ano I, v.1, n.1, p.16-25, 2014.

Lidiane Cristine de Lima Ferreira e Guacira Marcondes Machado Leite

KAFKA, F. **A metamorfose**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RUBIÃO, M. **Obra Completa**. Edição do centenário. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **Contos de Murilo Rubião**. São Paulo: DCL, 2004.

SARDAS, G. **O absurdo da existência nos contos de Murilo Rubião**. 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

SARTRE, J.-P. **A Náusea**. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. **Situações I**. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 135-149.

_____. **O Existencialismo é um humanismo**. Tradução e notas de Virgílio Ferreira. Editorial Presença, 1962.

_____. **Le Diable et le bon Dieu**. Paris: Gallimard, 1951.

_____. **Entre Quatro Paredes**. Tradução de Guilherme Almeida. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.

_____. **Les mouches**. Paris: Gallimard, 1943.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. Direção de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates, 98).

