



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Márcio Camillo da Silva

A ALAMEDA FILOSÓFICA DE ASTRID CABRAL

**MANAUS
2020**

Márcio Camillo da Silva

A ALAMEDA FILOSÓFICA DE ASTRID CABRAL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos de Literatura, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito obrigatório à obtenção de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. CARLOS ANTÔNIO MAGALHÃES GUEDELHA

MANAUS

2020

A ALAMEDA FILOSÓFICA DE ASTRID CABRAL

Manaus, 30 de junho de 2020.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha - UFAM
(Presidente)

Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo - UEA
(Membro)

Prof. Dr. Nícia Petreceli Zucolo - UFAM
(Membro)

Prof. Dr. Juciane dos Santos Cavalheiro - UEA
(Suplente)

Prof. Dr. Cássia Maria Bezerro do Nascimento – UFAM
(Suplente)


MÁRCIO CAMILLO DA SILVA

“A Alameda Filosófica de Astrid Cabral”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em letras na área de Estudos Literários.

Aprovada em 30 de junho de 2020.

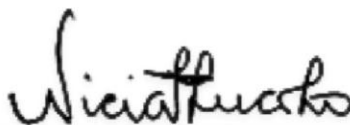
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha (UFAM) - Presidente



Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo (UEA) - Membro



Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo (UFAM)- Membro

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S586a Silva, Marcio Camillo da
A Alameda filosófica de Astrid Cabral / Marcio Camillo da Silva .
2020
121 f.: 31 cm.

Orientador: Carlos Antônio Magalhães Guedelha
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Literatura brasileira. 2. Literatura amazonense. 3. Astrid Cabral.
4. Existencialismo. I. Guedelha, Carlos Antônio Magalhães. II.
Universidade Federal do Amazonas III. Título

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Cláudia, à minha filha Júlia e ao meu filho Felipe, sem os quais poucas coisas teriam sentido.

Ao Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha, pela apresentação da obra ora em estudo, pela indicação da linha teórica a seguir e pela preocupação em orientar da melhor forma a pesquisa; pelo seu carinho, generosidade, paciência e profissionalismo; pelo saber compartilhado e construído e, não menos importante, pelas muitas palavras de incentivo.

Ao Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger e à Prof. Dr. Nícia Petrecelli Zucolo, pelas contribuições que deram a esta dissertação na qualificação.

À Universidade Federal do Amazonas (UFAM), pela oportunidade e, especialmente, aos professores do Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras, que compartilharam seus conhecimentos.

À direção do Colégio Militar de Manaus (CMM), que me permitiu cursar as disciplinas curriculares às tardes.

Ao professor Julius François Cunha dos Santos e à professora Adrienne Oliveira do Nascimento, pelas inestimáveis contribuições a esta dissertação.

DA SILVA, M. C. **A Alameda Filosófica de Astrid Cabral**. 2020. 121f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2020.

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo interpretar e analisar contos do livro “Alameda”, da escritora amazonense Astrid Cabral, à luz de pressupostos teórico-filosóficos existencialistas. Em apoio à interpretação e à análise, utilizaram-se os conceitos e temas existencialistas de Jean-Paul Sartre e de Martin Heidegger. Desse modo, pôde-se relacionar aos contos analisados determinados temas existenciais, como liberdade, destino, tempo, má-fé, tonalidade afetiva e convivência. Os contos analisados e interpretados foram: “Um grão de feijão e sua história”; “A aventura dos crótons”; “A cerca”; “À sombra da papoureira”.

Palavras-chave: Literatura brasileira; literatura amazonense; Astrid Cabral; Alameda; existencialismo.

DA SILVA, M. C. **The Philosophical Mall of Astrid Cabral**. 2020. 121f. Dissertation (Master in Literature) – Federal University of Amazonas, Manaus, 2020.

ABSTRACT

This work aimed to interpret and analyze tales from the book *Alameda*, by Amazonian writer Astrid Cabral, in the light of existentialist theoretical-philosophical presuppositions. In support of interpretation and analysis, the existentialist concepts and themes of Jean-Paul Sartre and Martin Heidegger were used. In this way, it was possible to relate certain existential themes to the analyzed tales, such as freedom, destiny, time, bad faith, affective tone and coexistence. The tales analyzed and interpreted were: “A grain of beans and its history”; “The adventure of the crótons”; “The fence”; “In the shade of the poppy”.

Key-words: Brazilian literature; Amazonian literature; Astrid Cabral; *Alameda*; existentialism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 O DESTINO DE UM GRÃO DE FEIJÃO	11
3 A AVENTURA EXISTENCIAL DOS CRÓTONS	43
4 A INUTILIDADE DA CERCA NA ALAMEDA	69
5 ALTERIDADE E SOLIDARIEDADE	102
6 À GUIA DE CONCLUSÃO	115
7 REFERÊNCIAS	119

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa situa-se no campo da Literatura Brasileira. O seu tema é a interpretação de contos do livro *Alameda*, publicado em 1963, da autora amazonense Astrid Cabral. Esta obra se insere partir do movimento de modernização da literatura no estado do Amazonas chamado Clube da Madrugada, surgido em 1954, movimento este capitaneado por vários escritores, entre os quais se podem destacar Jorge Tufic, Luiz Bacellar e Anthístenes Pinto, por exemplo.

A meta da pesquisa não é a interpretação de todos os contos, embora no último capítulo desta pesquisa haja um esforço de se pensar a totalidade do livro. A teoria que adotei para esta interpretação é o existencialismo dos dois autores mais conhecidos dessa corrente: Jean-Paul Sartre e Martin Heidegger.

Partindo da teoria do existencialismo, principalmente de Sartre e de Heidegger, construí um arcabouço teórico para a análise do livro *Alameda*. De um modo geral, começou-se de um conto e, a partir desse conto, relacionaram-se conceitos existencialistas tratados pelos filósofos francês e alemão.

Este trabalho tem como problema: Como ler os contos do livro *Alameda* à luz dos temas existencialistas de Jean Paul-Sartre e Martin Heidegger? Diante disso, apoiado nas motivações e justificativas aqui expostas, esta dissertação teve como objetivo geral analisar contos de *Alameda* à luz de pressupostos teórico-filosóficos existencialistas e, como objetivos específicos, relacionar a responsabilidade e o destino ao conto “Um grão de feijão e sua história”; relacionar também o tema da consciência (em-si e para-si) ao conto “A aventura dos crótons”; além disso, relacionar a má-fé e a temporalidade ao conto “A cerca”; por fim, relacionar a solidariedade e a alteridade ao conto “À sombra da papoureira”.

Quanto à estrutura, esta dissertação está organizada em quatro capítulos. No Capítulo 1, O Destino de um Grão de Feijão, interpretou-se o conto “Um grão de feijão e sua história” e os temas existencialistas pertinentes, como responsabilidade e destino. No Capítulo 2, A Aventura Existencial dos Crótons, interpretou-se o conto “A aventura dos crótons” e os temas existencialistas pertinentes, como o conceito da consciência (em-si e para-si), de Sartre. No Capítulo 3, A Inutilidade da Cerca, interpretou-se o conto “A cerca” e os temas existencialistas pertinentes, como má-fé e temporalidade. No capítulo 4, Alteridade e Solidariedade, interpretou-se o conto “À

sombra da papouleira, e os temas da solidariedade e da alteridade. Seguem-se, por fim, à guisa de conclusão, um pequeno fechamento da dissertação e as referências bibliográficas.

2 O DESTINO DE UM GRÃO DE FEIJÃO

2.1 Introdução ao conto

O conto “Um grão de feijão e sua história” é a décima primeira narrativa do livro *Alameda*. Nessa história, narra-se a curiosa vida de um grão de feijão que, através de algumas peripécias chega enfim ao quintal de uma casa. De acaso em acaso, pôde, com se poderá ver, construir poeticamente seu destino no mundo em que se encontra.

Atirado pela janela pela cozinheira junto a outros grãos que estavam furados, o grão de feijão foi cair no chão de terra do quintal perto da porta. Lá de onde caiu, passa a olhar ao redor e passa a se dar conta de onde está e o que está a sua volta. Inicialmente fica assustado por ter caído junto à porta, mas, com o tempo, vai se acostumando ao lugar. Voltando à calma, passa a reparar com mais cuidado os outros entes que estão nesse mesmo quintal e observa os outros seres ali existentes. Ao observar o mundo circundante, ganha consciência de sua posição naquele quintal. Chega-se mais à terra e considera o seu futuro, pois iria germinar ali mesmo. Com o tempo, começa a crescer a sua pequena raiz, como manda a sua própria natureza. Como não pode se sustentar em pé, como as demais árvores, começa a cogitar o local em que poderia se agarrar: pensa em uma planta que estava próxima a ele (mas não consegue lançar-se e alcançá-la), e pensa também na cerca que estava um pouco mais distante. Raciocina que seu intento pode não dar certo, mas considera o que ainda irá fazer. Enquanto estava envolto nessas cogitações, a cozinheira, que tinha a mania de jogar coisas pela janela, atira água fervente que o mata, pondo fim à narrativa.

2.2 A Tonalidade afetiva do grão de feijão

O início do conto é sintético e revelador: “Por engano foi cair ali”. A expressão “por engano” revela o tom a partir do qual a narrativa se desenvolve. Logo no primeiro parágrafo, tem-se:

Por engano foi cair ali. Salvo da panela prestes a levantar fervura. Xingou seus vizinhos, os grãos brocados, de espécie degenerada, rebotalho de safra, até que se calou de repente. Afinal, devia-lhes a vida. Por um triz não estava no torvelinho da água quente, confundido entre mil grãos, passando de raspão pelos tomates inteiros que eram boias escorregadias naquele marzinho em revolta (CABRAL, 1998, p. 97).

A expressão “por acaso”, como se pode ler no excerto, determina um dos vários acasos em que se encontra o grão de feijão. Antes de cair no quintal de uma casa, foi salvo de seu destino inicial: servir de alimento para o ser humano. Ter caído ali no chão, no entanto, é apenas mais um acidente. Inicialmente, para se manter de fato ao que foi narrado, o grão foi confundido com grãos inservíveis na panela onde estava sendo cozido e, por isso, foi de lá retirado. Depois, outra expressão – *por um triz* – significa que a sorte de ter escapado foi difícil e que teria sido salvo por muito pouco do cozimento. Além disso, passa ainda muito próximo dos tomates, correndo o risco de novamente voltar a cair na panela com água fervente, pois tudo isso aconteceu “de raspão”, outra expressão, inclusive, que serve para ratificar a sorte de ter sido salvo, quando todas as possibilidades estavam contra a personagem. Para finalizar a dificuldade de ter escapado, há ainda a hipérbole dos “mil grãos”, que expressa a mínima porcentagem que teve ao escapar ileso da panela. O último acaso, portanto, foi a queda do grão no quintal, e isso não foi ruim.

Ao se encontrar no chão onde está, a primeira reação da personagem é xingar os outros grãos, até perceber que eles estavam mortos. Ao se dar conta do que ocorrera, silencia. Nesse trecho, e em outros mais adiante, há uma variação de humor no grão, e esse fato dá à personagem uma grande qualidade que é humana. Nos parágrafos seguintes, há outras disposições de humor da personagem: no segundo parágrafo, de nervoso passa a contente; no terceiro parágrafo, há a solidão e o abandono; no quarto parágrafo, está assustado e medroso; no quinto parágrafo, seu ânimo está repousado; no sexto parágrafo, consegue ficar alegre no quintal; no sétimo parágrafo, há o deleite; no oitavo parágrafo, estava embevecido; no décimo parágrafo, novamente há a solidão. E esse rol de mudança de ânimo, embora sem a pretensão de ser exaustivo, serve para caracterizar a personagem. Mas qual a característica que isso evidencia? Algo que já foi dito acima: uma característica humana.

De acordo com Martin Heidegger, filósofo de Baden e prócer do existencialismo, não há o ser humano mais a variação de humor, como se ela fosse um adendo, uma característica, algo a mais que poderia ser acrescentado. Para ele, a variação de humor é o substrato através do qual o homem sempre aparece, surge. Variação de humor, na filosofia de Heidegger, é um conceito importante e é expresso, em alemão, pela palavra *Stimmung*; na língua portuguesa, essa palavra é traduzida por tonalidade afetiva pelo professor Marco Antônio Casanova na tradução que fez do texto heideggeriano *Os conceitos fundamentais da metafísica*, de onde foi recuperada a palavra. Além dessa tradução, diz que há outras possibilidades de tradução, como disposição, afeto, *páthos*, disposição de humor (HEIDEGGER, 2003, p. 6). O filósofo de Baden ainda dá como exemplos de tonalidade afetiva as seguintes disposições: euforia, satisfação, bem-aventurança, tristeza, melancolia, ira. Essa lista, obviamente, não é fechada, mas aberta. Mas esse rol não é importante. O importante é que o homem sempre é visto a partir de uma tonalidade afetiva, que mostra o modo através do qual ele sempre surge. Para o autor de *Conceitos fundamentais da metafísica*:

Tonalidades afetivas são jeitos fundamentais nos quais nos *encontramos* de um modo ou de outro. Tonalidades afetivas são o *como* de acordo com o qual as coisas são para alguém de um modo ou de outro. Por razões que não podemos discutir agora, certamente tomamos com frequência este “ser para alguém de um certo modo” como algo indiferente no que concerne ao *que* vem a ser junto conosco. Contudo, este “ser para alguém de um certo modo” não é nunca primordialmente a consequência e a manifestação paralela de nosso pensar, agir e não agir. Ao contrário, ele é – *grosso modo* – o seu pressuposto, o “meio” no qual primariamente o pensar acontece (HEIDEGGER, 2003 p. 81).

De acordo com o trecho acima, afeto (na tradução acima tonalidade afetiva) é o começo, princípio ou mesmo fundamento do ser humano. Nas palavras de Gilvan Fogel, “afeto diz ainda e, sobretudo, ser tomado por” (FOGEL, 2017, p. 13).

Visto por esse ângulo, o grão de feijão passa por diversas disposições anímicas. Nesse sentido, ele aparece desta ou de outra maneira ao longo da narrativa. Esse modo como ele aparece, citando o excerto acima de Heidegger, não é a “consequência e manifestação paralela” do pensar do grão de feijão, mas o substrato a partir do qual ele pensa. Agora, pode-se pensar justamente o contrário: o agir, o não agir ou o pensar são consequência e manifestação desse estado anímico, desse *páthos*, que determina o aparecer do ser humano. Como a narrativa

demonstra, a ação do grão de feijão acontece a partir de um modo específico de tonalidade afetiva.

No primeiro parágrafo da narrativa, como se viu, o grão de feijão, até mesmo pelo susto que tomou sendo colocado e abruptamente retirado de uma panela fervente, aparece, surge, irritado, nervoso, mas, depois que verifica a morte dos companheiros – os grãos brocados –, tranquiliza-se. No segundo parágrafo, percebe que a terra, onde caiu no quintal, estava molhada pela chuva que ocorrera um pouco antes. A tonalidade é outra. Vale aqui o registro do texto, que passa a transformação¹ da personagem em termos de disposição: “A terra, porém, que delícia, estava recém-chovida. Posso mesmo ver umas sobrinhas de chuva enganchadas nas folhas da chicória, reparou de coração contente” (CABRAL, 1998, p. 99). Os termos “de coração contente” expressam que essa mudança ocorre a partir do interior da personagem. Qual importância disso? Em si, significa apenas mais uma transformação anímica. No entanto, essa nova modificação permite que a personagem possa olhar em volta, prestar atenção ao que está ao seu redor. O grãozinho de feijão “repara”, nas palavras exatas do texto, que havia gotas de água nas folhas de chicória. Reparar tem o sentido de prestar atenção, observar, notar. Por isso, ainda no segundo parágrafo, a personagem diz que o chão é amigo, observação essa que está ligada diretamente a sua nova tonalidade afetiva contente, alegre. Além dessa observação, a personagem nota igualmente que os outros grãos já estavam mortos antes mesmo de serem lançados à água da panela. A própria água muda de sentido entre o primeiro e o segundo parágrafos: a água que mata, no primeiro momento, e a água que acolhe, permite a vida, no segundo momento.

Esse encontro com a terra molhada não é indiferente para o grão de feijão. Aliás, esse momento não é um momento qualquer. Ele é fundamental para a narrativa. Foi dito no início do capítulo que as pessoas são a partir de uma disposição, de um *páthos*. Mas, para Heidegger, no livro *Conceitos fundamentais da metafísica*, há uma disposição anímica fundamental que permite ao homem pensar. Nesse livro citado, Heidegger mesmo diz que pensar, filosofar, ocorre a partir de uma tonalidade afetiva *fundamental*. Ele comenta o fragmento do poeta alemão

¹ Ao longo do texto, à Heidegger, escrever-se-ão algumas palavras no sentido de sinalizar a sua acepção a partir de sua formação morfológica.

Novalis que diz: “a filosofia é propriamente uma saudade da pátria, um impulso para se estar por toda parte em casa” (HEIDEGGER, 2003, p. 6). Para o filósofo de *Ser e tempo*, essa tonalidade expressa por Novalis é a disposição fundamental que permite ao homem pensar. E por que isso acontece? Porque essa tonalidade afetiva, que é a saudade da pátria, permite algo:

Ao que aspira a exigência desse impulso? Estar por toda parte em casa – o que é isso? Não apenas estar aqui e acolá, também não apenas estar em casa em qualquer lugar, como se estes lugares estivessem todos juntos um depois do outro; estar por toda parte em casa significa muito mais: estar em casa a qualquer momento, e, sobretudo, na totalidade nós denominamos mundo este na totalidade e sua integralidade. Nós somos, e porque somos, esperamos sempre por algo. Sempre somos chamados por algo como um todo. Este *na totalidade* é o mundo (HEIDEGGER, 2003, p. 7).

Para o grão de feijão, esse contato com a terra faz com ele se sinta novamente em casa. Inesperadamente, sente-se contente, de coração alegre, justamente porque se sente em casa. Isso lhe permite reparar, observar a sua volta, já que esse sentimento de estar em casa é a disposição que permite à personagem pensar. A partir desse momento, o ser do grãozinho será a determinação desse impulso, dessa totalidade de estar em um mundo. Para Heidegger, sempre se está a caminho dessa totalidade, e o homem sempre é “essa travessia, este nem um nem outro” (HEIDEGGER, 2003, p. 7). Este nem ser uma coisa nem outra, essa travessia em direção a essa totalidade, o filósofo alemão a chama finitude. Conceitualmente, ele diz que “finitude não é nenhuma propriedade que se encontra apenas atrelada a nós. Ela é o *modo fundamental de nosso ser*” (HEIDEGGER, 2003, p. 7). Conclui-se, pois, que a finitude, por seu caráter mutável em termos de tonalidade afetiva ou afeto, é o fundamento do homem. Nas palavras de Gilvan Fogel, “esse atravessar, perpassar é que propriamente dá o caráter de *páthos*, de afecção, ou seja, de ser tocado e tomado por. Enfim, o que também se denomina experiência” (FOGEL, 2017, p. 20). Por essa mesma razão, pode-se dizer que o grão de feijão, ao encontrar a terra molhada de chuva, chega à tonalidade afetiva fundamental, que lhe permite o sentimento de totalidade que é o mundo em que se encontra. Essa finitude expressa a singularização da personagem. Neste momento, o grão de feijão, embora seja mais um de sua espécie, individualiza-se de todos os outros. Mostra a sua singularidade, a sua diferença perante os demais grãos. Por razões que serão ainda mostradas, o grão ganha a sua singularização e o seu mundo.

Retomando o que foi dito, o grão de feijão foi visto a partir de suas variações anímicas, em termos panorâmicos. Essas modificações, no entanto, não são apenas mais uma característica da personagem. Essa variação de tonalidade afetiva é a característica do ser humano, logo aqui também do grão de feijão, que faz parte de sua estrutura de vida. O grão sempre aparece, surge, de uma maneira e essa maneira varia durante a narrativa. Embora o homem tenha essa mesma variação como parte de sua constituição, há uma tonalidade afetiva que permite ao grão-homem pensar; Heidegger denomina essa tonalidade afetiva de saudade da pátria, um “impulso para se estar por toda parte em casa”, retomando o fragmento de Novalis. Essa tonalidade afetiva em que o grão de feijão “cai” ocorre quando ele se encontra novamente com a terra do quintal onde se encontra. Essa tonalidade afetiva, além da singularização e da finitude, traz como consequência o fato de a personagem reparar o mundo a sua volta.

2.3 Os existenciais como “categorias” do existente.

Martin Heidegger, no início do primeiro capítulo do livro *Ser e tempo*, faz uma distinção entre conhecer coisas e conhecer pessoas. Segundo o filósofo alemão, não há a mesma estrutura entre as coisas e o homem; logo, precisa-se de uma nomenclatura própria para um e outro. A primeira distinção que faz então é entre o ser-humano e as coisas simplesmente dadas. Escreve que a filosofia sempre se ocupara em conhecer as coisas e, para isso, desde a Grécia, Aristóteles teria elaborado as categorias. Mas a filosofia até então – fala, é claro, de sua própria época – não teria estudado a estrutura do homem. Por causa da falta desse instrumental conceitual, elabora as “categorias” da estrutura humana², da mesma forma que a filosofia ocidental construiu as categorias do conhecimento das coisas. Nas palavras de Heidegger, em *Ser e tempo*:

² Todas as explicações resultantes da analítica da presença são conquistadas a partir de sua estrutura existencial. Denominamos os caracteres ontológicos da presença de *existenciais* porque eles se determinam a partir da existencialidade. Estes devem ser nitidamente diferenciados das determinações ontológicas dos entes que não têm o modo de ser da presença, os quais chamamos de *categorias* (HEIDEGGER, 2015, p. 88).

Existenciais e categorias são duas possibilidades fundamentais de caracteres ontológicos. O ente, que lhes corresponde, impõe, cada vez, um modo diferente de se interrogar primariamente: o ente é um quem (existência) ou um que (algo simplesmente dado). (HEIDEGGER, 2015, p. 89)

Como se pode perceber, há, de um lado, as coisas (estudadas a partir de suas categorias) e, de outro lado, há o homem (estudado a partir de seus existenciais). O que interessa para Heidegger é compreender o ser humano. Para isso, então, elabora, através de uma linguagem muito própria, os existenciais do ser humano. Daí mesmo que a filosofia existencialista retira o seu nome, embora isso tivesse sido rejeitado pelo próprio Heidegger, o que agora não importa muito. Para Heidegger, somente o homem existe a partir dos afetos e de sua estrutura, chamada de *Dasein* em alemão. O número desses *existenciais* é longo e seus conceitos foram estudados por Heidegger em sua obra *Ser e tempo*. Nesse mesmo sentido, Salinskis, em seu livro *Heidegger*, diz:

Os existenciais de Heidegger são nomes gerais de atitude, nos quais somos convidados a reconhecer padrões das atitudes mais singulares que, em escalas temporais variadas, de fatos assumimos: por exemplo, o ser-no-mundo, o compreender, angústia, só para nomear três deles (SALINSKIS, 2011, p. 19)

No caso aqui da análise do conto, recorre-se a cinco existenciais: o ser-no-mundo, o compreender, o cuidado, o ser-para-a-morte e a angústia. O seus conceitos serão vistos à medida que o conto for interpretado.

2.4 Espaço como percepção

Nos dois primeiros parágrafos, o contato com a terra molhada faz com que o grão de feijão se singularize, e essa singularização da personagem é expressa a partir do terceiro parágrafo através da solidão. Nesse momento, já aparece que ele não terá a companhia ou mesmo a solidariedade de ninguém. Vendo que não há ninguém com quem pudesse se inteirar – os outros grãos estavam mortos – procura

se situar no espaço. Por isso, no texto, está escrito que ele cresceria sem a companhia de ninguém. Depois, nas palavras do texto, “em seguida, num esforço em que se empenhava todo pôs-se a olhar pelo quintal (CABRAL, 1998, p. 99). Nesse pequeno trecho, pode-se perceber que a atenção da personagem recai agora sobre o lugar em que está.

O lugar em que a personagem está é conhecido pelo leitor aos poucos. Não há, na narrativa, um espaço objetivo, ao qual se pudesse opor um espaço subjetivo da personagem. O espaço é conhecido pelo leitor à medida que a personagem se relaciona com o que está ali a sua volta. A primeira identificação do espaço que é construído na narrativa é o feijão e a panela e, depois, no segundo parágrafo, a terra, fofa e molhada. Pode-se notar que não há uma descrição de como era a panela, nem a descrição do lugar onde o grão caiu. Em relação à panela, pode-se perguntar como ela é, qual o seu formato, de que matéria ela é feita e o leitor não teria condições de responder. Em relação ao lugar onde é jogado no quintal, o leitor também não teria condições de responder se se está em uma casa, em uma fazenda ou mesmo em um sítio. A palavra que designa onde a personagem está é o advérbio de lugar “ali”, que aparece no texto tanto no primeiro – “Por engano foi cair *ali*” (grifo meu) – quanto no segundo parágrafo – “Para eles, tinha certeza, não fazia estarem *ali* (grifo meu) no chão amigo...” No conto sob análise, o espaço se dá entre o ser vivente e os outros seres com os quais a personagem se relaciona. Isso acaba ficando caracterizado porque o leitor só reconhece o espaço em que ocorre a história a partir dos outros seres com os quais o grão de feijão se relaciona, afastando, desse modo, uma descrição feita por um narrador externo. Até este ponto do conto, só há dois lugares: a panela, em um primeiro momento, e a terra onde é jogado. Nesse sentido, pode-se constatar que não há nenhuma informação acerca do lugar em que cai, apenas que caiu na terra e que, na última palavra do terceiro parágrafo, a terra está em um quintal. Como se mostrará adiante, há uma estreita correlação entre a compreensão e o mundo, na narrativa e na filosofia existencialista. Mas antes uma pequena digressão até que se possa retomar a correlação entre compreensão e espaço.

Até o segundo parágrafo do conto, sabe-se apenas que a personagem está no quintal. Daí por diante, o espaço é, aos poucos, conhecido. Não em sua totalidade, como se se pudesse ver um quadro objetivamente pintado à distância. O

espaço mostrado limita-se ao espaço percebido pelo grão. Nos parágrafos seguintes, o conhecimento do espaço é expandido com o que se segue.

Já no quarto parágrafo, o narrador mostra que a terra onde o grão caiu está perto da porta, o que o deixa assustado e medroso. No quinto parágrafo, já de ânimo repousado, verifica que há árvores cujas copas não enxergavam; dentre as árvores, distingue uma goiabeira; ainda em relação a essas árvores, não se diz se estão próximas ou se estão longe. No oitavo parágrafo, no texto se diz que a personagem se enchia de ternura ao olhar as flores das goiabeiras. No nono parágrafo, afundava-se mais ainda no chão, diante de seu peso. Somente no décimo terceiro parágrafo, ao procurar por algo a fim de se expandir, “botou olho” em uma planta chamada “jiboia” que se enroscava em uma mangueira (árvore); essa referência à mangueira pode ser interpretada de duas formas: (1) ou a mangueira já fazia parte das “outras árvores” enunciadas no quarto parágrafo e naquele momento não havia a necessidade de lhe dar nome, já que as jiboias que estão presas à mangueira não lhe tinham caído na órbita do interesse, (2) ou a mangueira não fazia parte dessas árvores. De qualquer modo, a personagem não conseguiu se prender à jiboia, pois não conseguiu alcançá-la com o sua lança-caule. Ainda é no décimo quarto parágrafo que a personagem percebe que há uma cerca e pensa que poderia alcançá-la, pois ali ela estava como se fosse um instrumento, à mão da personagem. A percepção de que a cerca era nova deve-se ao fato de que ela cheirava a resina. Somente no último parágrafo, um pouco antes de a morte alcançar o pé de feijão, é que se sabe que da cozinha para o quintal havia uma janela, de onde veio inclusive a água que pôs fim à vida da personagem.

Ao fim, as informações que se têm são escassas: terra, quintal, chicória, goiabeira, mangueira, jiboia e outras árvores. Essa falta de informações, no entanto, é algo proposital, intencional por parte do narrador. Além da escassez de informação, o quadro final só é composto paulatinamente. Mas isso tudo deriva do fato de que o conhecimento do quintal é conseguido pelos sentidos da personagem. Dito de outro modo, o mundo se revela à personagem a partir do interesse dela pelo lugar. Não há o espaço dado e o grão de feijão, como se de um lado existisse o quintal, com todos os outros seres que habitam nele e a personagem que estaria ali como um adendo. Não se deve entender esse quadro como se houvesse objetos e um ser-humano à parte do lugar onde se estabeleceu. Não se deve entender como se o grão de feijão estivesse *dentro* de um lugar. Uma coisa simplesmente dada

pode estar dentro de uma outra coisa simplesmente dada, como, por exemplo, a água pode estar dentro de um copo ou um lápis dentro do estojo. Essas “coisas” não têm a estrutura de um ser-humano. Essas coisas simplesmente são. Continente e conteúdo são categorias feitas para as “coisas simplesmente dadas”, não para os seres-humanos.

2.5 Ser-no-mundo como interesse: espaço e ocupação.

Para os seres humanos, seres em que o seu ser sempre está em jogo a partir de um afeto, Heidegger elabora o existencial “ser-no-mundo”. De acordo com Salanskis, ser no mundo é o primeiro existencial de *Ser e tempo* (SALANSKIS, 2011, p. 19). Nesse sentido, deve-se entender que há uma profunda comunhão entre a personagem e o quintal. Essa comunhão faz parte da estrutura ser-no-mundo, pois, segundo Heidegger, “a expressão ser-no-mundo, já na sua cunhagem, mostra que pretende referir-se a um fenômeno de unidade” (HEIDEGGER, 2015, p. 98). Nesse sentido, o feijão não está dentro do quintal, mas ambos, em conjunto, pertencem a uma unidade indissociável.

Para o conceito de ser-no-mundo, recorro a uma citação de Salanskis: “O que de fato Heidegger descreve é a superposição necessária entre estar interessado em seu próprio futuro e estar voltado para um mundo” (SALANSKIS, 2011, p. 20). Mais um pouco abaixo, o professor francês diz: “Numa formulação mais precisa, com efeito, a ideia de Heidegger é que a projeção interessada de nós mesmos no futuro nos leva à ocupação e abre algo como espaço e um mundo” (SALANSKIS, 2011, p. 20). Nesse sentido, pode-se perceber que o grão cai na terra e chega à conclusão que chegou ali por acaso. Percebe também que ainda está perto da porta e fica temeroso de que ali ainda pode ser encontrado. Compreende que ali o perigo ainda existe. Posteriormente acalma-se, no quinto parágrafo, e projeta que seu futuro pode estar ameaçado. Começa a ocupar-se então de seu futuro, de modo que seu temor se apazigue. Decide que deve sair dali. Nesse sentido, deve-se compreender que “divertia-se descobrindo o quintal”, pois a sua tarefa é feita com alegria (CABRAL, 1998, p. 100). Ao mesmo tempo, começa a se transformar de grão de feijão em um pé de feijão; com essa transformação, se biparte e começa a projetar as suas raízes.

Em sua tentativa de sair de onde estava, a personagem pensa no que lhe aconteceria. Nas palavras do texto: “No momento discutia o problema do apoio. Em quem se agarrar? Seria forçado a deitar rama quando não mais se sustivesse de pé. Cascavilhava a vizinhança atrás de um encosto e botava olho grande na “jiboia” que se enroscava em uma mangueira” (CABRAL, 1998, p. 101 e 102). A expressão “no momento”, que inicia o décimo terceiro parágrafo, significa o planejamento da expansão com que continuaria a sua estirpe. Ou ficaria espalmada e esparramada no chão (deitar rama) ou poderia se apoiar em algum outro ser vivo, como a jiboia que estava “enroscada em uma mangueira”. Essa tentativa redundou em fracasso, já que não conseguia alcançá-la. Aliás, o texto recorre a uma antecipação de como a narrativa acabaria, já que “sua laçada morria no espaço”. Nas palavras do texto:

Oh, bem que sabia abraçar e no entanto sua laçada morria no espaço. Um dia caminho até a cerca, abraço-a, e dou início a escalada. Com o tempo, vou me espichando, quem sabe não tomarei conta da cerca toda? Está nuinha e nova à minha espera. Me chama com seu cheiro bom de resina (CABRAL, 1998, p. 102).

Há, nesse trecho, uma consideração a ser feita: que tinha um projeto, um plano para poder sobreviver: agarrar-se à cerca. Esse parágrafo, assim como o anterior, quando pensa em se abraçar à jiboia, demonstra que o agora pé de feijão já está sempre em uma ocupação: ora chegando-se à terra, ora expandindo-se diante do ar ou mesmo procurando um apoio que lhe garanta sua sobrevivência. Projeta, inclusive, tomar conta de toda a cerca. Na expansão dela, ou seja, em sua ocupação desse mundo que agora lhe pertence, o pé de feijão pensa que este mundo foi feito para ele, pois há nesse mundo uma cerca nova, nuinha, e o pé de feijão precisa de um apoio em que possa se enroscar, como já o fizera a jiboia junto à mangueira. Essa coincidência faz com que a personagem pense que a cerca e ele foram feitos um para o outro, transmitindo-lhe que nesse mundo há uma perfeição finalista. Não consegue perceber que, apesar de suas tentativas, não consegue obter êxito. Na ocupação em que se encontra, cuida de si mesma. Pré-ocupando-se com o cuidado de sair daquele lugar, pensa que há uma feliz coincidência entre a sua pretensão e a disponibilidade da cerca. Ela é um ente que está ali à mão, um instrumento que lhe pode servir de apoio. As perguntas que se faz no excerto acima e a resposta a que chega por si mesma liberam o poder-ser do pé do feijão, destinando-se a ficar em um determinado lugar. Ser é ocupar um determinado lugar. É estar em lugar

determinado liberado pelo seu poder-ser que pertence essencialmente a sua estrutura enquanto ente que existe preocupado consigo mesmo. A ocupação, como se vê a partir da citação de Salanskis, é um existencial imbricado com o conceito de ser-no-mundo. Havia uma outra possibilidade que era aproximar-se da cerca e ocupá-la

Como se viu, em uma tonalidade afetiva de contentamento, por estar junto à terra novamente, o grãozinho pôde se relacionar com o que estava a sua volta. Como está sozinho, olha para o seu entorno, para conhecer onde está. Esse conhecer, segundo o conto, não é algo dado, à mão da personagem; é algo com o qual ela tem que se esforçar. O grão esforça-se. Isso significa que ele se ocupa com, ele se empenha por. Tudo isso demonstra que, mal caiu ali, já se empenha em se familiarizar, em se pré-ocupar com algo.

Como se pode observar, há um profundo vínculo entre o conhecimento paulatino do espaço em que se encontra a personagem e o ocupar-se e pre-ocupar-se com o futuro, já que há perigo de que ela possa morrer, levando, assim, toda a sua estirpe ao fim junto consigo. O conceito ser-no-mundo reflete, dessa maneira, uma unidade entre o pé de feijão, mundo e pre-ocupação. Nesse sentido, Salanskis afirma que, para Heidegger, “a existência não está subitamente no espaço, antes o engendra” (SALANSKIS, 2011, p. 22). Mais adiante, acrescenta:

Há, portanto, para Heidegger, uma noção de espacialidade existencial que precede a noção de espacialidade objetiva: ela corresponde confusamente à ideia de que engendramos o espaço por meio de nossos atos de situar-como-próximo, à ideia de que nossa existência se destina ao espaço e, enfim, à ideia de que nos situamos na constelação das coisas que situamos como próximas (SALANSKIS, 2011, p. 22).

De acordo com o excerto acima, o narrador e a personagem, já que se encontra muitas vezes o estilo indireto livre, descrevem a paisagem ao seu redor de acordo com a pre-ocupação com o seu futuro. Por isso, então, há uma ênfase na mangueira em cujo tronco se enroscava a jiboia na cerca. Essas duas personagens entram em cena à medida que a ocupação com o seu futuro está em jogo.

A narrativa valoriza essa unidade entre espaço-personagem-ocupação de uma maneira bem singular: o espaço é conhecido pelo leitor à medida que a preocupação do pé de feijão com o seu futuro é revelado e essa revelação –

desvelamento – sempre é acompanhada de um determinado afeto, que é sempre o substrato do qual emerge a personagem. Tudo isso, como se viu, aparece aos poucos, como aos poucos se apresentam as tonalidades afetivas e, junto, o mundo é conhecido por essa apropriação, como aquilo que é mais próprio à personagem.

2.6 Compreensão como existencial.

Na seção anterior, foi dito que há uma unidade no conceito ser-no-mundo que abarca a personagem, mundo e ocupação. Não há, nesse ponto, nenhuma retificação a fazer. Mas existe ainda outro existencial que está também em conexão com o existencial ser-no-mundo: a *compreensão*. O conceito de compreensão deve ser entendido como a compreensão do pé de feijão a partir de como ele se situa no mundo, do modo pelo qual o seu futuro está em causa. Compreensão aqui não significa conhecer no sentido de uma epistemologia, de uma teoria do conhecimento. Salanskis, nesse mesmo sentido, esclarece:

Na verdade, Heidegger parte de empregos da palavra “compreender”, nos quais significa aproximadamente “entender acerca de”. Para ele, este é o sentido de *compreender*: estar bem adaptado, testemunhar silenciosamente, sem verbalizar e sem aplicar regras, sentir-se em casa numa atividade, numa situação, em relação a um contexto (SALANSKIS, 2011, p. 27).

No que se refere ao conto em si, há progressivamente um entendimento do grão de feijão acerca de sua situação, de sua circunstância. Como se disse no início deste capítulo, de acaso em acaso a personagem cai na terra do quintal.

O acaso sempre fez parte da existência do grão de feijão. E isso não se limitou a ter saído ileso da panela e de ter caído na terra. Isso começara antes. A caída na terra, por exemplo, é o momento em que ele recupera o elo interrompido, de acordo com o sétimo parágrafo:

Enquanto se deleitava, ao sol, recuperando um passado interrompido – a colheita privara-o de luz, céu, chuva e chão – calmamente se dilatava, tufando ao bem-estar de quem se reencontra após descaminhos. Na terra sim, estava a vida. Agora reintegrava-se. Restabelecia o elo temporariamente partido, devolvendo à terra o embrião da estirpe (CABRAL, 1998, p. 100).

Toda a vida da personagem tinha sido um produto do acaso. Na plantação, na colheita, no transporte, no ensacamento, na distribuição... A digressão envolve uma volta ao passado, do seu des-terramento em sacas de feijão para o comércio do dia a dia. Há um contraste entre a escuridão das sacas e a claridade do dia, morno e limpo. Essa lembrança era a evidência do esquecimento do que vinha sendo a sua vida.

Até então, no momento em que chega àquele pedaço de terra, sua vida tinha sido uma determinação externa, sua vida até então tinha sido uma decisão que não pertencia a ela, mas às pessoas de uma maneira geral. Quando está na terra e com o peso de seu grão cava seu lugar na terra fofa, restabelece com a terra um “elo perdido”. Evidentemente que não há um reencontro só com a terra, mas com todos os elementos que sempre lhe cercaram e dos quais agora se lembra: a terra, o sol e a água. Esse reencontro permite-lhe algo: assenhorar-se de si mesmo. Por isso no conto se diz que “com a terra estava a vida”. Vida aqui tem o sentido de que agora, pela primeira vez, a personagem podia pensar sobre sua vida, pensar sobre seu futuro; em suma, seu destino.

Já no quarto parágrafo, depois de perceber que estava próximo à porta, o grão, compreendeu que havia um perigo em ali permanecer; em vez de permanecer, devia mudar-se, trans-portar-se para outro lugar em que o perigo fosse menor ou inexistente: “Estava quase à porta da cozinha, o que o deixou assustadiço e medroso. Não, não havia perigo, para isso não fosse tão pequeno” (CABRAL, 1998, p. 100). Daí por diante, compreende a sua situação e dela tenta dar uma solução, ou seja, porque compreende a sua circunstância, pensa que deve projetar o seu futuro; dito de outro modo, engendra futuro ao compreender a sua situação. Não há aqui causalidade, mas uma unidade difícil de descrever entre percepção da situação-problema e plano-solução para se salvar.

O grão compreende que quem interrompe, ou melhor, divide a sua vida é o homem, com sua produção eficiente de feijões, junto ao plantio, colheita e distribuição. Esse mecanismo, para o grão, significa privação, como bem diz o narrador: luz, céu, chuva e chão. No essencial, tudo de que o pé de feijão precisa para viver. O reencontro da personagem com esses elementos faz com que ela se encontre com um mundo que já lhe foi familiar.

Esse reencontro faz com que ela se reconecte à vida. Isso se torna mais evidente ainda ao se constatar que o grão, a partir desse momento, começa a se expandir. No próprio texto, há a menção ao verbo dilatar; depois disso, há ainda a ocorrência do verbo tufar, o que indica um crescimento, um aumento de volume e de tamanho. Tudo isso se dá calmamente, em termos de serenidade, como se aqui o grão, expandindo-se em pé de feijão, reencontrasse com o seu destino, que aqui nesse excerto é sinônimo de vida, vigor, pujança. Parafraseando o poeta grego Píndaro, nesse momento o grão veio a ser que ele era. Por isso a palavra “vida” significa essa compreensão da personagem, enquanto individuação, e dela enquanto perigo de ainda estar ali. A expansão corporal, porque vida é corpo, é, em outras palavras, o poder-ser que está em suas mãos. Por isso está só. No décimo parágrafo, diz a personagem:

“Estou só e a vida vai ser difícil. Nenhum feijão grandinho e experiente para me aconselhar “Assim é melhor. Ora, não se faça de tolo. Penda para a direita. Preste atenção ao sol. Cuidado com as formigas”. Mas como já sabia o que lhe dariam?” (CABRAL 1998, p. 101).

Essa entendimento ao fato de estar só, de não ter ajuda, demonstra duas coisas: a primeira, é claro, de que ela está factualmente sozinha; além disso, esse quadro aponta para o fato de que nessas questões mais essenciais, de morte e de vida, o grão está só, mesmo que estivesse entre seus semelhantes. A palavra só, no trecho acima, dá o tom de como é solitário pensar. Por isso os conselhos, caso houvesse, não dariam qualquer alento a quem tem em causa o seu próprio futuro.

A compreensão, como se pode notar, ocorre diante das circunstâncias que são apresentadas ao grão de feijão nos casos concretos. Mas a compreensão se dá também na narrativa à medida que surgem questionamentos, que começam especificamente no décimo quarto parágrafo. O questionamento tem o grande objetivo de situá-lo no lugar em que está. As perguntas que se faz a si mesmo e as respostas que dá a si mesmo através da imaginação liberam o poder-ser do grão de feijão, destinando-se a ficar em um determinado lugar. Ser é ocupar um lugar. É estar em um lugar determinado que foi liberado pelo poder-ser, que pertence essencialmente a sua estrutura enquanto ente que existe. No texto, esse diálogo de si para si ocorre desta maneira:

Na cerca, relutava, ficarei mais exposto. Se não me quiserem lá, arrancam-me como qualquer mato reles. Felizmente a essa altura já terei a dignidade da vida madura e firme para me opor, impondo minha presença. Nada do franzino projetinho de vida de que não passo por enquanto (nutria a autopiedade, humilhado em meio ao quintal esplendente de viço, quintal cujas árvores frondosas afrontavam com seus troncos roliços, sua sombra compacta, caído em manto sem rasgões). (CABRAL, 1998, p. 102)

Por força do projeto que faz de suas possibilidades, imagina o que pode acontecer, ou seja, imagina que pode ocupar toda a cerca. Neste excerto, continua a sua autorreflexão – compreensão, de acordo com o nome do existencial de Heidegger – em que dialeticamente dialoga consigo mesmo. Preocupa-se ainda em ser confundido com um simples mato. Esse ponto negativo é contrabalançado com o tempo, pois até lá, perfeito o tempo, o pé de feijão já estaria mais maduro e, dessa maneira, a sua presença não poderia ser confundida com qualquer outra planta, dada a sua singularidade. A sua presença, já madura, o ex-poria, em termos de visibilidade, o seu lugar. Como se pode observar, há a compreensão de que sua expansão lhe traria a dignidade na medida que o ex-poria e que essa ex-posição não faria com que o confundissem.

Se a questão aponta compreensão, aponta também – e isso faz parte da compreensão – que o seu projeto pode não dar certo, de que ele comporta um risco. Por isso, inclusive, o vocábulo que aparece é “projetinho”, que tem como característica o de ser frágil, franzino. Assim, pois, começa o décimo sexto parágrafo: “Se o arrancassem apesar de tudo? ‘Ainda mais essa! Com tantos quilos de feijão debulhado e enlatado na despensa. Que tolice a desse grão! Querer fazer roça no quintal” (CABRAL, 1998, p. 102). Nesse sentido, ainda pensa que o seu projeto pode não redundar em nada, que há chance do malogro. Pode ser retirado dali porque estão fartos de feijão, já que as pessoas têm esse alimento à farta e à mão. Poder vir a ser adubo verde, como pensa mais adiante, alimentando outras plantas, como os grãos brocados que estavam antes com ele.

Há uma compreensão embutida nesse raciocínio, e prova que a compreensão faz parte de sua estrutura: a das plantas serem úteis às pessoas em seu sentido instrumental. O pé de feijão não tem a sombra da mangueira, nem o adorno das “jiboias”. Percebe, entretantes, que pode não fazer parte das espécies prediletas do ser humano, sobre o qual pesa o seu destino. Até cair no quintal de um consumidor final do saco de feijão, seu destino nunca tinha sido afinal seu mesmo. Seja na

lavou, na colheita, na secagem, no armazenamento, no transporte, a sua história não fora até então seu destino enquanto retrato de um projeto de vida. Ao se apossar da terra, ao reencontrar-se com o solo, percebe que pode agora mudar a sua curta história, dando-lhe um destino até aqui interdito pelas ações humanas. Compreende que ainda, mesmo ali na terra, pode estar sob o poder dos homens construtores de alamedas. Percebe o pé de feijão que, ao fim e ao cabo, pertence ao homem a decisão sobre o que fica ou não no quintal, como coube também a ele a decisão do que fica ou não na panela, de onde foi jogado.

Nesse pensamento há, contudo, um alento. Ele foi retirado da panela por um erro de cálculo ou de economia. Tiraram os grãos que não prestavam – inúteis – para a finalidade da alimentação, ou seja, para um fim pragmático. Veio por acaso para o quintal. Para os grãos inservíveis ou brocados restou o fim do adubo verde. Era para a personagem estar na panela e de lá foi retirada sem querer. Com isso, pôde se restabelecer junto ao solo e completar o destino que já estava em sua própria estrutura enquanto ser biológico: o de ser um grão que daria continuidade a sua espécie.

A estrutura do grão de feijão já dá por si essa determinação. Nesse sentido, há um destino pré-determinado. Só que há outro destino em jogo. Esse outro destino é o que a personagem dá a si mesma. E é o que faz, no início, o grão de feijão ao cair ao chão do quintal.

Esse destino como projeto, no entanto, ainda está subordinado aos interesses humanos, espelhando, afinal, o seu poder enquanto domínio do espaço no qual o grão de feijão sempre esteve. A preocupação final agora, essa nova ocupação na qual se vê, é uma visão totalizante e sintética que tem a respeito do mundo circundante. Nesse sentido, então, entende-se o significado do poder do pé de feijão em “prever” coisas e fatos; daí a repetição de sua vida. No parágrafo seguinte, inclusive, o pé de feijão entende o significado do primeiro destino, que faz parte de sua estrutura, mas não lhe alcança o sentido do segundo destino, que não está claro. Assim como escapou da panela, por mero acaso, e por acaso está ali se desenvolvendo na terra – caiu grão e chegou a pé de feijão – pensava que poderia, com suas conjecturas, dar curso livre a sua vida. Esbarra, com seu questionamento, com a conclusão de que o que está fazendo pode não dar certo.

2.7 Cuidado e morte.

Jean-Michel Salanskis elenca principalmente cinco existenciais de Heidegger: *ser-no-mundo*, *compreensão*, *angústia*, *cuidado* e *morte*. Nas subseções anteriores, tratou-se de duas delas: *ser-no-mundo* e *compreensão*. A *angústia* será analisada mais à frente neste capítulo e também será analisada no quarto capítulo com mais profundidade, ao se escrever a respeito do conto “A cerca”. Por isso, os existenciais que serão abordados nesta subseção são o *cuidado* e a *morte*.

Antes de prosseguir, no entanto, cabem umas palavras a respeito dos conceitos existenciais de Heidegger. Eles são nomenclaturas que fazem com que se percebam algumas experiências que Heidegger considera importantes. Esses conceitos, no entanto, muitas vezes dependem uns dos outros, e eles não são estanques, “puros”, sem contato. Muitas vezes, ao ler Heidegger ou seus comentaristas, percebe-se que às vezes um conceito se aproxima de outro. Esse é o caso, por exemplo, do conceito de cuidado. Nem sempre esse conceito recebe essa tradução, antes de tudo porque em alemão não há uma palavra apenas, mas três: *Sorgen*, *Besorgen* e *Füßsorgen*. De acordo com Michael Inwood – Embora o livro Dicionário Heidegger seja traduzido por Luísa Buarque de Holanda, houve revisão técnica de Márcia Sá Cavalcante Schuback, tradutora de várias obras de Martin Heidegger, dentre as quais *Ser e tempo* –, esses três termos podem ser traduzidos por: cura, cuidado, ocupação e preocupação (INWOOD, 2002, p. 26). Por essas traduções, não se pode deixar de considerar que, quando se abordou o existencial *ser-no-mundo*, lá já estava também o existencial *cuidado*.

Cuidado é a atitude do grão de feijão quando a sua existência significa para ele cuidar de seu próprio futuro, cuidar de si mesmo. Foi visto naquela ocasião que o grão de feijão faz isso depois de entrar em contato com a terra, momento a partir do qual ele planeja seu futuro, ao compreender que sua vida sempre esteve a serviço dos interesses e utilidades do homem. Com a compreensão de sua situação, mero acaso entre acasos, constrói seu destino. O cuidado então se revela pelas tentativas de sair de onde estava, perto da janela, e ir para outro lugar onde se poria a salvo das vontades humanas. Segundo Michael Inwood, “... a cura significa os três aspectos centrais de Dasein: existencialidade ou “ser-à-frente-de-si-mesmo”, facticidade ou “ser-já-em-um-mundo”, e decair ou “ser-junto-a” entes dentro do

mundo” (INWOOD, 2002, p. 28). Cuidado traduz, então, toda ação que o grão de feijão fez para dar direção a sua vida.

Ocorre, no entanto, que a compreensão do grão de feijão atingiu tal grau de entendimento que, nos últimos dois parágrafos do texto, ele chega a prever “as coisas e fatos”. No penúltimo parágrafo, assim está escrito:

Às vezes analisava o poder que tinha de prever as coisas e fatos. Era como se sua vida fosse repetição e nunca morresse mas se encarnasse em tempos sucessivos, carregando a experiência da espécie. Dentro de si, sentia, havia algo que varava o tempo atravessando intacto as contingências da morte – o que lhe agradava o jeito de ser no mundo, suas emboscadas e gozos (CABRAL, 1998, p.102 a 103).

Como se pode observar no excerto, o grão de feijão chega à percepção de que vive como pé de feijão e morre como grão, que se encarnará novamente como pé de feijão. Essa percepção de suas sucessivas reencarnações e de que pode prever os acontecimentos, embora aí haja um sentido religioso, representa antes de tudo a compreensão totalizante de seu ser. Pensa que o seu horizonte, longínquo ou próximo, é a sua finitude, ou seja, o seu fim. Percebe que vida é ação que tem como meta a sua própria preservação, mas que a preservação depende também do acaso, uma história entre projeto e acaso. Por isso, quando lhe sobrevém a morte, no último parágrafo, não se surpreende com o acontecimento, antecipadamente esperado pela personagem: “Assim não se surpreendeu no momento em que um jato d’água fervendo (a cozinheira tinha o mau hábito de atirar as coisas pela janela) veio colhê-lo enquanto com muito carinho tecia seu futuro” (CABRAL, 1998, p. 103). De acordo com o texto, o pé de feijão não se surpreendeu quando um jato de água o mata. Essa possibilidade tinha sido prevista pela personagem. Quando ela entende que, nos espaços onde já habitou, a dominação humana é totalizante e que assim ela estava, ou melhor, continuava sob o poder de vida e de morte do homem.

Nesse mundo, percebe que apenas o acaso deu-lhe oportunidade de tecer um futuro enquanto possibilidade, ou seja, tecer o seu próprio destino. Neste conto, destino e acaso se complementam a partir da imponderabilidade das decisões humanas, às quais o pé de feijão está subordinado. Acabou a vida do grão a partir do próprio acaso que lhe deu oportunidade antes de estar e de se perceber onde se está.

Para Jean-Michel Salanskis, “a morte é totalização porque existência é constantemente inacabamento, incompletude, apelo ao possível” (SALANSKIS, 2011, p. 42). Nesse sentido, morte não deve ser vista apenas como morte física do grão e fim da existência física da planta. Esse sentido de incompletude, de inacabamento, enquanto estrutura de todo humano, é o sentido primeiro de morte. De todas as ações do grão, nenhuma dessas ações é eterna, para sempre. Haverá sempre uma ação que pode ser modificada por outra ação posteriormente. No fundo, o grão de feijão é um ser provisório porque já faz parte de sua própria estrutura. Por isso, não há espanto do feijão quando lhe sobrevém a morte, pois morte há o tempo todo, provisório que todo ser é. Parafraseando Jean-Michel Salanskis, pode-se dizer que a marca do ser humano – aqui do grão de feijão – é a percepção de que a existência possui a “figura enigmática e dominadora da indeterminação”, de que existência é luta porque é o embate permanente contra o desconhecido do futuro (SALANSKIS, 2011, p. 51). Nesse mesmo sentido fundamental, Heráclito de Éfeso teria escrito, no fragmento de número 53, que “de todas as coisas a guerra é pai, de todas as coisas é senhor; a uns mostrou deuses, a outros, homens; de uns fez escravos, de outros, livres (ANAXIMANDRO, 2017, p.85).” Essa guerra (πόλεμος) frente ao futuro mostra – revela – que uns determinam-se e outros deixam determinar-se por outros. Aqueles que se determinam, que constroem seu futuro, a liberdade, são livres (ἐλευθέρως).

2.8 Caminhos sartreanos.

O Existencialismo é uma doutrina filosófica que nasceu durante a Segunda Guerra Mundial. Apesar de ter-se originado a partir de outra teoria filosófica, a fenomenologia do filósofo alemão Edmund Husserl, o existencialismo ganha um desenvolvimento autônomo com os filósofos Martin Heidegger, Max Scheler, Martin Buber, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Maurice Merleau-Ponty e Jean-Paul Sartre. A rigor, de acordo com José Fernandes (FERNANDES, 1986, p. 28), não há uma doutrina do Existencialismo, mas há autores que se dedicaram a esse campo de estudo; por isso, não há uma doutrina, mas doutrinas.

Nesta seção, encaminhou-se que se pode interpretar o conto de modo diferente, caso se utilize a filosofia de Sartre. Procurou-se, nas linhas seguintes, analisar o mesmo conto, usando alguns conceitos caros a Jean-Paul Sartre. Embora seja ele um autor existencialista, seus conceitos podem revelar nuances não revelados pela filosofia de Heidegger.

Sartre escreveu obras literárias e filosóficas. Em termos de filosofia, escreveu duas obras que interessam para o desenvolvimento deste trabalho: *O ser e o nada*, publicado em 1943, e *O existencialismo é um humanismo*, pronunciado em uma conferência em 1945 e publicado em 1946. O primeiro livro ainda se prende à teoria da fenomenologia, enquanto que o segundo aborda a filosofia a partir já do existencialismo. Explicarei brevemente o que Sartre entende por filosofia da existência a partir do livro *O existencialismo é um humanismo*.

Nessa pequena obra, Sartre faz a defesa do existencialismo, respondendo algumas críticas que lhe foram feitas. Escreve inicialmente que realmente há autores diferentes que são considerados existencialistas. Mas há um conceito consensual entre eles: “A existência precede a essência” (SARTRE, 2014, p. 23). De um modo geral, primeiro o homem existe, encontra-se no mundo e se define em seguida. Para Sartre, na concepção do existencialismo, o homem não pode ser definível porque ele não é inicialmente nada. Sartre rejeita a tese de que haja uma natureza previamente dada ao homem. Nesse sentido, ele escreve:

O homem seria possuidor de uma natureza humana; esta natureza humana, que é o conceito humano, se encontraria em todos os homens, o que significa que cada homem é um exemplo particular de um conceito universal, o homem; dessa universalidade resulta que, em Kant, o homem da selva, o homem da natureza e o burguês estão todos encaixados na mesma definição e possuem as mesmas qualidades básicas (SARTRE, 2014, p. 24 e 25).

De acordo com Sartre, a essência não é um conceito aplicável aos seres humanos abstratamente; a essência é concreta e se dá apenas através das ações concretas das pessoas. Para explicar melhor esse ponto, Sartre exemplifica com um corta-papel. Quando se constrói um corta-papel, seu inventor tem em mente para que vai servir o corta-papel, a sua finalidade. A partir das características de um objeto que possa de fato cortar papeis, ou seja, de sua essência, o inventor construirá o seu objeto, o corta-papel. Com isso, Sartre pretende mostrar um

exemplo de como a essência (a ideia e as características) precede a existência (realidade do corta-papel). Em relação ao homem, ocorre justamente o oposto: O homem nada mais é do que faz em sua vida. Segundo Sartre, o homem é, sobretudo, o seu próprio projeto e tem consciência desse projeto. O homem é inicialmente definível em termos de projeto e nada além e anteriormente a esse projeto. Então, se realmente a existência precede a essência, o homem é o responsável pelo que é. Nesse sentido, o existencialismo recoloca sobre o homem a responsabilidade total por sua existência. A responsabilidade é, para Sartre, um conceito importantíssimo. Concatenado ao conceito de responsabilidade, existem dois outros conceitos da filosofia da existência: autenticidade e inautenticidade. O homem que age então de acordo com os seus projetos é o que se chama de autêntico, enquanto que o homem que não com essa conformidade e foge da responsabilidade é o que se chama de inautêntico.

Se o homem é definível apenas pelos seus projetos e cabe a ele a responsabilidade por agir para executar esses projetos, o homem também, então, é angústia, desespero. Essas duas palavras, angústia e desespero, significam que, ao realizar um projeto qualquer e caber ao homem a responsabilidade por sua realização, o projeto pode não se realizar. O projeto é apenas uma possibilidade de execução ou realização. Como é uma possibilidade que pode redundar em nada, o homem se angustia, pode se desesperar. O homem não existe senão na medida em que se realiza e, portanto, não é outra coisa senão o conjunto de seus atos, nada além de sua vida. É inevitável que a pessoa tenha, ao tomar uma decisão importante, desespero ou angústia.

Para Sartre, o homem, nas questões mais importantes, está só, desamparado. O desamparo significa que o homem não pode transferir a responsabilidade pelo que ele tem de fazer a outra pessoa. Nenhuma regra de um código moral genérico pode indicar o que se deve fazer. Para Sartre, “não há sinais outorgados no mundo” (SARTRE, 2014, p. 28). Citando o escritor russo Dostoievski, o ponto inicial do existencialismo seria o de que “se Deus não existisse, tudo seria permitido” (SARTRE, 2014, p. 32). A pessoa, sem ter ao que se ater (sem auxílio ou apoio), estaria condenada a inventar a cada momento a si mesma. Para Sartre:

Se, com efeito, a existência precede a essência, nunca se poderá recorrer a uma natureza dada e definida para explicar alguma coisa; dizendo de outro modo, não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade. Por

outro lado, se Deus não existe, não encontraremos à nossa disposição valores ou ordens que legitimem nosso comportamento (SARTRE, 2014, p. 33).

Não se pode decidir aprioristicamente o que deve ser feito. O homem, não tendo nenhum código acima de si mesmo, pode inventar as suas próprias leis. Por isso, homem é incondicionalmente liberdade. Sartre escreve que “a escolha é possível em um sentido, mas o que não é possível é não escolher” (SARTRE, 2014, p. 50 e 51). É claro que a nossa liberdade é contraposta à liberdade dos outros. Ao lado de uma subjetividade, encontra-se outra subjetividade; por isso, para Sartre, o mundo tem um caráter intersubjetivo.

Como vimos, o existencialismo é uma teoria que pressupõe sempre a pessoa que age concretamente em um mundo. Evitam-se assim universalidades que de fato não existem. A universalidade humana encontrada é o conceito de condição. De acordo com Sartre, a condição é o conjunto de limites *a priori* que traçam a sua situação fundamental no universo. Assim, escreve:

As situações históricas podem variar: o homem pode nascer escravo em uma sociedade pagã ou senhor feudal ou proletário. O que não varia é a necessidade, para ele, de estar no mundo, trabalhar, conviver com outras pessoas e ser, no mundo, um mortal (SARTRE, 2014, p. 50 e 51).

Sartre, como se pode ler nas linhas acima, desfaz a noção de universalidade da natureza humana, anterior à existência dos homens concretamente falando, e reduz a universalidade à variedade de condições humanas em situações históricas determinadas.

2.9 Análise do conto “Um grão de feijão e sua história” a partir de Sartre.

Na análise deste conto se poderia utilizar uma série de conceitos da filosofia existencialista de Sartre para ajudar na interpretação do conto, de maneira específica, e do livro, de uma maneira geral. Essa relação entre o livro e a corrente filosófica sartreana já tinha sido apontada por Antônio Paulo Graça na introdução que fez à segunda edição do livro *Alameda*. De acordo com o Paulo Graça,

No caso de *Alameda*, vivia-se sob o impacto do existencialismo, mais de Sartre que de Kierkegaard ou Heidegger. Assim, quando foi estudar a obra de Clarice Lispector, Benedito Nunes recorreu à filosofia da existência, mesmo sabendo que Clarice Lispector não precisava conhecê-la. Creio que podemos adotar procedimento semelhante a Astrid Cabral. Voluntariamente ou não, seu livro se inscreve numa pauta de temas existenciais que nos podem ajudar a compreendê-lo melhor (Graça, 1998, p. 18).

No mesmo artigo, o próprio Antônio Paulo Graça já relacionava o livro *O existencialismo é um humanismo*, de Sartre, como livro privilegiado para esse diálogo. Esta pesquisa aponta de maneira mais detalhada o acerto de Antônio Paulo Graça. Desse modo, restringir-se-ão os conceitos existencialistas aqui às obras de Sartre, especificamente ao livro *O existencialismo é um humanismo* e ao livro *O ser e o nada*, ambos de Sartre.

Percebe-se, inclusive, que o conto “Um grão de feijão e sua história” é uma maneira de se entenderem os conceitos existencialistas de Sartre por ser uma narrativa em que se conta concretamente a história de um grão de feijão, ou seja, parte-se de uma história concreta, particular. A importância de se partir de algo concreto, de uma história particular, prende-se ao objetivo de Sartre de ressaltar que o homem primeiramente existe, se encontra no mundo e se define em seguida. Para Sartre, inicialmente o homem não é nada; por isso não há uma natureza humana anterior à existência do homem. É que, para Sartre, principiar pelo concreto é evitar uma ideia subjacente: a de que o homem é um exemplo particular de um conceito prévio e universal, o conceito de Homem. Sartre argumenta que, para autores do passado, como Descartes e Kant, havia uma ideia universal de Homem válida para todo e qualquer homem particular. Ao escrever sobre a história de um homem concreto, seria mostrado com mais exatidão que o conceito de homem é um resultado de sua existência, e não o contrário.

Em relação ao conto “Um grão de feijão e sua história”, pode-se perceber que o grão de feijão é “jogado” no quintal depois de ter sido retirado de uma panela com água quente. Ao se encontrar no lugar onde caiu, o grão de feijão observa que os outros grãos retirados estavam mortos e ele então estava completamente sozinho. Nesse sentido, o grão estava em completo *desamparo*. Não podia contar com a ajuda de nenhum outro grão: “Vou crescer sem a companhia de ninguém, queixava-se, e era o seu modo de partilhar com os companheiros mortos” (CABRAL, 1988, p. 99). Uma consequência do desamparo é a de o grão tentar viver sob suas próprias

leis, seus próprios projetos. Com isso, surge outro conceito caro a Sartre e aos existencialistas de uma maneira geral que é o *desespero*, a *angústia*. A angústia surge porque o feijão não tem como recorrer a nada, a nenhum outro grão ou mesmo algum princípio que lhe dê uma direção para viver. De acordo com Sartre, “nenhuma regra de uma moral genérica pode indicar o que devemos fazer; não existem sinais outorgados pelo mundo” (SARTRE, 2014, p. 38). Ainda é Sartre que escreve:

Portanto, é dele toda a responsabilidade pela forma de decifrar. O desamparo é acompanhado pela angústia. Quanto ao desespero, essa expressão tem um sentido extremamente simples. Ela quer dizer que nós só poderemos contar com aquilo que depende de nossa vontade ou com o conjunto das probabilidades que tornam a nossa ação possível (SARTRE, 2014, p. 39).

Vendo-se só, o grão de feijão conta só consigo mesmo. Percebe-se que, no conto, o narrador invoca, inclusive, as alternâncias de sentimentos e emoções expressos pelo feijão. Ora o feijão está “assustadiço”, “medroso”, “ânimo repousado”, “divertido”. Essas palavras, rigorosamente na ordem em que aparecem, dão bem o tom pelo qual o humor do feijão vai se transformando nesse início de texto. É claro que o feijão poderia ter mergulhado em uma viagem sem volta dessa angústia, mas a mudança de humor enfatiza que isso não aconteceu. A partir do “ânimo repousado” há um reencontro do feijão com a terra, com um humor que é o de sentir-se novamente em casa, ou seja, a familiaridade – outro conceito caro a Heidegger. Essa familiaridade, esse encontrar-se novamente em casa, faz com que o grão de feijão lembre-se de sua vida anterior. Esse encontro com a terra é escrito como: “Na terra sim, estava a vida. Agora, reintegrava-se. Restabelecia o elo temporariamente partido, devolvendo-se à terra o embrião da estirpe” (CABRAL, 1998, p. 100). A partir daqui a vida é reencontrada porque o feijão toma para si um propósito, que é o de levar adiante a sua estirpe, os seus descendentes. Nesse momento, o grão de feijão construirá para si um projeto, algo que o impulse para frente, para um destino. Sartre diz textualmente que antes de se ter um projeto não se vive verdadeiramente. Para ele, “o homem não é nada mais que seu projeto, ele não existe senão na medida em que se realiza e, portanto, não é outra coisa senão o conjunto de seus atos, nada mais além de sua vida” (SARTRE, 2014, p. 42). O grão de feijão aponta para a tarefa de deixar a sua descendência além de si mesmo.

Para isso, não basta apenas pensar a respeito da continuidade, mas em promover ações que levem à frente o seu projeto. A responsabilidade de levar o seu próprio projeto à execução depende apenas de si, até mesmo porque não pode contar com a ajuda de ninguém. Aliás, a responsabilidade é outro conceito importante para Sartre, já que “se realmente a existência precede a essência, o homem é responsável pelo que é. O existencialismo recoloca sobre o homem a responsabilidade total por sua existência” (SARTRE, 2014, p. 26).

A transformação do feijão a partir desse projeto não é só em termos de consciência, mas fisicamente há uma mudança no grão, que começa a colocar para fora a “pequenina raiz, a raiz que ganhando força arrasta-o rumo à luz para que surja dividido, as bandas a despirem roupa marrom” (CABRAL, 1998, p. 101). A ação tem de ser feita, pois, segundo o narrador, o grão “chegava à conclusão de que tinha o nada a rondá-lo...” (CABRAL, 1998, p. 101). O nada significa a possibilidade de o projeto não dar certo, por isso no livro esse nada é identificado com o ar que circunda o espaço indefinido em torno do grão do feijão que germinava. Mas o projeto do grão segue em frente. Como ele não conseguirá se sustentar em pé, como as outras árvores, precisa agir para suprir essa sua deficiência natural. Vislumbra, então, a “jiboia” que se enroscava em uma mangueira ou mesmo dirigir-se a uma cerca que cheirava ainda a resina da pintura nova. O projeto, no entanto, ainda pode não se realizar; por isso o nada, a possibilidade de o projeto não se tornar real, traz como consequência a angústia metafísica. Para Sartre:

O homem está constantemente fora de si mesmo; é projetando-se e perdendo-se fora de si que ele faz o homem existir e, por outro lado, é perseguindo fins transcendentais que ele é capaz de existir, sendo essa superação e apropriando-se dos objetos apenas em relação a essa superação, o homem está no coração, no centro dessa superação (SARTRE, 2014, p.60).

A narrativa só acaba quando a cozinheira, de modo inadvertido, joga pela janela a água fervente da panela que leva o grão à morte. Nas palavras do narrador, “assim não se surpreendeu no momento em que um jato d’água fervendo... veio colhê-lo enquanto com muito carinho tecia seu futuro.” (CABRAL, 1998, p. 102). E aqui, à guisa de conclusão desta parte da exposição, pode-se lembrar que, na narrativa sobre o embrião de feijão, o feijão era o futuro de sua espécie naquele lugar. O grão sentia isso em sua natureza, tinha consciência de sua missão que a

partir dali deverá levar adiante. Embora esse projeto fizesse parte de sua natureza, o feijão tomou para si essa tarefa, esse projeto. Dentro das possibilidades que tinha, agiu concretamente para levar adiante esse objetivo, mas foi “colhido” pela morte, uma espécie de morte gratuita, pela facticidade da própria vida. Dessa maneira, a liberdade do grão foi realizada integralmente. Nesse sentido, o feijão estava condenado a ser livre.

Voltando à primeira frase existencialista sobre a qual falamos acima – a existência precede a essência – pode-se perceber que a existência concreta da semente definiu a sua essência, ou seja, a sua história (e a narrativa trata da história de sua vida). Por isso a essência é vista a partir de nossa situação histórica, a condição humana (a do feijão, no caso). De um modo geral, as situações históricas podem variar; o que não vai variar é a necessidade de se estar no mundo, con-viver³ com as outras pessoas e de ser no mundo um mortal. A essência enquanto valor universal é identificada pelas situações e condições das pessoas no mundo circundante.

2.10 Personagem, foco narrativo, estilo e empatia.

Nesta parte da dissertação, pretende-se discutir no conto estudado algumas questões relacionadas à construção da personagem, ao foco narrativo e ao estilo indireto livre. Para isso, erigiu-se como principal interlocutor James Wood, através do livro *Como funciona a ficção*. Neste capítulo, recorrer-se-á ao existencialismo sartreano para a criação de hipóteses quanto aos questionamentos que serão feitos.

James Wood possui um capítulo específico⁴ em que discute sobre a personagem em um livro de ficção. Para ele, a criação de uma personagem de ficção é o que há de mais difícil em uma obra. Para isso, o autor inglês lança uma

³ Con-viver foi escrito conscientemente dessa maneira para se sublinhar o valor do prefixo da palavra e como o seu significado aponta também para o fato de não vivermos sozinhos. Essa ideia, no entanto, não é nova. No livro *A política* de Aristóteles já estava escrito, nas linhas iniciais, que um homem que vive só ou é um deus ou um louco.

⁴ Como os capítulos do livro *Como funciona a ficção* não são numerados, indico que isso ocorre a partir do número 59 na edição utilizada por mim. Confira bibliografia nas referências.

pergunta que serve de mote para este capítulo: O que é uma personagem de ficção?” (WOOD, 2017, p. 101). Do mesmo jeito, indaga-se em relação à personagem do conto de Astrid Cabral que retrata o mundo vegetal: afinal por que personagem do mundo vegetal? Qual a razão de ser um feijão? Para responder à pergunta de James Wood na análise do conto, interpreta-se da seguinte forma e essa interpretação está ligada a um pequeno trecho que se extrai do livro *O existencialismo é um humanismo*, de Sartre. O existencialista francês, ao discutir a respeito da ideia de a existência preceder a essência, escreve que “o homem é, inicialmente, um projeto que se vive enquanto sujeito, e não como um musgo, um fungo ou uma couve-flor” (SARTRE, 2014, p. 26). Como se pode ler em Sartre, o homem é um ente que está em construção, é apenas algo que será definido pelas suas ações durante a sua existência, como já se viu anteriormente. Em relação ao vegetal, ocorre justamente o contrário: há uma essência anterior à existência. Uma couve-flor é uma couve-flor; a semente pode não germinar, mas, se germinar, será apenas uma couve-flor. Apesar disso, o narrador, através de uma personagem com essência anterior à existência, conta uma história em que o vegetal se transforma em termos de consciência. Há então um contraste entre a construção da personagem no conto lido e a essência prévia de um vegetal. Há algumas passagens no conto, inclusive, em que essa essência prévia é determinada: “Na terra sim, estava a vida. Agora, reintegrava-se. Restabelecia o elo temporariamente partido, devolvendo à terra o embrião da estirpe. Cismava. A sua vida, se preservada, era toda uma descendência pela frente” (CABRAL, 1998, p. 100). Com isso, ocorre na narrativa um contraste entre a natureza previamente dada pela natureza ao feijão e o desenvolvimento e a transformação da consciência de feijão durante a história.

Para James Wood, as personagens são construídas a partir de dois grupamentos: a personagem está ligada à consciência, a um funcionamento mental ou pode ter uma ligação essencial com a vida interior, com a introspecção; assim, a personagem é vista de dentro. No caso da construção da personagem do conto que está sendo analisado, penso que há as duas possibilidades. Primeiro, a personagem está ligada à tomada de consciência de sua existência no quintal, depois de um tempo indefinido em que ficou ensacada, pronto para o consumo. Por ser um feijão, o seu imobilismo físico é compensado, em termos de construção, com a voz de sua consciência, ora lida através das aspas que indicam a sua fala, ora através do ponto

de vista do narrador do conto. A personagem feijão, assim, apesar de estar em uma narrativa breve, consegue ser descrito interiormente de modo vívido e captado em sua dramaticidade existencial. Por ser a única personagem principal, o conto se centra nela. As outras personagens são secundárias e não há interação direta entre o feijão e as demais personagens. Para Wood, igualmente as personagens podem ser reais e irreais. Nesse mesmo sentido, penso que o narrador consegue ambas as coisas: a irrealidade de um feijão conseguir ter consciência de seu projeto e conseguir a realidade da vida dessa mesma personagem. Em grande parte, James Wood analisa personagens de romances, ou seja, de grandes narrativas. Apesar de *Alameda* ser um livro de contos, o narrador consegue dar uma finalização que só se pode encontrar nos romances. Para James Wood:

A vitalidade do personagem literário não tem muito a ver com a ação dramática, com a coesão narrativa, nem sequer com a simples plausibilidade – e menos ainda com a possibilidade – estando mais ligada a um sentido filosófico ou metafísico mais abrangente, nossa consciência de que as ações de um personagem são profundamente *importantes*, que há algo profundo em jogo [...] (WOOD, 2017, p. 116).

Há outra observação a ser feita a respeito da personagem. Esse ponto foi explorado de maneira original em seu livro no capítulo intitulado *Breve história da consciência*. Nesse capítulo, Wood comenta que as personagens tinham caracteres fixos ao longo da narrativa. Essa fixidez da personagem era tributária de um passado literário que remonta ao livro *Os caracteres*, de Teofrasto, discípulo e continuador de Aristóteles na Escola peripatética. Nesse livro, Teofrasto fixa cerca de trinta tipos de caráter, daí o título de seu livro: a palavra caracteres é o plural de caráter⁵. Para James Wood, foram os russos e os franceses do século XIX que estabeleceram os termos do romance modernista, modulando as personagens de uma obra de ficção. Antes disso, então, as personagens tinham um caráter fixo, imutável na obra: o avarento seria o avarento, com esse contorno fixo. A implicação desse procedimento é a de que, quando a forma é fixa, o romancista tem que começar pelo início da história, sem chance de transformação de sua personagem. Quando a personagem não é fixa, diz James Wood, por que se deveria começar a

⁵ A palavra caráter e o seu plural, caracteres, vêm diretamente do grego antigo: *καράκτηρ, καράκτερες*. Daí, então, o título do livro, *Os caracteres*.

história do começo? Pode-se perceber que a personagem do conto “Um grão de feijão e sua história” não é fixa, ela muda durante a narrativa. Do nada de sua existência, até porque não tinha nenhum projeto, o feijão encontra a morte em pleno ato amoroso pelo seu futuro. Por isso também, a história não precisa começar do início, contando primeiro a sua infância e assim sucessivamente; a narrativa pode começar já com o feijão sendo jogado, literalmente, no quintal, momento a partir do qual a sua vida ganhará sentido e ficará prenhe de futuro, querendo zelar pelo porvir, não-ser, de sua espécie.

Essa transformação da personagem tem a ver com algo que o narrador consegue infundir: uma profunda empatia nossa para com o grão de feijão. Segundo James Wood, “ver um mundo e seus habitantes fictícios realmente pode ampliar a nossa capacidade de empatia no mundo real” (WOOD, 2017, p. 150). Nesse ponto, o teórico inglês cita Adam Smith escrevendo que “o nosso sentimento de solidariedade pela miséria dos outros “brota” trocando imaginariamente de lugar com o sofredor” (WOOD, 2017, p. 151). Apesar de ser uma narrativa breve, o narrador consegue que se possa vivenciar as vicissitudes de sua história que é tão breve quanto a narrativa.

Como o narrador consegue então despertar a nossa empatia pela personagem? Construo aqui uma hipótese que tem a ver com o foco narrativo da história. Para discutir o foco narrativo, transcrevo os dois primeiros parágrafos do conto:

Por engano foi cair ali. Salvo da panela prestes a levantar fervura. Xingou seus vizinhos, os grãos brocados, de espécie degenerada, rebotalho de safra, até que se calou de repente. Afinal, devia-lhes a vida. Por um triz não estava no torvelinho da água quente, confundido entre mil grãos, passando de raspão pelos tomates inteiros que eram boias escorregadias naquele marzinho em revolta.

A terra, porém, que delícia, estava recém-chovida. Posso mesmo ver uma sobrinhas de chuva enganchadas nas folhas da chicória, reparou de coração contente. Como está brilhante este capim, comentou sozinho, desde que os grãos estragados estavam mortos. Para eles, tinha certeza, não fazia diferença estarem ali no chão amigo do quintal, ancorados na terra molhada e fofa. O suplício da água borbulhando, cantando de calor, não os atingiria (CABRAL, 1998, p.99).

Se se olha unicamente para o primeiro parágrafo, percebe-se que a voz que aparece é a do narrador externo à narrativa, ou seja, é a presença do estilo indireto. Mas quando se restringe à primeira frase do segundo parágrafo – A terra, porém,

que delícia, estava recém-chovida – fica-se perplexo. É claro que o trecho seguinte pertence ao narrador: a terra, porém, estava recém-chovida. Mas e a parte do “que delícia”? De quem é essa voz, a do narrador ou a da personagem? Ou seria o narrador pensando o pensamento do personagem? Nesse sentido, tem-se algo absolutamente moderno nos contos de Astrid: a presença do estilo indireto livre. Se se continua a ler o restante do segundo parágrafo – “Posso mesmo ver uma sobrinhas de chuva enganchadas nas folhas da chicória, reparou de coração contente”⁶ –, notaremos que repentinamente o narrador muda da terceira pessoa, voz do narrador, para a primeira pessoa, ou seja, a voz da personagem. Só que essa mudança não alcança a totalidade da frase, que no final é separada por uma vírgula e um verbo *discendi* (reparou), indicando novamente a voz do narrador. Como se pode observar, em uma mesma frase há a voz do personagem – Posso mesmo ver uma sobrinhas de chuva enganchadas nas folhas da chicória – e a voz do narrador – reparou de coração contente. No restante do segundo parágrafo, a voz que aparece é apenas a do narrador. Essa alternância se verifica em outros momentos do texto; a consequência desse fato é que em alguns momentos a voz do narrador e a voz do personagem se confundem. James Wood lembra que, inclusive, o estilo indireto livre possui outros nomes, como terceira pessoa íntima e entrar no personagem. Para o teórico inglês, há uma vantagem com o estilo indireto livre:

A narrativa parece se afastar do romancista e assumir as qualidades do personagem, que agora parece “possuir” as palavras. O escritor está livre para direcionar o pensamento informado, para dobrá-lo às palavras do personagem... Estamos perto do fluxo de consciência, e é essa direção que toma o estilo indireto livre no século XIX e no começo do século XX (WOOD, 2017, p. 23).

A alternância entre as vozes do narrador e do personagem não passou despercebida a Antônio Paulo Graça na introdução que fez ao livro *Alameda*. Disse que “como é sistemático em *Alameda*, mesclam-se aí vozes de um narrador em terceira pessoa e dos crótons-personagens. O efeito também tornar híbridos pontos de vista humanos e vegetal” (CABRAL, 1998, p. 17). O autor refere-se aí, é claro, a outro conto, mas o que é dito pode referir-se ao conto em estudo.

⁶ Grifo meu.

Essa alternância tem outra possível explicação. Pode-se apontar também para uma explicação suplementar ao que foi até agora escrito e essa explicação é mais uma hipótese que relaciona o livro de Astrid Cabral a conceitos existencialistas. Sartre, na introdução que faz ao seu livro *O ser e o nada*, escreve que o pensamento moderno teria trazido um progresso imenso, pois teria reduzido uma série de dualismos existentes na metafísica. Para Sartre:

Certo é que se eliminou em primeiro lugar esse dualismo que no existente opõe o interior ao exterior [...] As aparições que manifestam o existente não são interiores nem exteriores: equivalem-se entre si, remetem todas as outras aparições e nenhuma é privilegiada (SARTRE, 2015, p.15).

A alternância entre a primeira e a terceira pessoa e o uso do estilo indireto livre deram ao autor a possibilidade de opor narrador, de um lado, e personagem, de outro; escrito por outras palavras, dir-se-ia que a diversificação de pontos de vista deu a concretização de acabar com a oposição entre sujeito que escreve, de um lado, e o objeto-personagem, de outro lado. A alternância entre pontos de vista e o uso do estilo indireto livre permitiram que se acabasse com a dualidade sujeito-objeto que existe desde Descartes e com a ideia de que caberia à filosofia existencialista – diria mesmo à fenomenologia⁷ – a tarefa e a urgência de acabar com esse e outros dualismos, como corpo-alma e sujeito-objeto, por exemplo, a fim de se superar a metafísica vigente desde o nascimento da filosofia socrático-platônico-aristotélica.

⁷ Para mais informações, confira o livro *Fenomenologia*, de Cerbone, conforme referências.

3 A AVENTURA EXISTENCIAL DOS CRÓTONS

3.1 O conto

Neste capítulo, escreve-se como ocorre o despertar da consciência no livro *Alameda*. Para isso, recorre-se a uma narrativa chamada “A aventura dos crótons”, sexto conto dessa obra. Essa aventura não diz respeito apenas aos crótons, pequenos arbustos propriamente ditos, mas a todas as pessoas desde sempre: é a aventura do pensamento como gratuidade e dádiva, a partir das quais se pode construir um projeto de vida singular, individual e, por isso mesmo, subjetivo. De uma vida inicial cercada pela indiferença e segurança, os crótons decidem se aventurar por caminhos não traçados, não percorridos ainda.

O conto em si é curto e tem apenas, na edição consultada, quatro páginas. Nessa narrativa, o narrador conta uma breve história de crótons que habitavam um elevado qualquer. Lá eles vivem suas vidas como plantas selvagens, ao sabor do calor e da luz, com suas folhas vermelhas. A luz do sol não os atinge diretamente, mas sim as mangueiras, sob a sombra das quais vivem os arbustos de cróton. O narrador, no entanto, relata que havia alguns caminhos para a baixada, onde habitavam os seres humanos. Ele, nesse ponto, escreve ainda que, pela imobilidade, os crótons não podiam caminhar por essas trilhas. Por isso mesmo, ou seja, pela imobilidade, não era dado a eles senão a possibilidade de contemplar o mundo circundante e, para isso, viviam. Apesar dessa limitação de locomoção – ou por causa mesmo disso –, os crótons se sentiam frustrados, inquietos diante dessa situação, principalmente quando o vento trazia informações “lá da várzea”, por meio dos “cheiros e rumores”. O narrador não diz que não só esses estados emocionais existiam, como a inquietude e a frustração, mas também que os crótons eram serenos, ou seja, havia oscilações nos seus estados emocionais. Quando esses outros cheiros e rumores chegavam, o narrador escreve⁸:

⁸ Os grifos no excerto abaixo são meus.

Sonhavam então romarias pela íngreme perambeira, seus trechos entrançados de urtigas ferozes, claros de terra fofa e barrenta. A vertigem da descida compensaria o cansaço inevitável, os agulhões das pedras e dos gravetos. **Imaginavam** até gentilezas especialíssimas. As urtigas encolheriam as nocivas mãos. Tampouco seriam molestados pelo gruda-gruda dos carrapichos. **Quem sabe a galharia abriria alas para a comitiva passar? Ou algum calango ocioso os guiaria ao acaso sem suspeitar disso?** (CABRAL, 1998, p. 66).

O narrador, inicialmente, como se pode ler, escreve que os crótons sonhavam, imaginavam. Um pouco mais abaixo, ele, por meio do estilo indireto livre, levanta pequenas indagações acerca do que poderia acontecer quando houvesse a travessia através dos caminhos que conduzem até a parte de baixo do precipício. No parágrafo seguinte, escreve o que se poderia chamar de exercício de imaginação acerca da descida pela perambeira. Esse pequeno exercício de imaginação ou de sonho não se baseia em nenhuma experiência que de fato tivesse acontecido com os crótons ou mesmo com outras plantas das quais lhes teriam chegado notícias. É, de fato, um exercício do próprio imaginar. Imaginaram, então, que o caminho que eles tomariam se abriria fazendo com que eles não ficassem presos em outras plantas ou nas pedras durante a descida. Mas a descida poderia redundar em nada, ou seja, poderia acontecer de outra maneira não pensada, e é o que o narrador mostra pela pergunta do cróton: “Se a terra fosse inerte como papel aberto, e a vegetação não passasse de riscos de lápis?” (CABRAL, 1998, p. 67). Embora pudesse a descida não redundar em nada, apesar de o nada rondar-lhes enquanto possibilidade, “projetavam os crótons, descendo a várzea, hospedar-se na casa vazia da esquina fronteira, exatamente aquela que a heras haviam pintado de verde” (CABRAL, 1998, p. 67). Por razões não importantes agora, os crótons conseguem descer para esse novo lugar. Há considerações a fazer sobre alguns pontos propositalmente deixados de fora, mas no momento o que vem à mente como fato principal é o pensamento dos crótons de deixar o elevado em que estão habitando em segurança para empreender uma caminhada rumo ao desconhecido. Daí talvez a possibilidade de compreensão do título: aventura.

Para Gerd Bornheim, professor de filosofia, em seu livro *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existencialistas*, “a atitude inicial do filósofo determina o caráter último de sua filosofia” (BORNHEIM, 2003, p. 13). Gerd Bornheim, citando o filósofo existencialista alemão Karl Jaspers, escreve que há três atitudes básicas no impulso inicial de todo filosofar. A primeira teria nascido na

própria Grécia Antiga, e estaria radicada na admiração. A segunda atitude seria encontrada junto a René Descartes, pai da Filosofia Moderna, com a dúvida hiperbólica. A terceira e última seria a insatisfação moral. Para Bornheim, então, uma dessas três atitudes estaria na raiz de um impulso ao próprio pensar. No conto, percebe-se a admiração que os crótons tinham pelos que moravam lá embaixo.

Para Bornheim, a admiração caracteriza-se por uma abertura ao mundo, por uma ruptura pelo mundo que se quer deixar. Essa abertura é, então, a primeira característica da admiração. Para contrastar com a admiração como abertura, ele lembra que a atitude pessimista é um comportamento tipicamente antiadmirativo. No pessimismo não há admiração diante de nada, por isso mesmo é acompanhado pelos sentimentos de comiseração, de piedade ou mesmo de revolta, “o que solapa a natureza última da postura admirativa” (BORNHEIM, 2013, p. 37). Voltando ao sentimento de abertura, Bornheim o caracteriza como uma admiração ingênua. Ainda segundo sua concepção:

Na admiração, verifica-se um simpatizar, no sentido etimológico da palavra, um sentir unido ao real, e esta disponibilidade apreende o real como uma presença insofismável, porque, longe de impor-lhe o que quer que seja, o deixa ser em toda a sua dimensão, como plenitude de presença... Este expor-se faz com que sintonizemos com a realidade, de tal maneira que o ato de expor-se e o deixar-se o real, o aberto, se entrelaçam, permitindo entender como admiração ingênua se processa sobre um fundo amoroso, raiz última que em seu silêncio deixa a realidade falar (BORNHEIM, 2013, p. 39).

No caso dos crótons, o cheiro e os rumores trazidos pelo vento eram suficientes para desejarem descer perambeira abaixo. Embora estejam presos à terra pelas suas raízes e não possam de fato descer a ribanceira pelos caminhos ali existentes, o querer deixar-se ir se apossar deles, fazendo com que não ouçam sequer a razão. No terceiro parágrafo do conto, inclusive, há dialeticamente o embate entre desejo e razão dos crótons:

Valeria descer àquela terra exígua onde os homens haviam usurpado o chão que lhes pertencia por direito de herança e mora? Não seriam os jardins pequenos cativados em que as plantas medravam a susto, contidas pelo medo de encobrir uma janela, invadir a casa galgando o telhado, encarapitando-se pelo corrimão de alguma escadaria? A audácia no caso era pouco eficaz, pois toda luta importava em derrota. A tenacidade do jardineiro zelava pela dócil submissão de todos que a buganvília não se alçasse além da janela e tão somente lhe beirasse o parapeito, que a trepadeira de maracujá ficasse onde estava, sem incursões pelo terreno vizinho, que os crótons se contentassem com um metro de altura e não se

vergassem as samambaias sobre as lajes da passagem (CABRAL, 1998, p. 66).

O primeiro impasse seria se conseguiriam ou não levar os crótons meninos, de cujas sombras adultas dependiam. A outra possível desvantagem de ir seria parar em jardins, que mais lhes pareciam prisões onde vivem crótons anões, diferentemente deles, fortes e altivos, verdadeiros representantes dos campos selvagens. Nos jardins, pensavam, viveriam com medo de invadir algum lugar que lhes fosse proibido. Por isso, no final do terceiro parágrafo, diz o narrador: “A audácia no caso era pouco eficaz, pois toda luta importava em derrota. A tenacidade do jardineiro zelava pela dócil submissão de todos” (CABRAL, 1998, p. 66 e 67). Em decorrência do medo de invadir um lugar proibido, os crótons imaginam a ação do jardineiro e de sua terrível poda. Mas logo depois desses pensamentos desalentadores, negativos, deixam-se levar por outra possibilidade: a de chegar a uma casa abandonada e, assim, retomar o “império subjogado” e repovoar essa casa à maneira deles: sem a geometria dos jardins. Na dialética empreendida, os crótons dão adeus às razões de não ir.

O desejo que o vento dá aos crótons faz-lhes querer descer. O despertar da apatia dos crótons os identifica com o mundo que querem habitar. Dessa maneira, não há de um lado os crótons e, de outro, o mundo para onde querem ir: há uma única realidade a ser feita, empreendida, buscada. Essa busca, que junta planta e mundo, torna-os uma única realidade, e a base dessa junção é a admiração ingênua que toma conta a partir de agora dos crótons. A confiança de que vale a pena ir embora advém desse conúbio entre planta e mundo, desse dar-se mútuo. Essa união, no entanto, não significa que a existência dos crótons se funde com a casa abandonada que pretendem alcançar. Os crótons continuam a ser eles mesmos e a casa abandonada continua a ser ela mesma; em outras palavras, as plantas reconhecem a casa como um outro. Nesse mesmo sentido, Bornheim diz que “o que caracteriza a admiração é o reconhecimento do outro como outro, e porque eu o reconheço enquanto tal posso admirar-me. Não se trata de confusão, e sim de um respeito cujas raízes mergulham em uma inocência ingênua e piedosa”

(BORNHEIM, 2013, p. 40). Esse reconhecimento do outro como outro⁹ introduz na análise um tema tipicamente filosófico: a consciência.

O tema da consciência aparece também no conto a respeito dos crótons. De uma maneira geral, a consciência dos crótons torna-se compreensível a partir de duas características trazidas por Bornheim: a ideia de distância e a experiência da alteridade.

No caso do conto, a ideia de distância aparece em primeiro plano, quando os crótons percebem que o “aqui” do elevado não é o “lá” da várzea; que os crótons selvagens do elevado não são os crótons anões da várzea. Eles sabem que estão separados daquilo que os cerca. Percebem-se como interioridades frente a uma exterioridade, mas não a distância entre duas exterioridades, pois, se assim fossem, seriam vistos como coisa entre coisas. Mostrou-se, no capítulo anterior, que a filosofia da existência veio fazer uma distinção entre “coisas” e “pessoas”. A consciência está, segundo Bornheim, projetada para as coisas, para o mundo, sentindo-se, pois, em casa, habitando algo. Dessa forma, compactua com a exterioridade, embora não se confunda com ela, sendo, como se disse acima, coisa entre coisas. Não há uma fusão da consciência com o mundo, pois, se fosse assim, não haveria nem consciência nem mundo. Por isso, a consciência é vista na distância, como interioridade frente a uma exterioridade; daí, então, a consciência da distância, do abismo que a separa do que lhe é exterior. Bornheim, inclusive, escreve que isso acaba gerando uma ambiguidade da consciência:

E precisamente nesta duplicidade de aspectos reside a sua ambiguidade, o caráter de sua relação com o mundo: uma interioridade exterior e uma exterioridade interior – presença ausente e ausência presente. Nesse sentido, comparada com a vida animal, pode-se mesmo afirmar que a vida humana é como que atingida por uma inadaptação profunda (BORNHEIM, 2013, p. 44).

Essa ambiguidade é sugerida no texto a partir da relação entre o narrador e as personagens. Compreende-se que, no início do conto, o narrador conta o modo pelo qual os crótons viviam no elevado. O estilo de que o narrador se vale para isso

⁹ Em outra passagem, escreve Bornheim: “Assim, a primeira característica da admiração ingênua é a afirmação, compreendida como abertura, do outro como outro, que releva do sentimento de pura disponibilidade, amorosa e desinteressada” (BORNHEIM, 2013, p. 41).

é o estilo indireto e externo às personagens. Nesse sentido, há o primeiro parágrafo para comprovar o que foi dito:

Cresciam os crótons sob o sol cru, vermelhos como cristas, maio era vindouro, prometendo amenidades e um céu varrido. Por enquanto o mormaço invadia os muros e desafiava as sombras, densas sob a copa das altas mangueiras, mas não de arbustos como os crótons. Deliciavam-se, porém, com o calor e a luz, tão rosados e brilhantes os tornava o sol, as folhas recortadas em cetim de fortes tons (CABRAL, 1998, p. 65).

O narrador, neste conto, tem a finalidade de ser a visão exterior dos crótons, é a exterioridade frente à interioridade da consciência deles. Mas se podem ouvir as vozes dos crótons e para isso o estilo utilizado é o estilo indireto livre, de modo que o leitor passe sem perceber de uma voz à outra, da exterioridade à interioridade, o que pode ser lido neste trecho:

Sonhavam então romarias pela íngreme perambeira, seus trechos entrançados de urtigas ferozes, claros de terra fofa e barrenta. A vertigem da descida compensaria o cansaço inevitável, os agulhões das pedras e dos gravetos. Imaginavam até gentilezas especialíssimas. As urtigas encolheriam as nocivas mãos. Tampouco seriam molestados pelo gruda-gruda dos carrapichos. Quem sabe a galharia abriria alas para a comitiva passar? Ou algum calango ocioso os guiaria ao acaso sem suspeitar disso? (CABRAL, 1998, p. 66).

Nesse trecho, percebe-se inicialmente que, exteriormente, o narrador diz a respeito do conteúdo do sonho das personagens: a romaria rumo à várzea, os perigos que talvez enfrentassem, a ajuda inesperada por parte de outros seres até o trecho da frase “imaginavam até gentilezas especialíssimas”. A partir daí, as frases que estão escritas pertencem propriamente aos crótons, por meio do estilo indireto livre. Só que a vantagem do uso desse estilo permite que não haja transição da exposição de uma narrativa exterior do narrador e a narrativa interior das personagens. Nota-se que, no trecho que corresponde à fala do narrador, os verbos utilizados estão no pretérito imperfeito do indicativo, enquanto que, no trecho correspondente ao pensamento dos crótons, os verbos estão no futuro do pretérito do indicativo. Nesse caso, passa-se da exterioridade à interioridade sem avisos ou alertas.

A consciência, além da distância, tem outra característica, como disse acima: a experiência da *heterogeneidade*, ou seja, a experiência de querer ser radicalmente

outro; ser diferente do que se é. À medida em que penetra no mundo, este me repele, aparece como algo diferente de mim mesmo. Daí a consciência. A consciência introduz nos crótons o desejo de descerem, de não ficarem ali no elevado. Percebe-se que, no elevado, eles não tinham necessidade de nada além do que já estava ali mesmo. As circunstâncias sob as quais viviam não lhes eram desfavoráveis. Não havia razão para descerem; aliás, pelo contrário, diante das preocupações que eles têm com o que vão encontrar na várzea e com a própria descida, a descida era, inclusive, desaconselhável. A consciência de querer-poder ser outro traz a eles o mundo “lá embaixo” como o outro, como o mundo que se lhes apresenta naquele momento. Os crótons são plantas agarrados à terra, e a consequência de não poderem ir fisicamente para a travessia da perambeira traz-lhes a frustração de não poderem concretizar o seu desejo. Bornheim atenta também para o caráter da consciência ingênua como experiência da heterogeneidade e de como essa consciência introduz o mundo:

A consciência torna o mundo objeto, pois o reconhecimento da heterogeneidade é precisamente o que faz afirmar o mundo como objeto contraposto a um sujeito. Por isto mesmo, compreende-se que a distância não possa ser considerada como sendo fictícia, mera ilusão ou uma ponte provisória, qualquer coisa que possa vir a ser reparada. Bem ao contrário, a distância reveladora da heterogeneidade pertence à própria estrutura da consciência, pois a rigor nós não somos consciência, mas conscientes, e aqui reside todo fundamento da comunicação e de todo diálogo (BORNHEIM, 2013, p. 44 e 45).

Se os crótons não tinham nenhuma necessidade que os colocasse em perigo de existência, qual seria a razão, o motivo de eles quererem dali sair? Como se pode recordar, os crótons viviam no elevado e não corriam nenhum perigo. Viviam com a liberdade de crótons selvagens, com a liberdade de viverem ao deus-dará. Qual seria o fundamento de saírem dali? O fundamento da ação não advém de nada que seja exterior, não está objetivamente nas coisas que circundam essas plantas, como a narrativa demonstra. A consciência é o próprio fundamento da mudança. O desejo que se instalou nas plantas só se torna visível para o leitor quando ele já se deu, aconteceu. No segundo parágrafo do conto, o narrador – o externo a que o leitor tem acesso – revela objetivamente o que havia na baixada: o povoado, as árvores e as casas. O narrador revela também que os crótons sabiam que não podiam caminhar, descer por si sós até a baixada. Em vez de irem, contemplavam e

a isso somente se dedicavam. De acordo com o narrador, “o dom que tinham era o da contemplação íntima que se fluía morosamente” (CABRAL, 1998, p. 65). Essa contemplação, no entanto, não lhes era benéfica porque a ida era impossível devido a sua condição de ser agarrado, fisicamente, à terra. O clima disso era, então, como o diz o narrador, a frustração. Havia o desejo de ir e, apesar disso, não se podia ir. A frustração podia ser, então, a explicação pelo desejo de ir. No entanto, a frustração é um estado emocional que vem da relação entre o desejo e a condição “real” dos crótons. Não é a frustração que dá aos crótons a decisão de descerem, mas é o desejo de ir que nasce junto com eles mesmos, sem nenhuma causa ou razão externa. A frustração vem depois, quando percebem que não podem descer, apesar do desejo. O desejo, inclusive, era sempre lembrado no momento em que os ventos traziam novamente os cheiros e os rumores lá de baixo. Nesse mesmo sentido, Bornheim diz que “a consciência revela-se, assim, como o pressuposto fundamental, fundante, de todo ato admirativo” (BORNHEIM, 2013, p. 45). A admiração que nasce junto aos crótons é uma abertura puramente afirmativa do real admirado. A admiração, de cuja característica é a consciência, é um ato de confiança no que se vai encontrar no baixio do elevado e, por isso mesmo, o caráter de inocência, de um entregar-se sem reservas. A admiração traz aos crótons uma dimensão até então não vista ou sentida por eles: a retirada da familiaridade rotineira. A heterogeneidade, outra característica da admiração, pressupõe a excepcionalidade, o extraordinário. O excepcional é visto como uma modalidade da experiência da admiração.

A admiração – como consciência e experiência do outro – confere ao homem aquilo que lhe é próprio, ou seja, a sua humanidade, de acordo com Bornheim. A admiração é, pois, a transcendência do homem e, no conto, a transcendência dos crótons. Nesse sentido, a admiração que surge junto aos crótons lhes dá a humanidade de que são representantes do humano no plano ficcional. A admiração dos crótons é a possibilidade do surto da filosofia, como se disse no início deste capítulo. Desse modo, pode-se compreender que, de acordo com o existencialismo, a admiração, a consciência e a experiência de ser outro nascem juntas e não são meramente características do ser humano, mas são o seu pressuposto, a sua condição de existência; enfim, a sua humanidade. A aventura dos crótons não termina aqui, mas, e antes de tudo, é o seu início.

No início do quarto parágrafo, o narrador conta que “projetavam os crótons, descendo à várzea, hospedar-se na casa vazia da esquina fronteira, exatamente aquela que as heras haviam pintado de verde” (CABRAL, 1998, p. 67). O que chama atenção no excerto escrito é o fato de os crótons projetarem se instalar na casa que tinha sido invadida pelas heras, de modo específico, fugindo, assim, aos jardins geométricos dos jardineiros. Junto ao desejo de descerem, nessa mesma gênese, surge algo caro à filosofia existencialista: o *projeto*.

Antes de tudo, destaca-se a importância da palavra *projeto*. Essa palavra, como se pode ler no livro *O existencialismo é um humanismo*, de Jean-Paul Sartre, reveste-se de capital importância na filosofia existencialista. Esse livro, como se sabe, é uma publicação de uma conferência feita por Sartre em 1945, ou seja, depois do fim da 2ª Guerra Mundial.

Segundo Sartre, no livro *O existencialismo é um humanismo*, a existência precede a essência, ou seja, primeiro existimos e, só então, compomos a essência a partir dos atos emanados dessas decisões. Nas exatas palavras do existencialista francês:

Que significa, aqui, que a existência precede a essência? Significa que o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida. Se o homem, na concepção do existencialismo, não é definível, é porque ele não é, inicialmente, nada. Ele apenas será alguma coisa posteriormente, e será aquilo que ele se tornar. Assim, não há natureza humana... O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer, e como se concebe a partir desse elã de existir, o homem nada é além do que ele se faz. Esse é o primeiro princípio do existencialismo (SARTRE, 2014, p. 25).

Pode-se ler, nas linhas acima, que o homem é o artífice de si mesmo, pois ele se constrói a todo tempo. Por princípio, o homem não é nada, não há nada que, ao anteceder-lo, dê a sua definição, diga o que ele é ou o que ele fará, que decisão tomará. E o que esse homem fará, que decisão tomará, depende apenas dele mesmo. Nesse sentido, correlato à precedência do existir, há a liberdade em se fazer o que se quer de si mesmo. Por isso mesmo Sartre, em seus escritos, deu à liberdade grande importância. Sartre explicita essa relação entre a liberdade e a falta de essência dada anteriormente: “Se, com efeito, a existência precede a essência, nunca se poderá recorrer a uma natureza humana, nunca se poderá recorrer a uma natureza humana dada e definida para explicar alguma coisa; dizendo de outro

modo, não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade” (SARTRE, 2014, p. 32 e 33). Nesse mesmo diapasão, Sartre vem com a sua célebre frase de que “o homem está condenado a ser livre” (SARTRE, 2014, p. 33). Embora o tema da liberdade aí apareça, neste momento pode-se apenas dizer que, por causa da liberdade, o homem – e neste caso os crótons – é definível pelo que ele **projeta** em sua vida: “[...] o homem é, antes de tudo, aquilo que **projeta** vir a ser, e aquilo que tem consciência de projetar vir a ser. O homem é, inicialmente, um **projeto** que se vive enquanto sujeito... nada existe de inteligível sob o céu e o homem será, antes de mais nada, o que ele tiver **projetado** ser¹⁰” (SARTRE, 2014, p. 26). No caso dos crótons, o projeto deles é, a partir de certo momento da narrativa, descer a ladeira que os separa da várzea, onde estão as casas e os homens. Nesse sentido, seria essa a interpretação que se pode dar ao que escreve Sartre, os crótons são definidos pelo projeto de descerem a ladeira? Sim e não. Realmente os crótons, e não só eles, são definidos não por uma essência que existe neles, mas pelo projeto que eles mesmos dão a si. Mas a decisão de descerem, o querer descer, nasce de um momento mais original, do qual o querer é apenas uma decorrência. Nasce do desejo que o vento traz do que está em outro lugar. O desejo, a consciência e projeto são vocábulos que designam uma e única experiência, são três palavras que designam uma mesma realidade, a partir da qual os crótons vão se movimentar pelo espanto de um novo rumo que dentro deles nasce. É a partir disso que os crótons agora vão ser definidos. Mas eles já não eram antes dessa decisão? Não estavam ali também por fruto de uma decisão? Pelo que se lê da história, os crótons estavam lá no elevado e a vida, pelo que se depreende da narrativa, lhes era boa, não lhes faltava nada, objetiva e externamente falando. Que razão teriam para quererem ir embora? Qual a circunstância que os fez querer ir embora? Nenhuma, óbvio. Viviam ali, mas não tinham consciência da vida que levavam, pois a consciência surge junto ao desejo de irem embora, de não quererem mais ficar ali. A consciência surge como aquilo que separa a vida dos crótons em antes e depois do desejo. Antes, levavam uma vida; depois, querem levar outro tipo de vida. Nesse sentido pode-se voltar a Sartre: “o homem será, antes de mais nada, o que ele tiver **projetado** ser”. Isso quer dizer que o desejo provocou uma cisão entre dois modos de vida das

¹⁰ Grifos meus.

personagens, uma separação, e que o desejo é, ao mesmo tempo, causa e consequência do que está por vir.

Esses dois modos de vida – que exemplifico com a vida dos crótons em um antes e um depois – correspondem a dois conceitos trabalhados por Sartre no livro *O ser e o nada*, de 1943. Eles são o ser-em-si (vida no elevado, no caso da narrativa) e o ser-para-si (vida enquanto consciência do desejo de descer). Esses conceitos servem para esclarecer um ponto bem específico aqui nesta narrativa: o imobilismo do modo de vida no elevado e o movimento que eles dão às suas vidas para descer em busca de outro lugar.

Para o conceito de ser-em-si, é preciso esclarecer que, para o filósofo francês, não há ser que não o seja desta ou daquela maneira; a maneira pela qual esse ser é, embora o torne manifesto, encobre-o também. Para Sartre, o ser-em-si é incriado; assim, o ser-em-si é o que é e, sendo dessa maneira, o ser-em-si não tem nenhum segredo, é maciço. O ser-em-si está isolado em seu próprio ser e não tem relação nenhuma com o que não é, contra o qual se opõe. Nas palavras do pensador francês, referindo-se ao ser-em-si: “É plena positividade. Desconhece, pois, a alteridade; não se coloca jamais como outro a não ser si mesmo e se esgota em sê-lo. Desse ponto de vista, percebe-se que escapa à temporalidade. Ele é, e, quando se desmorona, sequer podemos dizer que não é mais” (SARTRE, 2015, p. 39). A expressão ser-em-si é, até certo ponto, ambígua, pois o pronome reflexivo ‘si’ induz certa reflexão, parece que é uma consciência em termos gerais de significado. De acordo com Bornheim, “o próprio Sartre reconhece que a expressão ‘em-si’ (*en-soi*) não é muito feliz. A partícula *soi* prende-se por natureza à reflexividade, ao passo que o em-si designa uma realidade “radicalmente outra” que não o ser da consciência” (BORNHEIM, 2011, p. 33). A expressão em-si parece trazer certa reflexão porque aparece o pronome reflexivo ‘si’, o que induz a erros. Para o filósofo francês, com a expressão em-si, quer se dizer que algo simplesmente é algo e que sobre isso não se tem a menor consciência. O conceito ser-em-si é o de que o ser, ao ser, não supõe nada antes dele, nem mesmo depois. Ao ser, o ser-em-si não se relaciona com qualquer outro ser; por isso, não conhece a alteridade. Em sendo, o ser-em-si é maciço, plenitude; basta-se a si mesmo. O fato de o ser-em-si ser é apenas um princípio contingente. Nesse sentido, o princípio da identidade ($A=A$) pode ser aplicado exclusivamente ao ser-em-si. O ser, por ser pleno, é opaco a si mesmo, porque basta-se a si mesmo. Em suma, para Sartre: “O ser é. O ser é em si.

O ser é o que é” (SARTRE, 2015, p. 40). O que deve ficar aqui claro é que o ser-em-si não é a consciência, pois a consciência pressupõe reflexão e “a reflexão requer que exista uma distinção entre aquilo que reflete e o que é refletido” (COX, 2011, p. 18), o que cingiria o ser-em-si em dois, e isso não é possível. Apesar desse imobilismo do ser-em-si, ele pode ser ultrapassado.

Em decorrência do que se disse acima, no caso da narrativa, por exemplo, os crótons, enquanto estão lá em cima do elevador, não têm consciência do que são: eles simplesmente são. Eles não têm a menor consciência do modo por meio do qual vivem: se são selvagens, que vivem embaixo das mangueiras ou não. Enquanto estão lá em cima, vivendo por seu próprio modo, vivem de um modo a respeito do qual não têm consciência. Na narrativa, inclusive, não há nenhum elemento temporal para indicar há quanto tempo estão lá, ou melhor, em quanto tempo se passa aquela parte da história. Não há nenhuma referência ao tempo, justamente porque o tempo não pertence ao em-si, que é plena positividade.

O ultrapassamento do ser-em-si, a sua transcendência, se dá a partir de um acontecimento muito importante: a interrogação. Se na introdução ao livro *O ser e o nada* Sartre aborda o que entende com o conceito de ser-em-si, a primeira parte da obra se detém a respeito do “problema do nada”. O existencialista francês busca a relação entre o ser e o mundo, o que redundava na expressão ser-no-mundo, empréstimo que, segundo escreve, tomou do filósofo alemão Martin Heidegger, em seu livro *Ser e tempo*, publicado no ano de 1927. Essa relação entre o ser e o mundo é uma relação sintética. Mas como se dá essa relação entre os dois? Sartre compara essa síntese com a que Descartes tinha tentado fazer com a relação entre o corpo e a alma, cuja síntese existiria apenas na imaginação. Para Sartre, no entanto, a síntese ser-no-mundo acontece na interrogação. De acordo com seu ponto de vista, a conduta da interrogação é a síntese que procurava. Nesse sentido, com a interrogação a pessoa está diante do ser que ela interroga e o outro que ela é mesma, o ser interrogante. Toda interrogação espera uma resposta com, pelo menos, duas possibilidades contraditórias, uma resposta afirmativa e uma resposta negativa. Quando alguém faz uma interrogação, admite uma resposta negativa. Ao se admitir a possibilidade de uma resposta negativa, aceita-se a não existência da resposta ou mesmo o fato de a resposta ser apenas uma ficção. A resposta é dada pelo próprio ser que fez a pergunta. Para Sartre, então: “Assim, a interrogação é uma ponte lançada entre dois seres: o não ser do saber, no homem, e a

possibilidade de não ser, no ser transcendente.” (SARTRE, 2015, p. 45). A pergunta, como se pode ver, introduz no mundo o não-ser. Ainda nesse sentido, diz Sartre: “Eis que uma olhada na própria interrogação, quando supúnhamos alcançar nossa meta, nos revela de repente estarmos rodeados de nada. A possibilidade permanente do não ser, fora de nós e em nós condiciona perguntas sobre o ser” (SARTRE, 2015, p. 46).

Na narrativa, por isso mesmo, a imaginação, o sonho ou as perguntas exercem uma função muito importante: enunciam o que não existe, mas poderia existir; permitem que a possibilidade desse acontecimento – o ato de descer morro abaixo e habitar a casa – exista. Mesmo que seja na imaginação e não no mundo “externo”, a possibilidade já instaura no mundo em que os crótons vivem algo que não existe de fato, mas poderia existir. Mas o que tem isso de importante? Diante do que não existe, mas poderia existir, as personagens colocam em questão a possibilidade de que eles possam levar uma vida diferente daquela que de fato levam no elevador. A mera possibilidade de que eles possam habitar lugar diverso daquele que de fato moram – mesmo que isso se dê somente na imaginação, insista-se – instaura outro ser: aqui não é ali. Dessa forma, as personagens negam o mundo em que vivem e instauram um mundo que, se de fato ainda não é, pode vir a ser. Através das perguntas que os crótons fazem, introduzem em seu mundo a negação. Como se explicará mais abaixo, para Jean-Paul Sartre o não-ser é mais um nome pelo qual se pode chamar a consciência.

A negação remete, pois, à consciência como sua condição de possibilidades. Para Sartre, a consciência não coincide consigo mesma como se houvesse uma adequação completa. De um lado, há o ser-em-si maciço e sem necessidade de ser outro (ou outra coisa); em suma, não há a menor necessidade de alteridade. De outro lado, há o para-si (consciência) que é, nas palavras de Sartre, uma “descompressão de ser” (SARTRE, 2015, p. 122). Consciência é sempre consciência de algo, ou seja, consciência de... Nesse sentido, não pode haver a consciência de que se é idêntico ($A=A$), pois, se houver, não haverá lugar para a negação. E de onde provém a negação senão pela realidade humana circundante e não por uma “dialética própria do ser” nas palavras de Sartre (SARTRE, 2015, p. 126). A negatividade concerne, pois, às relações externas, ou seja, às relações do ser com o que ele não é. O ser-para-si como consciência com a negatividade de não-ser; então o que separa o ser do não-ser é uma “distância no espaço, um lapso

de tempo, uma diferença psicológica ou simplesmente a individualidade de dois copresentes – em suma, uma realidade qualificada” (SARTRE, 2015, p. 126). A realidade externa ao ser provoca uma fissura pela negatividade. Segundo Sartre, “Esse negativo que é nada de ser conjuntamente poder nadificador é o nada. Em parte alguma poder-se-ia captá-lo com tal pureza. Em qualquer outra parte é necessário, de um modo ou de outro, conferir-lhe o ser-em-si enquanto nada. Mas o nada que surge no âmago da consciência não é: é tendo sido” (SARTRE, 2015, p. 127).

Relacionando essa citação à narrativa, pode-se dizer que os crótons vivem no elevado sem ter consciência sequer de que estão lá: estão plenos no seu modo de vida; estão, por assim dizer, correspondendo ao conceito de ser-em-si: plenos de si mesmos. Surge, pois, outro momento da narrativa em que a realidade externa, representada, por exemplo, pelo vento, provoca nos crótons a consciência de que eles vivem no elevado e não em outro lugar. Essa presença deles vivendo ali e não “lá embaixo” provoca o que Sartre chama de “descompressão do ser”, que é representada na narrativa como uma distância física onde poderiam estar, mas não estão. No próprio texto começam a surgir, nos crótons, perguntas e questões de onde aparece a realidade em que sempre estiveram. Na descompressão entre o lugar onde estão e o lugar onde poderiam estar, surge a consciência ou, na expressão de Sartre, o conceito de para-si ou ser-para-si. Essa compreensão de onde poderiam estar permite aos crótons entender o lugar que até então ocupavam como um “tendo sido”, sendo essa fissura preenchida pela imaginação. Nesse mesmo sentido, Laporte e Volpe escrevem:

O poder nadificador do Para-si que possibilita a percepção do real, permite, também, a percepção do irreal – a imaginação. Imaginar é ter presente o ausente em uma tripla perspectiva: – criar o inexistente, presentificar o ausente e dar sentido para aquilo que seria a sensação pura, o som, odor, sabor, etc., transformando-os em música, palavras, beleza, estórias, enfim, criando o mundo humano (LAPORTE e VOLPE, 2009, p. 49 e 50).

No plano ficcional, já se disse, o uso do futuro do pretérito, em parte, dá à narrativa as interrogações das personagens, evidenciando, pois, a consciência que eles têm a partir do segundo parágrafo, especificamente. O nada está, então, lá embaixo, ou seja, em outro lugar. O para-si existe na forma de um-outro-lugar. A consciência, introduzida pela realidade externa aos crótons converte-os em outro

ser. E o que os crótons são a partir da consciência que poderiam estar em outro lugar? Eles não escolheram descer em vez de ficar, já que o desejo de ir os lançou nessa situação nunca antes pensada por eles. Os crótons, por causa do desejo, estão agora lançados (projetados) em uma pura *contingência*: por que assim e não de outro modo? Essa pergunta traz à tona para os crótons o fato de que eles não são o seu próprio fundamento, porque, se o fossem, não precisariam ser ou estar em outro lugar. Por isso, no conto, ao perceberem a sua situação de estarem em um lugar mas querendo, desejando, estar em outro, os crótons são descritos pelo narrador tomados pela frustração e pela inquietude. Eles, nadificados pelo acontecimento absoluto que é a várzea, veem a vida no elevado como a sua contingência original. Nesse sentido, Sartre escreve que:

Esta contingência perpetuamente evanescente do Em-si que infesta o Para-si e o une ao ser-Em-si, sem deixar captar jamais, é o que chamaremos de facticidade do Para-si. E esta facticidade que nos permite dizer que ele é, que ele existe, embora não possamos jamais *alcançá-la* e a captamos sempre através do Para-si (SARTRE, 2015, p. 132).

De acordo com a citação acima, é a consciência que mostra a vida no elevado como pura contingência, como algo que não é meu próprio fundamento. O fundamento dos crótons é dado pela consciência, a partir da qual o fundamento é compreendido como o se lançar perambeira abaixo para se viver na várzea, pois a partir desse fato eles não duvidam do que devem fazer. Por essa mesma razão, pode-se dizer que a consciência dos crótons se apreende pela frustração, pela inquietude: como não se movimentam, como estão presos à terra pelas raízes e não podem descer, a consciência surge como frustração e isso lhes traz inquietude. Nesse sentido, estarem ali no elevado presos pelas raízes adquire um significado de resistência frente às mudanças que podem ocorrer. Evidentemente que, na história, as plantas querem descer, imersas que estão na nova realidade que se lhes apresenta. Mas como são plantas e têm raízes que as jungem à terra, desejam se libertar também dessa condição para dar azo à sua aventura e seguir, dessa forma, o seu novo caminho. As raízes que prendem os crótons ao solo onde estão são um elemento dificultador da mudança, de se aventurar frente ao novo.

A situação das raízes aqui é semelhante à Alegoria da Caverna, que está descrita no Livro VII de *A República*, de Platão. Enquanto no conto de Astrid Cabral as raízes prendem as plantas ao solo, na Alegoria da Caverna, Platão descreve

peças que estão algemadas pelas pernas e pelos pescoços desde a infância dentro de uma caverna. Como nunca saíram dali, não conhecem outra realidade até que alguém que subiu a caverna volta para ajudá-los a subirem também. Esse passo é cercado de dificuldades pelas pessoas, porque elas só conhecem as sombras e não as coisas como elas são em outro plano. As raízes simbolizam, pois, esse elemento que impede a saída das plantas para a sua nova realidade.

Para Gerd Bornheim, a transcendência vem perturbar justamente o comportamento dogmático de uma pessoa. Essa postura dogmática, segundo Bornheim, acompanha o homem desde a sua infância e acompanha a pessoa sem nunca se desprender dele totalmente. Em suas palavras (o grifo é meu): “Nesse sentido de segurança absoluta próprio do mundo infantil é que encontra sua **raiz** o comportamento dogmático do homem... A existência dogmática vive dentro de um mundo desde sempre dado, desde sempre já feito, e não lhe ocorre pôr seriamente em dúvida este mundo” (BORNHEIM, 2003, p. 56). Estando aí o mundo já todo feito, todo pronto, em sua imobilidade dogmática, não resta ao homem senão se conformar com o que aí está, obedecendo a fórmulas e a convenções desde sempre aí à mão, em sua imperturbável atemporalidade. Sim, porque no conceito de Em-si vive a dogmaticidade, o maciço, a planitude atemporal das coisas. Nessa postura desde sempre se apela para uma tradição que não pertence propriamente à pessoa que desse discurso se utiliza, mas é uma fórmula geral, “instrumentável”, à mão, dizendo-se por dizer, sem qualquer compromisso com o que se diz ou se faz. De acordo com Bornheim, o traço mais saliente desse comportamento é a familiaridade com o mundo onde se encontra a pessoa, a partir de um ponto de vista predominantemente pragmático:

E esta segurança não decorre apenas do fato de que a postura que lhe é correlata aceita a tese geral, mas sobretudo de não saber que a aceita; justamente por não saber-lo e ser obedecida enquanto implícita, não pode pô-la em dúvida e desviar-se dela. Compreende-se, assim, a sua segurança; o homem dogmático age como se o mundo estivesse desde sempre aí, desde sempre constituído, expandindo-se dentro desta constituição “eterna” do mundo... (BORNHEIM, 2003, P. 66).

Ainda a respeito da situação da postura dogmática que os crótons tinham no elevado, até a chegada do vento e das borboletas, valem duas observações. Primeiro, a postura anterior dos crótons revela o que já tinha dito: o aspecto

atemporal desse modo de vida. No caso dos crótons, e até por causa da própria narrativa, o mundo habitado por eles, o qual dava fundamento ao seu modo de vida, tinha o aspecto de uma eternidade, como se sempre tivesse sido assim. Por isso que, na narrativa, o tempo verbal está no pretérito imperfeito do indicativo, como se pode perceber:

Cresciam os crótons sob o sol cru, vermelhos como cristas, maio **era** vindouro, prometendo amenidades e um céu varrido. Por enquanto o mormaço **invadia** os muros e **desafiava** as sombras, densas sob a copa das altas mangueiras, mas não de arbustos como os crótons. **Deliciavam-se**, porém, com o calor e a luz, tão rosados e brilhantes os **tornava** o sol, as folhas recortadas em cetim de fortes tons (CABRAL, 1998, p. 65)¹¹.

Segundo Celso Cunha, emprega-se o tempo verbal pretérito imperfeito do indicativo “para denotar uma ação habitual ou repetida” ou “para designar fatos passados concebidos como contínuos ou permanentes” (CUNHA, 2008, p. 465). Esse mundo, que para os crótons existe desde sempre, é também produto de outra contingência: os crótons nasceram e se desenvolveram ali, mas essa casualidade é esquecida enquanto tal. Em lugar de ser concebida como uma casualidade, outro fato circunstancial, os crótons acabam por ter esse mundo como eterno. A raiz, então, simboliza esse estar-se acorrentado a algo. Além dessa observação, há o fato de que esse mundo eterno, quando sobrevém um novo mundo, esse outro lugar, é visto como facticidade e isso só vem à tona quando o mundo em que se vive sofre, na terminologia de Sartre, de uma descompressão de ser, ou seja, quando esse mundo até então eterno perde o seu sentido, a sua significância, o seu valor.

Como se pode perceber, a realidade deve começar pela subjetividade das personagens. Não há, de um lado, as personagens e, de outro, o mundo, como Descartes pensava. A realidade é uma síntese entre os crótons e o mundo. Mas é claro que se há de começar a análise pela subjetividade dos homens, de acordo com Sartre, ou pelos crótons, as personagens da história. A realidade se dá através da compreensão que os crótons têm com o projeto que eles tiveram para fora de si. Essa compreensão lhes proporciona a realidade como reveladora e revelada ao mesmo tempo. O ser que deu realidade à vida dos crótons é justamente a falta de alguma coisa, a falta de... E o que falta ao ser dos crótons que os faz irem em

¹¹ Reproduz-se aqui o trecho, com os verbos grifados.

direção à ladeira? O que impulsiona os crótons abaixo é aquilo que eles imaginam que deve existir lá embaixo. Nesse mesmo sentido, Sartre escreve: “E nesse transcender, o faltante será posicionado como aquilo cuja adição sintética ao existente reconstituirá a totalidade sintética do faltado” (SARTRE, 2015, p. 136). A realidade, nessa perspectiva, não é nada senão aquilo que falta aos crótons. Aliás, o próprio Sartre (SARTRE, 2015, p. 137) diz que “para comprovar que a realidade humana é falta, bastaria a existência do desejo como fato humano”. Há aí, segundo o existencialista francês, uma trindade: o existente, o faltante e o faltado. Pode-se explicar a tríade com a pequena narrativa: os crótons são os existentes e os faltantes, enquanto o faltado é o modo de vida na várzea, seja isso, nesse momento da narrativa, o que for. Isso porque, nesse momento, os crótons só imaginam o que poderia ser, mas ainda não sabem o que acontecerá. Por isso, os crótons são uma unidade total justamente porque são os existentes (ser-em-si) e os faltantes (ser-para-si), ou seja, captados em sua própria falta e transcendidos ao mesmo tempo. Dessa maneira, pode-se dizer que a realidade é fracasso. É fracasso porque a transcendência é uma totalidade sem poder sê-la completamente, pois, ainda não sendo, perde-se no que ainda não é. Apesar do sentimento de alegria que os crótons possuem em imaginar outro mundo, uma realidade mais completa, eles ainda não desceram. A realidade é incompletude. Sartre, nesse sentido, diz textualmente que a realidade humana seria infeliz porque não pode superar esse estado de infelicidade. No caso da narrativa, as raízes agravam essa situação. Mas avançar-se-á um pouco, e mais adiante voltar-se-á a esse ponto.

Apesar das emoções de inquietude e de frustração, os crótons compreendem o novo fundamento de descer como pura gratuidade, como estando ali para nada, como algo rigorosamente supérfluo. Dádiva, então. E a narrativa de novo demonstra esse fato da gratuidade. No ápice do morro onde eles estavam, ainda restava a alegria incompleta dos crótons, porque não podiam regressar com as borboletas que pousavam neles. E de novo vinha o desejo de irem: “Na ventania conversavam os crótons alvoroçados sua linguagem de mímicas sutis. Ah se o vento os pusesse na garupa! Era tão perto e contudo tão longe! Ah, ali mesmo se finariam, sem descer à várzea...” (CABRAL, 1998, p. 68). Essa insatisfação como marca permanente deles é a marca de quem não está mais confortável em seu lugar. Infeliz, pode-se completar. Mas aí adveio outra situação, as chuvas caíram dos céus e, devido à força de sua queda, cavoucaram o chão, de modo que suas raízes foram, por força

das chuvas, retiradas completamente. As chuvas são a causa da libertação dos crótons, que, sem o aprisionamento das raízes, podem descer. A descida, ao contrário do que eles mesmos imaginaram, não foi tranquila. A ajuda que imaginavam ter na descida inexistiu. A água das chuvas, turva, descia impiedosamente e empurrava os crótons para baixo. Chegaram à casa da esquina, a casa a que queriam chegar, mas estavam rasgadas e avariadas. Corpos cansados e castigados. O portão da casa estava fechado e não puderam nela entrar. Textualmente o narrador diz que: “E bastava ele, imóvel, em suas dobradiças de ferrugem, para proibir-lhes o acesso no paraíso a que se endereçavam num arroubo de vida” (CABRAL, 1998, p. 68).

Francamente o caminho de descida não corresponde ao imaginado pelos crótons; a descida “real” foi pior do que a descida “ideal” imaginada por eles. Utiliza-se conscientemente a palavra ideal para a descida por causa de sua significação enquanto algo apenas existente na mente, na ideia, ou seja, uma forma. Aliás, mais uma vez a “coincidência” entre o plano real e o plano imaginado, como na Alegoria da Caverna fica evidente no conhecimento do mundo inteligível e no mundo sensível. Mas o que se gostaria de frisar neste momento é que a descida, pelo que se lê no conto, foi tão ruim para os crótons que, no último parágrafo, está escrito que: “Ao amainar da chuva e ressurgir do sol, o amplo horizonte acenava-lhes em despedida sobre o morro” (CABRAL, 1998, p. 68). Pelo que se lê no excerto, o horizonte, que era amplo, deu-lhes adeus em despedida. Deu adeus por quê? Pelo jeito, a aventura não foi nada boa para os crótons. Além da descida inesperadamente ruim, o portão ainda se encontrava trancado, vedando-lhes o acesso. Pior, impossível. Claro que posso, inicialmente, concluir que a aventura deu em “nada”. Desse modo, o final se torna melancólico e poderia ser interpretado como mais uma circunstância infeliz encontrada pelos crótons. Uma espécie de Alegoria da Caverna às avessas: em vez de subirem a caverna, os crótons desceram; em vez de encontrarem o Bem na subida, como os homens de Platão, encontram o fim na descida. Mas Hegel não disse, segundo Bornheim, que a filosofia é a vida às avessas? Talvez então seja isso mesmo, a aventura dos crótons redundou em nada, em um absoluto fracasso frente ao pretendido. Mas pode haver outra possibilidade de se interpretar esse final de outra maneira.

Frise-se que o desfecho do conto se mostra decepcionante. Depois de se descobrir e temporalizar a sua ação através de sua transcendência, depois de se

libertarem do solo onde estavam e, finalmente, levar adiante seu plano concebido, os crótons permanecem diante do portão sem que pudessem entrar. Além disso, o próprio horizonte lhes dá adeus, despedindo-se deles definitivamente. A impressão de que a empreitada, de que as vicissitudes das plantas não resultaram em nada, é patente. Mas resta a pergunta (não é da pergunta que surge a consciência?): do ponto de vista de quem a empreitada não deu certo? A hipótese aqui esboçada induz a pensar que, se a história terminou de uma maneira negativa, esse ponto de vista é do narrador, um elemento que se deixou propositalmente de fora da análise, referindo-me a ele somente em alguns pontos ao longo do texto. Quem conta a história? Sob qual perspectiva? Não seria essa perspectiva pessimista?

O narrador adota um ponto de vista externo ao dos crótons. O estilo usado pelo narrador, já se disse no início deste capítulo, é o indireto, ou seja, ele está distante das ações do conto. Narra-as à distância. Em alguns momentos, também se disse, adota-se o estilo indireto livre. Nesses momentos, é claro, ouvem-se as vozes dos crótons, mas por intermédio do próprio narrador. Na narrativa, nunca se pode escutar as vozes deles diretamente. O que se quer aqui francamente dizer é que o narrador não entende a aventura dos crótons. E isso tem a ver com a posição filosófica do narrador, que é anterior à filosofia da existência: ele se mostra, se revela, “idealista” à maneira da filosofia de Platão. Por isso, inclusive, pôde-se, em duas oportunidades, mostrar paralelos com a Alegoria da Caverna, de Platão, e isso não foi gratuito.

Para o narrador, a história dos crótons assemelha-se a uma fábula que encerra uma moral: os perigos de se deixar um lugar seguro para se “aventurar” em uma “aventura” cujo final não se desconhece, ou seja, não se tem familiaridade, a certeza do fim. Os crótons estão em um elevado, de onde o horizonte, de acordo com o narrador no final da história, é mais amplo; logo, melhor. Eles trocam, então, esse lugar melhor, mais alto, e vão se dirigir para o que está embaixo. Não podia redundar senão em uma aventura desventurada. O plano em que se coloca o narrador é o do pessimismo, justamente o contrário do que move os crótons e que se pode falar em uma atitude mais otimista.

No início, ao falar do impulso inicial do filosofar, disse-se que os crótons tinham uma espécie de admiração ingênua e que a atitude contrária à admiração era o pessimismo. De acordo com Bornheim:

Recusa-se, portanto, a realidade, buscando-se a sua neutralização, porque nada revela, nem esconde sentido algum, e toda tentativa de compreensão do real incide em malogro... A marca precípua deste pessimismo ingênuo é um comportamento afetado de uma desconfiança básica e, portanto, profundamente negativo diante da realidade (BORNHEIM, 2003, p.38).

A realidade diante da qual há a recusa do narrador é a realidade como modificação do ser diante do mundo circundante. Para o narrador não haveria nada de novo sob o sol, a vida é de fato estática, é permanecer junto às tradições ocas e vazias do dia a dia sem sentido. Se de um lado a admiração dos crótons supõe-se reciprocidade na confiança, o pessimista do narrador desconfia do que vê e interpreta a aventura em seu sentido negativo: experiência arriscada, perigosa, incomum, de finalidade ou decorrência incertas. Para ele, já há, por antecedência, um sentido de segurança absoluto. Por isso não entende por que as plantas deixaram seu lugar seguro sem nada que, por antecedência, lhes garanta o futuro. O mundo desse jeito pressupõe alguém que nunca o questiona, nunca consegue pô-lo em dúvida, pois ele está certo de que ele que está aí à frente já está dado, feito, e não há nada que se possa fazer. Essa é a crença que subjaz ao narrador. O mundo está aí, os crótons vivem em um lugar seguro, não precisam de nada: o que haveriam de necessitar? Se a raiz da inconformidade está na insatisfação dos crótons, a satisfação do narrador permite-lhe a conformidade diante do mundo circundante, que para ele não é problemático.

Nesse sentido, a narrativa mostra que tanto os crótons quanto o narrador partem do mesmo ponto: a postura dogmática diante do mundo. Só que, diferentemente do narrador, os crótons, ao verem que o mundo do elevado perdeu seu sentido de plenitude através do desejo de conhecer a várzea, desejam descer. O em-si dos crótons converteu-se em seu para-si. O narrador permanece ainda em seu mundo que lhes dá segurança e está ainda pleno de sentido. Mas como não passou pela experiência da perda de sentido de seu mundo, não compreende a história que ele mesmo conta. Pode-se dizer melhor esse ponto: compreende a história dos crótons a partir de seu horizonte de experiência, ou seja, de sua perspectiva herdada de sua crença. De acordo com Laporte e Volpe: “O Em-si em sua plenitude – positividade pura – é impiedoso em sua estabilidade, pois se mantém inalterado, impassível frente aos acontecimentos do mundo humano. Seu “é” sem possibilidades não reflete as mudanças, as dores, as alegrias e os tormentos da existência” (LAPORTE e VOLPE, 2009, p. 48). O em-si como

comportamento pessimista remete o narrador a um sentido de enraizamento, de segurança e de normalidade. Em outras palavras, o sentimento básico do narrador, diante de seu comportamento dogmático, é de uma indiferença ontológica, porque se sente confortável dentro de seus limites. Por isso o em-si é opaco, fechado, sem frestas e janelas. Em relação ao em-si assim escreve Sartre:

O ser-Em-si não possui um dentro que se oponha a um fora, e seja análogo a um juízo, uma lei, uma consciência de si. O Em-si não tem segredo: é maciço. Em certo sentido, podemos designá-lo como síntese. Mais a mais indissolúvel de todas: síntese de si consigo mesmo. Resulta, evidentemente, que o ser está isolado em seu ser e não mantém relação alguma com o que não é (SARTRE, 2015, p. 39).

Ainda a esse respeito, pode-se dizer que, por ser assim, dessa forma, o narrador desconhece a sua própria gratuidade e vê a gratuidade dos crótons como algo que desafia a ordem pré-estabelecida da imobilidade da vida. Como se pode perceber, o comportamento do narrador é dogmático e, nesse sentido, contrário ao comportamento dos crótons, que foi designado como uma postura inicial de admiração ingênua. Para o narrador está em jogo um ser adaptado a seu próprio mundo, “dentro de uma segurança fundamental” (BORNHEIM, 2003, p. 71). Como a perspectiva do narrador pressupõe esse comportamento que não admite nenhuma mudança, a mudança em si é vista a partir do caótico, do monstruoso, do negativo. Por isso, o narrador inverte a Alegoria da Caverna na narrativa dos crótons. Os crótons deixam o elevado onde havia o sol e o horizonte amplo e claro. Eles, ainda sob essa ótica, deixam o alto para se aventurar no baixo, cercado de nuvens e chuvas terríveis e destruidoras. E, quando chegam à várzea, encontram os portões do paraíso fechados, em um conluio (ou confusão) entre filosofia e religião. Não se pode esquecer que paraíso vem da palavra grega παραδείσος, que significa jardim. E os portões impediram justamente a entrada dos crótons no jardim (paraíso). Os crótons empreenderam o caminho de volta à caverna. E ainda tem mais. O narrador interpreta a “queda” dos crótons como a sandice de se procurar por sonhos e por desejos, ou seja, por ideais frente a uma realidade que não tem nenhum problema, que não precisa mais de nada. Um mundo, apesar de não ter nenhum problema, é abandonado em nome de um ideal (ideia) irreal, incompatível com um mundo seguro e bom por si mesmo. Para o narrador, a “queda” dos crótons se deu em nome de um ideal que não redundou em nada e, por isso, o seu caráter negativo.

O discurso do narrador que subjaz a tudo que narra é contrário às mudanças. A chance de mudar, de se reinventar, é dada pelo poder-ser, cuja abertura dá-se gratuitamente. Com isso, pode-se identificar esse discurso de recusa às mudanças, já que o homem já se encontra acabado, pronto. Nesse contexto, Laporte e Volpe escrevem:

O existencialismo traz à luz uma característica que tanto a cultura como o homem gostariam de esconder – o poder-ser. As correntes que veem o homem pronto e acabado tiram dele qualquer responsabilidade e isso ocorre tanto nas correntes essencialistas quanto no estruturalismo. As primeiras porque, ao conferir-lhe uma essência, privam o homem da liberdade ontológica da escolha do próprio ser e o estruturalismo, por colocar o homem sob o domínio de estruturas inconscientes. Todo o sistema político, econômico, educacional nega sub-repticiamente a individualidade do poder-ser. Toda dominação se faz através do nivelamento que mascara os rostos, os desejos e os projetos em uma fisionomia única. A maioria dos homens se compraz em entrar nesse jogo, porque isso permite a eles abdicar do peso da responsabilidade de ser e de escolher. É mais fácil ter alguém que diga ao homem o que pensar, o que sentir, o que desejar do que ele próprio escolher sua vida e seu ser. Os mecanismos de dominação tentam transformar o Para-si em Em-si porque se dirigem como algo constituído (LAPORTE e VOLPE, 2009, p. 51).

Laporte e Volpe se referem, nesse trecho, às correntes essencialistas e ao estruturalismo. A perspectiva que as autoras adotam se refere ao que vem antes do existencialismo, chamando-as genericamente de correntes essencialistas, e a corrente estruturalista, que vem imediatamente depois do existencialismo. As correntes essencialistas encobrem basicamente toda a história da filosofia ocidental, desde a filosofia clássica grega, com Sócrates, Platão e Aristóteles, até a filosofia moderna, com Kant e Hegel. Essas correntes, embora tenham diferenças entre si, buscam a essência do homem, o que o homem é, como algo prévio ao próprio homem.

O existencialismo, embora em si não seja uma escola única, coloca o ponto principal justamente na diferença que há entre as categorias das coisas e as categorias¹² que servem apenas para o homem. As coisas que nos cercam já estão prontas, feitas, não estão em formação. Não se podem aplicar ao homem as categorias de conhecimento de que serviram os homens para conhecer as próprias

¹² As categorias humanas são definidas por Heidegger por “existenciais”, como foi visto no capítulo anterior.

coisas. “A pessoa não é uma coisa, uma substância, um objeto”, como escreveu Heidegger em *Ser e tempo* (Heidegger, 2015, p. 92). Como as pessoas não são coisas, objetos, impõe-se aos pensadores a tarefa de descrever categorias existenciais que sejam próprias às pessoas, e não às coisas. Pensador aqui não se restringe aos filósofos propriamente ditos, mas a todos que veem no homem o inacabado, o por-se-fazer, o por-vir.

Na história dos crótons, como ficção, pode-se perceber que eles estão justamente no fluxo do tempo sendo. Eles não são, não estão. Eles estão sendo. O narrador, obviamente, capta a história deles a partir de um determinado tempo até outro tempo, especificamente do elevado até aos portões da casa abandonada. O tempo da narrativa, que é linear, desenvolve-se a partir da consciência que os crótons tiveram ao perceberem que eles estavam ali em cima, e não lá embaixo. A sensação de decurso do tempo na narrativa segue quase paralelamente à ocorrência da consciência dos crótons, e isso por um motivo bem simples, que já foi abordado neste capítulo: o conceito de em-si e o conceito de para-si. O primeiro conceito, como é opaco, não possui o conceito de tempo, enquanto o segundo conceito – para-si – tem junto consigo o conceito de tempo. Sobre a copertinência entre consciência e temporalidade, escreve Cox: “O ser do para-si é ser aquilo que não é, e não ser aquilo que é. Somente um ser essencialmente temporal pode ter esta natureza paradoxal, sem auto-identidade” (COX, 2001, p.52). Cox ainda lembra, nas linhas que se seguiram que é essencial também que os seres estejam posicionados, ou seja, estejam em algum lugar. Um ser em movimento nunca está em um lugar determinado, ou seja, sua localização exata, em qualquer momento, é indeterminada. Um objeto em movimento não está aqui nem ali ou lá. Mas o movimento do para-si, sua indeterminação essencial, não é espacial, mas temporal. Nesse movimento, afasta-se do que foi e dirige-se para o que ainda não é. Foge-se do passado em direção ao futuro: nesse ponto aqui, lembra Cox, não há o presente. Escreve Cox:

A forma correta de ver o tempo, não é em termos dos três elementos distintos e substanciais, mas sim em termos das três dimensões unificadas, cada uma delas – sendo o nada em si mesmas – fora de si mesmas nas outras duas, com significado somente em termos das outras duas. Sartre se refere a esta estrutura como *ekstática* ... O futuro é referido como um futuro-passado, enquanto que o passado é referido como o passado-futuro. E, o presente, é a presença imediata do para-si ao ser, ao invés de um momento presente que pode ser considerado como sendo *agora* (COX, 2001, p. 54).

Esse movimento em direção ao futuro é mostrado no conto como a travessia que empreendem os crótons na descida, já que eles, por causa das raízes, não podiam sair de onde estavam. O movimento é contínuo não em razão do espaço que progressiva e sucessivamente eles vão ocupando durante a travessia. Os crótons foram temporizados e é essa temporização que dá à narrativa o seu sentido de movimento, de futuro para além de si mesmo. Nesse fluxo contínuo, não há noção de presente, de agora, mas justamente de indefinição frente ao vir-a-ser. Nesse sentido, o para-si é uma aventura em direção ao futuro. Mas esse tempo refere-se ao tempo em relação à perspectiva dos crótons.

Em relação ao narrador, ele distribui o tempo entre duas paradas determinadas. Esse tempo foi decalcado pelo narrador. Ele não quis continuar a história. Por que parou naquele justo momento? Os crótons morreram? Não é o que consta no último parágrafo do conto: “Ao amainar da chuva, e ressurgir do sol, o amplo horizonte acenava-lhes em despedida sobre o morro” (CABRAL, 1998, p. 68). O que se quer dizer é que havia o interesse do narrador de que os crótons acabassem mal, sem eira nem beira, como se diz. Já se disse que cabe ao narrador a intencionalidade de terminar a história em seu sentido negativo, como se o que se passou com as plantas representasse a tolice humana de se trocar o certo pelo duvidoso. Para respaldar esse ponto de vista, pode-se recorrer ao fato de que no final o narrador só utiliza o estilo indireto, o que demonstra que não captou dos crótons o sentimento no qual se encontravam através do estilo indireto livre que teria usado em outras passagens do conto, principalmente no início. Nesse início, como aqui lembro, a intenção foi mostrar como os crótons estavam “loucos” para chegar à várzea. Não há, por parte do narrador, nem mesmo um sentimento de solidariedade pelo empreendimento que deu errado. Os crótons acabaram no chão e com o horizonte lhes dando adeus, indiferentemente. Mas sublinha-se o fato de que a vida dos crótons não parou ali, a história está aberta, pois as personagens ainda estão vivas, ainda estão sendo. E a partir dali a sua vida pode continuar em seu fluxo contínuo em direção a sua próxima aventura, caso houvesse continuidade na narrativa.

Nessa perspectiva, o narrador representa as correntes essencialistas anteriores ao existencialismo, em que a essência era dada por antecedência,

diferentemente dos existencialistas que colocam a existência precedendo a essência. Sartre procura mostrar essa diferença em seu livro *O existencialismo é um humanismo*. Nessa pequena obra, Sartre escreve que, em relação às coisas, pode-se pensar a essência delas antes de serem feitas. Um copo ou uma mesa, por exemplo. A mesa pode ser imaginada como será feita, com os seus pés, com o seu tampo. Pode-se pensar qual o tipo de material a partir do qual ela pode ser feita. Depois de planejada, o marceneiro pode fazer a mesa e avaliar, inclusive, a adequação entre o planejamento e a execução. Com as pessoas, nada disso pode ser feito. Cabe às pessoas a liberdade de fazer o que quiserem com suas vidas. Não há nada anterior a esse fazer que prescreva o que deve ser feito ou mesmo a certeza do que realmente será feito.

Os crótons na narrativa são os sujeitos de suas vidas. Desse modo, pode se dizer que “a perspectiva sartreana aponta para um homem criador de si mesmo, plena liberdade de fazer-se, projeção de futuro, de possibilidades. Ser arquiteto do próprio ser, projetar seu próprio modelo dignifica o homem ao mesmo tempo que o angustia” (LAPORTE e VOLPE, 2009, p.51). A angústia atua em alguns momentos da história: a angústia de se querer descer sem poder, de se preocupar com o que vai acontecer durante a descida. No final devem ter-se angustiado também com o fato de chegarem ali embaixo e os planos não terem acontecido como na previsão que fizeram. Mas a vida não é mesa que se planeja e depois pode-se averiguar a adequação entre forma e concretização.

4 A INUTILIDADE DA CERCA DA ALAMEDA

4.1 Introdução.

No capítulo anterior, pôde-se analisar de que forma os pequenos crótons conseguiram, por meio de sua liberdade e de sua consciência, trilhar um caminho desconhecido para o futuro. No conto em questão, especificamente, o passado só foi vislumbrado a partir da tomada de consciência de um novo lugar para onde eles pudessem ir, apesar da limitação natural de seus movimentos por causa de suas raízes. Mas os crótons quiseram sair de onde estavam, mesmo que o futuro não lhes fosse absolutamente certo. No momento dessa análise, verificou-se que o conceito não substancialista de consciência foi usado no conto, ou seja, a consciência não como um objeto externo ao homem, mas como o conceito para-si de Sartre. Nesse mesmo sentido, Nathalie Monnin pôde representar a consciência a partir de um plano cartesiano em seu livro chamado *Sartre*. Nessa obra, assim a autora se expressa:

No âmago do para-si cruzam-se ainda duas dimensões. Uma, horizontal, a temporalidade, faz com que o para-si avance no tempo transformando, visto que é mudança perpétua, metamorfose global, o que torna a liberdade possível – e absoluta... A outra, que podemos chamar de vertical, reinsere o para-si no mundo, pela negação interna: é preciso, para transcender ao mundo, negar de si que seja essa coisa para a qual se projeta, isso que assegura que o mundo é radicalmente outro que não aquilo que somos. O lugar do entrecruzamento dessas duas dimensões é o coração do para-si, o mais original, o mais fundamental, a partir do que tudo o que constitui sua vida, sua maneira de ser e de se relacionar com o mundo e com os outros encontrará seu desenvolvimento (MONNIN, 2017, p. 67).

O conceito de para-si, como bem expressa a autora francesa, é uma espécie de movimento sempre rumo ao futuro, como se não houvesse um ponto em que pudesse existir repouso, descanso. Esse avanço no tempo, rumo ao devir, não é um movimento que independe da pessoa, mas é um impulso sempre renovado de uma negação do que se é, rumo ao que se quer ser. Por isso mesmo Nathalie Monnin pôde esclarecer o para-si através de um sistema cartesiano de pares ordenados, em que a reta horizontal é o mundo, e o tempo está na reta vertical do plano. A negação

interna se dá sempre como consciência porque, a partir dessa mesma negação, o homem vislumbra o desejo de seguir em frente, rumo à realização desse desejo. Nessa interseção de tempo e de negação, o homem se vê a si mesmo como aquilo que já foi, e não é mais, e o que quer alcançar, embora não saiba se vai ou não alcançar. Assim também aconteceu aos crótons no capítulo anterior: desceram do lugar onde estavam e rumaram para a cidade onde viviam os homens e seus jardins geométricos, que é outra forma de se falar também em planos, retas e ângulos, ou seja, construção humana em dois sentidos diferentes: como obra, feita dos homens, e como uma engendração humana. Em todo caso, como se fosse uma racionalização sempre presente e tipicamente concernente ao homem.

A pergunta que se faz é se esse caminho rumo ao futuro pode parar. Poderia o homem descansar dessa interminável viagem rumo ao futuro por meio das negações que se fazem em relação ao presente? Sendo o homem sua liberdade, não poderia ele ter a liberdade de não seguir em frente? E se o passado for melhor do que o presente e de repente for melhor voltar? Pode-se fazer isso?

Para responder a essas perguntas, analisa-se um conto chamado “A cerca”. Nessa narrativa, a personagem não aceita o que se tornou e, retroativamente, compreende o passado como algo idílico, por meio do qual havia uma existência feliz, em oposição ao que acontece no seu presente. Neste capítulo, outros dois conceitos existencialistas são explorados: o absurdo da vida e a temporalidade dos seres.

4.2 O conto “A cerca”

O conto “A cerca” é a quinta narrativa do livro “Alameda”, de Astrid Cabral. Nessa história, o narrador começa pelo presente, quando a cerca, personagem principal do conto, já estava velha e carcomida. Ela estava diante de seu fim, que chegava lentamente. Sentia já o cupim lhe corroer as entranhas, ou seja, as suas ripas. Não estava mais firme à terra: bambeava ante o vento. Como não estava firme, havia alguns arames que a escoravam ao muro contíguo ao quintal e ao jardim. Como estava frouxa à terra, os vãos encontravam-se cheios de água, em forma de lama. De acordo com a história, a terra silenciosamente zombava dela.

Essa descrição de seu estado estende-se pelos quatro primeiros parágrafos. A partir do quinto parágrafo, a narrativa recua até os tempos em que a cerca era ainda uma árvore. Ainda há outras árvores do tempo em que a cerca tinha sido uma, por isso ela achava que esse tempo não estava tão longínquo assim. De árvore, a cerca poderia muito bem ser outro ser, como mesa ou banco, por exemplo. Recordava-se do tempo em que era árvore e de como se relacionava com a terra, através de suas raízes, inexistentes no presente. A sua vida não podia voltar a ser o que fora, ou seja, árvore, e isso lhe causava uma certeza: a impossibilidade da “ressureição”, como diz o narrador no início do sexto parágrafo. Considerava-se no presente como um ser inútil, medíocre e mesquinho. O mal-estar era-lhe um estado de ânimo constante. Nessa recordação do que tinha sido e do que era no presente, lembrava-se do gato que transpassara através de suas pontas, e a morte do gato trazia-lhe também agonia. Pensava que, se não fosse ela, o felino ainda estaria vivo, roçando nela o seu pelo. A vida da cerca estava plena de cansaço, fadiga, como conta o narrador. Nesse momento, tentava pensar no que ela mesma seria em um futuro ainda não definível. Se morresse, o que seria dos seres que necessitavam dela, como as trepadeiras, por exemplo? Se sua vida não estava bem, meditava que havia seres em pior condição. De acordo com o narrador da história, as coisas se passavam dessa forma. O tom, no entanto, é de uma inconformidade com a situação atual da cerca. E qual a causa dessa inconformidade?

4.3 A Náusea

No conto aparecem alguns trechos em que o estado precário da cerca é descrito. O presente dessa cerca de madeira está ruim. Nas palavras do conto, aparecem termos como apodrecimento e inutilidade (1º parágrafo), suja de lama (2º parágrafo), cadáver camuflado e corpo estéril (6º parágrafo), medíocre, mesquinha, esquartejada, deformada, mal-estar e mágoa (7º parágrafo), incapacidade (10º parágrafo). Além dessas palavras, aparecem outras em forma de metáfora, como “nem mesmo sua aparência – arcabouço exposto de animal pré-histórico...” (CABRAL, 1998, p. 56) e “nunca escada em horizontal, espinhaço adernado de peixe gigante...” (CABRAL, 1998, p. 56). No caso dessas duas últimas expressões, o

efeito imediato é de dar conta da degradação de sua aparência de forma que se visualize o seu estado deplorável.

As palavras e expressões arroladas no parágrafo anterior dão conta de sua disposição anímica, ou seja, de sua disposição de ânimo frente às coisas que lhe cercam a vida. A disposição que a caracteriza é, nas próprias palavras do narrador, o mal-estar diante da vida. E qual seria a “causa” desse mal-estar, que fazia a personagem nutrir “desprezo que colhia no presente”? (CABRAL, 1998, p. 57). De acordo com Franklin Leopoldo e Silva:

A descoberta da contingência é um percurso pontuado pelas manifestações da náusea. Há, portanto, uma relação entre a modificação do sujeito causada pela náusea e a aproximação progressiva do desvelamento da existência como contingência. As manifestações da náusea são, ao mesmo tempo, modificações do sujeito, primeiramente porque implicam mudança na relação entre o sujeito e as coisas (SILVA, 2004, p. 81).

No conto em questão, a cerca percebe que suas relações com os seres à sua volta estão diferentes. Isso ocorre já no segundo parágrafo, em que se sente menos envolvida com a terra que lhe envolvia as ripas. Em relação à terra, sente-se frouxa, bamba, não firme. O sentimento da cerca era que, de fato, “a terra afrouxava como se fugisse a negá-la” (CABRAL, 1998, p. 55). Em outra passagem mais extensa, assim está expressa a relação entre a personagem e a terra na narrativa:

A terra uma só e zombava dela em atitudes silenciosas. Estava a seus pés e não estava, altiva demais para suportar-lhe o jugo. Nem mesmo sua aparência – arcabouço exposto de animal pré-histórico – lograva comovê-la. Ela que estremecia seu passado, encarcerando-lhe as relíquias avidamente, filho morto dentro de seu ventre. Oh, mas a terra via as coisas do mundo de muito perto, sempre minuciosa, afeita às diferenciações mais sutis, fosse o filó das asas de um inseto, as nervuras de uma folha (CABRAL, 1998, p. 55 e 56).

Como se pode notar, as relações entre a cerca e a terra mudaram. Da forma como é narrada, o ponto de vista que prevalece é o da cerca, para quem a terra é quem muda de atitude em relação a ela. Para a personagem, a terra é que foge dela, é a terra que zomba dela, é a terra que, mesmo aos pés da cerca, é altiva demais para recebê-la. De acordo com a opinião da cerca, nem mesmo a sua aparência consegue demover a terra de seu intento de afastar-se. Essa nova relação entre as duas personagens se dá porque a partir de agora o mundo em que

vivia a cerca perdeu-se, sucumbiu. A perspectiva de agora em diante é uma descoberta feita pela própria cerca: a sua vida é fruto de sua contingência, ou seja, está ali, mas poderia não estar. Nas palavras do texto narrativo: “Sua vida, convencia-se, era um acaso, absurdo como todos” (CABRAL, 1998, p. 55). Como escreveu na citação acima Franklin Leopoldo e Silva, a descoberta dessa contingência se dá, ocorre, a partir da náusea.

Nesse sentido, não se deve compreender que existe a personagem cerca e, além dela, a náusea como complemento, como uma adição que se faz ao personagem, como se estivessem lhe acrescentando um atributo entre tantos outros. Não há, dito de outra maneira, a cerca mais a náusea, mas justamente há a personagem a partir da perspectiva desse estado anímico que é a náusea. É justamente esse estado que traz à tona essa maneira nova de ela se dar com as coisas. É claro que a cerca feita de madeira não sabe se a modificação nessa relação que se dá agora entre ela e a terra é fruto da mudança das coisas externamente ou se é consequência de seu novo modo de visualizar as coisas. Pelo contrário, para a cerca é a terra que se afasta, é a terra que foge dela. Pode-se dizer que a perspectiva adotada agora pela personagem indica que o que acontece no presente é diferente do que acontecia até pouco tempo atrás. As certezas que lhe advinham do mundo já não existem mais. Em relação à terra, por exemplo, a solidez da relação acabou ficando literalmente “frouxa”. Essa evidência que acontece no plano objetivo, físico, visual, ocorre também na ordem dessa perspectiva, que desvela essa nova relação. Nesse mesmo contexto, escreve Franklin Leopoldo e Silva (SILVA, 2004, p. 81): “É nesse sentido que as coisas se desvelam precisamente quando deixam de ser”. O mundo tal qual para a cerca tinha sentido adquire novo significado que solapa as certezas que tinha antes da perspectiva da náusea. O mundo, e com o mundo as coisas, ganha uma cor que esmaece, em vez de dar novo colorido. E a tinta é fornecida pela náusea. A náusea retira a cortina das certezas que as relações possuíam antes. Por isso se disse que a náusea “desvela”, descobre o que antes estava oculto, traz à tona. A solidez e a estabilidade, que pareciam existir, ruíram e, por isso, a sensação de ruína do mundo em que se está.

O tema da náusea não aparece no livro *O ser e o nada*, de Jean-Paul Sartre. Quando se lê esse livro, verifica-se que o impulso que faz com que o homem rume para o futuro é a negação, como se disse no capítulo anterior. No livro *O ser e o nada*, não há menção a essa disposição anímica chamada náusea. Há, é verdade, a

ligação entre o conceito da angústia e o do nada. De acordo com Régis Jolivet, no livro *Sartre ou a teologia do absurdo*, haveria uma evolução entre o livro *A náusea*, de 1936, e *O ser e o nada*, de 1943. Segundo o pensador francês, “de um lado, com efeito, a *negação* vai ocupar o lugar da náusea inicial, com o que a angústia parece perder um pouco de sua virulência” (JOLIVET, 1968, p. 27). Desse modo, a respeito da náusea, a opção do autor não foi a sua exposição por meio de uma obra filosófica, mas por meio de uma obra literária chamada *A náusea*. A náusea pode ser entendida como uma disposição anímica privilegiada, pois ela abre perspectivas novas para o ser humano, diferentemente de outras disposições. Esse conceito de angústia acompanha o conceito de angústia que foi desenvolvido pelo filósofo alemão Martin Heidegger. A respeito do termo angústia, faz-se agora uma pequena digressão, pelo peso que possui no existencialismo em si, quanto pela relevância que há no livro *Alameda* por esse tema, abordado em outro conto, pelo menos.

4.4 A angústia e o existencialismo.

De acordo com Jack Reynolds, no livro *Existencialismo*, “importa destacar que Kierkegaard foi também um dos primeiros pensadores a sublinhar a relevância filosófica de experiências como desespero e temor, precursoras da *Angst* heideggeriana e da angústia sartreana” (REYNOLDS, 2014, p. 17). Ainda segundo Reynolds, para Kierkegaard a escolha individual é acompanhada por uma experiência de temor ou desespero. Esse temor/desespero demonstra categoricamente que a racionalidade nunca será o suficiente para fornecer respostas. É claro que a expectativa de Kierkegaard é a reflexão religiosa, mas o pensamento tem por base uma fuga para a incerteza, que é acompanhada, como se disse, pelo desespero. Em seu livro *O conceito de angústia*, de 1844, Kierkegaard escreve que “a realidade efetiva do espírito se apresenta sempre como uma figura que tenta a sua possibilidade, mas se evade logo que se queira captá-la, e é um nada que só pode angustiar (KIERKEGAARD, 2013, p.45). Um pouco mais adiante, como espécie de conclusão, define a angústia, no quinto parágrafo, como “a realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade”.

Jack Reynolds liga diretamente os conceitos de Kierkegaard ao *Angst* de Martin Heidegger. Esse termo irá ganhar na filosofia de Heidegger um lugar central em sua obra *Ser e tempo*. Ainda de acordo com o professor norte-americano, com esse conceito, que pode ser traduzido por angústia, tédio ou ansiedade (sem as conotações médicas), o mundo familiar perde todo seu sentido de normalidade. Os modos habituais e cotidianos com os quais as pessoas se relacionam com o mundo declinam e perdem-se na insignificância. Nessa perda de significação, há um sentimento de estranhamento em relação à zona de conforto. Como essa disposição coloca o homem longe do habitual, do familiar, a angústia acaba individualizando o homem, fazendo com que ele trilhe um caminho próprio, independentemente dos caminhos das outras pessoas. Desse modo, a tendência da angústia seria a individualização do homem frente à multidão, dando à pessoa angustiada o que se chama de existência autêntica. Isso, no entanto, não é uma determinação, apenas uma possibilidade.

Como disse acima, no livro de filosofia de Sartre – *O ser e o nada* – não se expõe o conceito de náusea, o que fica para um livro anterior do pensador francês chamado *A náusea*. Ele, como também já foi dito, não é uma obra de filosofia *stricto sensu*, mas uma narrativa literária. Esse livro foi publicado como se fosse o diário de Antoine Roquentin, personagem principal, que depois de viajar por vários lugares, vai fixar-se de Bouville, onde passa a residir e escrever sobre a vida do marquês de Rollebon.

Tal qual Roquentin, para a cerca-personagem também toda a estabilidade que tinha antes se desmorona. Esse desmoronar é em si a perspectiva que a cerca tem a respeito das coisas que a cercam e já a cercavam antes. O sentido dessas coisas não é mais o mesmo. Sem aviso prévio, tudo muda. Não são as coisas que estão mudando, mas a mudança pertence à cerca, pois ela e a náusea são uma e a mesma coisa. Antoine Roquentin, no romance *A náusea*, disse que ele e a angústia são um só: “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, 2006, p. 33).

Para a cerca, as coisas permaneceriam com seu sentido habitual. As coisas permaneceriam as mesmas no tempo. De acordo com Franklin Leopoldo e Silva (SILVA, 2004, p. 82), “o fato de poder encontrar as coisas do mesmo modo que eram *antes* faz da sucessão uma sequência estável na qual o sujeito encontra

também a referência para a continuidade de si mesmo”. Para a personagem, o que acontece é que ela não percebe mais o presente como continuidade do passado, o presente está desconectado do passado, sem nada que ligue um ao outro. Para o muro, o presente está desvinculado do passado. Percebe que o tempo presente, o único que existe, é pura gratuidade, contingência. Como não há mais o vínculo entre passado e presente, não se pode mais dizer que o presente seja uma necessidade do passado. Assustada, no próximo parágrafo a cerca fará a recordação do passado. Nos termos do próprio conto, “recuava nos dias até seu passado de árvore” (CABRAL, 1998, p. 56). Essa recordação, ou nas exatas palavras da narrativa, esse “recuo até o passado”, é uma forma de ordenar essa relação entre passado-presente que se desfez. O novo ordenamento traz de qualquer forma uma sequência para dar estabilidade, continuidade. Por isso essa sequência tem de vir como uma narrativa de sua própria vida, como se a vida de cerca pudesse ser vista por ela mesma como algo objetivo, algo visto de fora. Nesse ímpeto narrativo, recua até quando era uma árvore e “matuta” que ainda existiam árvores do tempo em que ela era simplesmente uma árvore. Por isso conclui, sem muita certeza, que não tinha mudado de forma há muito tempo. Depois de pensar-se a si mesma como árvore, raciocina que poderia ter sido transformada em outras coisas, não necessariamente em cerca de madeira. Nas palavras do conto:

Entristecia matutando a sua sorte, dizendo-se: antes fosse cama, antes fosse mesa ou banco a sua volta. Sentiria nas costas o corpo dos homens amando-se, a agitação inocente das criancinhas nascidas. Ou a acidez das maçãs penetrando-lhe os poros com a mansuetude de um perfume, a cica dos caquis ante-sorrindo de madureza e doçura, e os mantos de algodão e linho tapando-lhe a nudez, o pudor ao ver-se espoliada de sua casca primitiva (CABRAL, 1998, p. 56 e 57).

A cerca narra para si mesma o seu passado de árvore, mas percebe que poderia não ter sido cerca, mas poderia ter sido mesa, banco ou cama. Descreve as experiências que poderia ter tido, caso fosse um desses outros “objetos”. Nessa narrativa do que não existiu, imagina as experiências de sentir os corpos das pessoas (cama), a acidez das maçãs (mesa). Essa narrativa empreendida pela cerca traz, novamente, a possibilidade de ter sido outro ser e, daí então, a pura gratuidade do presente. O simples fato de ser cerca, ao invés de banco, mesa ou cama, revela (desvela de novo) a facticidade: o caráter não necessário do que é;

enfim, a pura gratuidade. Ainda a esse propósito, Nathalie Monnin escreve que, inclusive, “a facticidade é a conjunção dessas duas ideias aparentemente contraditórias, a da contingência do fato de existir e de sua necessidade – o que remete ao sentimento de absurdidade da existência, sem fundamento e injustificável” (MONNIN, 2017, p. 69).

Como essa volta ao passado não dá a necessidade do presente, a cerca-muro tinha um “desprezo que colhia no presente” (CABRAL, 1998, p. 57). Essa referência negativa ao presente é muito significativa. No livro *A náusea*, de Sartre, a personagem Roquentin também possuía essa mesma impressão em relação ao presente. Franklin Leopoldo e Silva diz, a esse respeito, que: “É por isso que o acúmulo de presente e a perda do passado pesam decisivamente na metamorfose do próprio Roquentin” (SILVA, 2004, p. 82). O professor de filosofia Franklin Leopoldo e Silva comenta que com Roquentin também ocorre uma modificação na vida como se a vida fosse uma sucessão de acontecimentos, com antes e depois, ou um presente que independe, em termos de necessidade, do passado. Diz ainda que a vida não é um romance de aventuras, já que não há um narrador que possa ordená-la em termos de causalidade, dando uma necessidade que gere outra necessidade. Por isso, continua o professor de filosofia, o liame produzido pela narrativa transforma o presente com mais necessidade, dando aos fatos e eventos um encadeamento consequente. Roquentin, para recuperar esse encadeamento, narra sistematicamente a sua vida. Para exemplificar, Franklin Leopoldo e Silva lembra quando Roquentin estava com Erna, sua companheira em um bar em Hamburgo e a personagem narra o seu passado, organizando-o em termos sucessivos e ordenados. Isso deu a Roquentin a impressão de uma necessidade intrínseca, mas não percebe que quando volta a falar do presente os fatos têm a “gratuidade do vivido espontâneo e não a necessidade do já acontecido” (SILVA, 2004, p. 82). Franklin Leopoldo e Silva ainda dá um outro exemplo. Roquentin, ao contar a vida do marques de Rollebon, trata-o como um objeto, externo a si mesmo, e ordena a vida do marques estabelecendo a continuidade dos momentos e assim dando-lhes sentido. Nesse caso, Franklin Leopoldo e Silva sintetiza dizendo que “a ordem do vivido só é visível *posteriori*: é então que escapamos do acaso” (SILVA, 2004, p. 82).

Tal qual Roquentin, a mesma coisa pode ser dita em relação à cerca. O presente é gratuito e espontâneo. Não obedece a nenhuma necessidade, não tendo

continuidade com o passado. Por isso então que a cerca despreza o presente, sente-o como algo solto em relação aos acontecimentos anteriores. A cerca-Roquentin está farta do presente. Na narrativa, além da gratuidade que vislumbrou no passado, o muro de madeira percebe que o fato de ter sido árvore e agora cerca não tem nenhuma causa necessária. Podia-se argumentar que a cerca é um produto do homem e, sendo assim, a decisão não caberia à cerca o fato de ser cerca, mas ao homem, o que poderia dispensar a cerca da responsabilidade da decisão. Esse argumento, no entanto, só reforçaria o fato de se desvincular realmente o presente do passado, o que levaria o personagem ao lugar em que já está.

De acordo com Franklin Leopoldo e Silva, a náusea traz como resultado um processo que ele chama de “*desordenação do sujeito*”. Nesse desenvolvimento, “sujeito parece, ao contrário, ter-se esvaziado de suas referências, de suas maneiras habituais de identificar as coisas e localizar-se no mundo.” (SILVA, 2004, p. 82). Por isso a personagem não se identifica como está atualmente, ou seja, na forma-cerca, em vez da forma-árvore. Essa maneira de pensar sua situação é uma desculpa para parecer que o motivo de se encontrar assim tem uma causa externa a si. Como já se disse, é uma maneira de justificar a sua decadência em termos do passado. Mas esse pensamento, pelo que se lê no texto, não a deixa mais alegre ou reconfortada. A referência da personagem ao passado é seletiva. Lembra que podia ser outra coisa, diz que é inútil, mas não se lembra de nenhum momento em que, sendo cerca, era de outra forma, de outra maneira. Aliás, mal se recorda de quando era árvore, nem como vivia entre outras árvores. Sua memória percorre o passado-árvore e a cerca se descobre agora presente-cerca-inútil. Entre essas duas posições não há outros aspectos de cores, não há outras recordações.

4.5 Tempo e temporalidade no Existencialismo

Evidentemente que a memória da cerca põe algo em funcionamento: que o tempo passa inelutavelmente. Desse modo, o conto traz à baila um tema importantíssimo para os existencialistas: o tempo. Esse tema torna-se crucial não só porque é importante por si mesmo, mas porque os existencialistas propõem outro

modo de pensar a relação entre o homem e o tempo, superando a concepção que vem desde Aristóteles, passando por Santo Agostinho e por Immanuel Kant.

Para os existencialistas – e nesse ponto me refiro sobretudo a Sartre e a Heidegger – existem dois entes bastante distintos: o tempo e a temporalidade. Em relação ao tempo cronológico, desde a escola aprende-se que existem três tempos verbais: o presente, o passado e o futuro. Embora com uma nomenclatura mais rebarbativa, assim está também em qualquer gramática escolar: o presente, que não tem subdivisões; o passado, com três subdivisões: pretérito imperfeito, pretérito perfeito e o pretérito mais que perfeito; o futuro apresenta duas subdivisões: futuro do presente e o futuro do pretérito. Essa divisão apresenta-se tanto no modo indicativo, que é o modo em que as coisas realmente se passam, quanto no modo subjuntivo, que é o modo das coisas que podem acontecer, mera possibilidade: presente do subjuntivo, pretérito imperfeito do subjuntivo e futuro do subjuntivo. O imperativo só existe no tempo presente. Mas há línguas ocidentais, como o grego clássico, em que existe o imperativo no presente, no pretérito e no futuro. O resultado desse ensino é que se pensa que o tempo é uma relação linear e progressiva entre esses três tempos abordados. Mas o problema do tempo reside na temporalidade.

Martin Heidegger, em seu livro *Os problemas fundamentais da fenomenologia*, chama a essa divisão de compreensão vulgar do tempo. Para o filósofo de Baden, o tempo de onde todos partem é o presente. O passado já não é mais, e o futuro ainda não é. Desse modo, Heidegger refere-se ao presente tendo braços em duas direções do não-ser, ou seja, o passado e o futuro não são. De acordo ainda com Heidegger, Aristóteles é o autor que liga à discussão do tempo o fato de ele estar na alma das pessoas e o fato de ele ser circular. Por ser circular, ligado ao movimento das estrelas em torno do orbe terrestre, todos os entes estariam no tempo. Ainda segundo o autor de *Ser e tempo*, Aristóteles caracteriza o tempo como uma sucessão de agoras, sendo que um agora é diferente do agora que vem antes ou mesmo depois. Heidegger, ao expor essa passagem de Aristóteles, tem em vista o fato de dar a ela uma interpretação mais afeita à sua compreensão fenomenológica, e isso se daria a partir de sua definição de temporalidade, fenômeno, segundo ele, que explicaria e subsidiaria a tripartição do tempo. Nesse sentido, a temporalidade é o fenômeno sob o qual emerge o conceito vulgar de tempo.

Temporalidade é um tempo originário. É originário no sentido de ser a ἀρχή (*arché*) dos tempos, o seu princípio diretor. Nessa concepção mais originária, tempo é entendido de acordo com o uso do relógio, segundo o qual não se consulta o relógio para ver que horas são, mas para se saber quanto tempo falta para algo. Isso, segundo Heidegger, explica por que se utiliza a expressão “não ter tempo para fazer algo”; ainda diz que essa expressão usa o tempo em sua concepção originária. Já que se “conta com o tempo”, o tempo é uma espécie de ente a partir do qual a pessoa se orienta. Nas suas palavras, Heidegger assim se expressa:

Nós já sempre contamos com o tempo antes de, medindo o tempo, olharmos para o relógio. Quando atentamos para o fato de que, no uso do relógio, com vistas ao relógio, já sempre reside a cada vez um contar com o tempo, então isso significa que o tempo já nos é dado antes do uso do relógio, que ele de algum modo é desvelado de antemão para nós e que somente por isso podemos retornar expressamente a ele com o relógio. Por meio dos ponteiros do relógio, a única coisa que é determinada é o quanto. Mas o quanto e tanto do tempo compreendem o tempo originariamente como aquilo com o que eu conto, como tempo para... O tempo, que nos é sempre *dado*, na medida em que *tomamos* tempo para nós e temos o tempo em conta, tem o caráter de “*tempo para*” (HEIDEGGER, 2012, p. 375).

Em relação à concepção de tempo em Sartre, Gerd Bornheim diz que com esse conceito o filósofo francês retoma as teses anteriores sob “uma nova perspectiva” (BORNHEIM, 2011, p. 64). Os termos anteriores a que se refere o filósofo brasileiro são os conceitos de para-si e em-si. Sartre, antes de elaborar o seu conceito de temporalidade, faz uma breve análise dos três ek-stases: passado, presente e futuro.

Em relação ao passado, reafirma que o passado não é mais, mas escreve que o senso comum oscila entre duas posições diferentes em relação a ele. Uma posição diz respeito ao fato de atribuir valor somente ao presente: “Assim, tudo é presente: o corpo, a percepção presente e o passado como impressão presente no corpo; tudo está em ato: porque a impressão não tem existência virtual enquanto recordação; é integralmente impressão atual” (SARTRE, 2015, p. 159). O autor francês de certa forma rejeita essa concepção, argumentando que, se tudo é presente, como se poderia explicar a passividade de uma recordação?

A outra concepção proveniente do senso comum é o fato da dificuldade de se negar ao passado uma existência real e, por isso, advoga a tese de que o passado tem apenas uma existência honorária. Dessa forma, o acontecimento radicado no

passado está lá porque simplesmente foi recolhido, perdeu a sua efetividade, embora não tenha perdido o seu ser. Para o filósofo existencialista, no entanto, essa concepção não explica por que o passado pode ressurgir em um momento posterior e se manifestar para cada uma das pessoas em particular.

Mais uma vez se reafirma a diferença entre os seres que se encontram no mundo. Uns possuem passado, enquanto outros não o possuem. Esse “ter um passado” não pode ser apreendido como se fosse uma posse e estive aí sempre à disposição, à mão, como se fosse um instrumento. Não se tem um passado, como se possui um objeto qualquer: “Não se pode ‘ter’ um passado como se tem um automóvel ou uma estrabaria. Ou seja, o passado não pode ser possuído por um ser presente que lhe permaneça estritamente exterior, assim como, por exemplo, permaneço exterior à minha esferográfica” (SARTRE, 2015, p. 165). Nesse sentido, as pessoas não se desvinculam de seu passado. Não tem ele a capacidade de determinar o presente, pois isso seria, segundo o filósofo, má-fé. Claro que é próprio do ser humano se desvencilhar de seu passado, e assim o faz no modo de seu ultrapassamento, o que indica uma transformação, uma mudança. Mas não se pode negar a profunda solidariedade entre esses dois ek-stases; desse modo, o passado sempre fará parte do conjunto da vida de uma pessoa. Citando o escritor francês Malraux, entende que a morte transforma a vida em destino e tudo passa a ser ser-em-si, ou seja, a morte faz com que o para-si se converta para sempre em em-si.

Embora haja um vínculo entre o passado e o presente, Sartre lembra que “não sou meu passado” (SARTRE, 2015, p. 169). Para exemplificar esse ponto, argumenta que, se alguém diz que era feliz, isso deve ser entendido no sentido de que não é mais feliz. Se se foi ou se era feliz, não significa que será feliz necessariamente; não se pode ser hoje porque simplesmente se foi ou se era no passado. Mas não significa que não serei mais feliz. O passado, segundo o autor francês, possui uma estrutura fenomenológica que “me obriga a ser o que sou por detrás” (SARTRE, 2015, p. 169). Em outra passagem, assim se expressa: “O passado é o em-si que sou enquanto ultrapassado” (SARTRE, 2015, p. 169). Se o em-si só existe no modo de seu ultrapassamento, então a essência da pessoa está sempre no passado. Reformulando Descartes, declara que se a pessoa pensa, ela já não é, ou seja, ela foi ou era.

Se o passado entra na conta do conceito de em-si, o tempo presente refere-se ao para-si. Sinteticamente o presente nada mais é do que o presente, de acordo

com Sartre. De modo didático, diz que o presente só pode ser presente face a algo, e essa outra face é justamente o passado (em-si). Isso tem uma consequência muito grande na narrativa da cerca, pois “os seres se revelam como copresentes em um mundo onde o para-si os une com seu próprio sangue, pelo total sacrifício ek-stático de si que denominamos presença” (SARTRE, 2015, p. 175). Nesse mesmo sentido, pode-se dizer que o para-si faz com que o presente esteja no mundo. O para-si não é um ser, já que o seu ser está sempre à distância, como foi mostrado no caso dos crótons. Retomando o capítulo dos crótons, pode-se dizer que o para-si é consciência de algo no modo de ser também a sua negação; por isso Sartre conceitua o presente como perpétua fuga frente ao ser.

Depois desse estágio no presente e no passado, o filósofo francês se ocupa do futuro. Reafirma que é através da realidade humana que se introduz o futuro, ou seja, só há futuro porque as pessoas são seres-no-mundo. Só se pode ser no futuro no sentido em que não se é ainda. Esta presença, como o presente, é fuga. Só se é na falta, como já advertia na Antiguidade Platão. Nesse ponto vale a citação direta do filósofo francês:

Não esqueçamos que o Para-si, na medida em que se faz presente ao ser para dele fugir, é falta. O possível é aquilo de que carece o Para-si para ser si mesmo, ou, se preferirmos, é a aparição à distância daquilo que sou. Compreende-se então o sentido de fuga que é Presença: é fuga rumo a seu ser, ou seja, rumo ao si mesmo que ela será por coincidência com o que lhe falta. O futuro é a falta que a extrai, enquanto falta, do Em-si da Presença. Se nada lhe faltasse, recairia no ser e perderia inclusive a presença ao ser para adquirir, em troca, o isolamento da completa identidade. É a falta enquanto tal que lhe permite ser presença; é porque está fora de si mesmo, rumo a algo que falta e que está para além do mundo, que a Presença pode ser fora de si mesmo, como presença a um Em-si que ela não é (SARTRE, 2015, p. 180).

Nesse remontar ao passado, a cerca não consegue ver a si mesma como objeto, ou seja, como algo externo a si. Isso ocorre porque, nesse caso, não há posições fixas: de um lado a cerca-inútil no presente e a árvore-passado. Essa consideração levaria em conta que haveria uma essência fixa e as sucessivas transformações seriam apenas cosméticas, não alterando o essencial. Essa discussão pressupõe o pensamento cartesiano, com o sujeito de um lado e o objeto de outro. Referindo-se a essa dualidade, Franklin Leopoldo e Silva escreve que “herança ainda da tradição da *contemplatio*: a sideração do sujeito pelo objeto

sendo, sempre, constantemente, essencialmente imutável e atravessando o tempo com a segurança da continuidade causal” (SILVA, 2004, p. 86).

Porém, como se sabe, a cerca e a náusea são uma só. A cerca é, e esse é o ponto de partida. Mas o que ela é? Ela é, frente ao futuro, uma indeterminação. O que a cerca foi – uma árvore – é apenas um em-si, relegado ao passado; no presente, no para-si que ainda não é, a cerca é uma indeterminação. Só que a cerca não tem nada que a jogue para frente e, como não tem e por isso não vai, ela se perde em meio às coisas ao seu redor. A descoberta de sua contingência a leva justamente à sua dissolução, sendo um fato em meio a outros fatos, e não mais uma subjetividade que, em sendo, ordenava e dava sentido às coisas. Sendo um fato entre outros, a cerca se recorda da morte de um gato.

4.6 A morte do gato.

A morte do gato, que em uma noite caíra em cima da cerca pontiaguda de madeira, tem um sentido muito preciso na narrativa: é uma última tentativa de dar causalidade ao passado, ou seja, de transformar o presente em uma necessidade. Essa parte é quase outra história dentro do conto. De acordo com a narrativa empreendida, o gato, quando vivo, era uma presença constante por aquele jardim humanamente geometrizado, do qual a própria cerca é uma parte. A personagem cita, inclusive, que o gato, ao passar por ele, roçava-lhe o pelo e declara que a convivência durara anos. O gato já envelhecia, o que transparecia pelo branqueamento do pelo negro no pescoço magro. A memória da personagem não estava boa: ora achava que tudo se passara havia muito tempo, ora considerava que tinha sido há pouco tempo. A descrição do gato é bem detalhada e sentia-se culpada pelo acontecido. O acontecimento de fato causa consternação e tristeza, e vale o registro de como o gato morreu, nas exatas palavras do texto:

O gato precipitara-se imprevisto e súbito com a noite, como se a trouxesse consigo em seu gesto e no escuro criado seu desespero fosse mais oculto. No corpo, trazia o calor discreto de fruto sob o sol, a pulsação das entranhas ameaçadas. Ao longo da noite diminuía o calor, corria o sangue sempre mais lento. Continuado, queixoso, o gemido misturava-se à cantiga dos carapanãs. Tanta agonia gerara-lhe sentimento de opressivo, remorso que se condensava, crescia. Impotente escoava o tempo sem aliviá-la. O corpo, embora ausente, engordava, pesando-lhe sobre os ombros débeis. Fixos, fosforeciam ainda aqueles olhos de pedra luminosa que antes da morte já pareciam mortos (CABRAL, 1998, p. 59).

A morte do gato chama a atenção em dois aspectos: imprevisibilidade do futuro e a confiança nos fatos pretéritos. Em relação aos fatos passados, há uma consideração muito importante que é o fato de que entre o passado e o presente há uma relação de causalidade, o que, de resto, já foi explicado: entre o que já se passou e o que ainda não aconteceu não há um liame que os possa jungir. A cerca percebe isso na morte do gato. Segundo o narrador, a cerca-personagem tinha o hábito de fantasiar o futuro, mas, para isso, “apoiava-se nos hábitos do passado, desse modo, era sua crença, diminuiria as probabilidades de erro. No entanto, a morte fora um desmentido à rotina e bastava essa reflexão para afligi-la, desorientada” (CABRAL, 1998, p. 60). Essa referência aos hábitos e rotinas é uma discussão bem ao modo existencialista. Uma espécie de cristalização do passado. Sartre chama a isso de má-fé.

4.7 Má-fé na narrativa.

A má-fé para Sartre não é um problema moral, mas um conceito fenomenológico. Para Nathalie Monnin, “o conceito, em Sartre, não tem inicialmente um sentido moral, mas contém, em seus dois termos, a descrição do único meio que encontramos para suportar a contradição ontológica de nossa estrutura, contradição que resulta na impossibilidade de coincidir consigo mesmo.” (MONNIN, 2017, p. 72). Essa contradição é entre o que se deseja ser e a impossibilidade de o conseguir ser. A cerca, para ser cerca, tem que, a cada manhã, retomar esse projeto e levá-lo à frente. Ela nunca vai atingir esse estágio de nunca mais precisar retomar ser cerca. O que ela é pode não o ser amanhã. Não há nada que seja fixo no tempo. Monnin argumenta que deve haver sempre uma reinvenção de cada um, em direção ao que ainda não somos. No capítulo anterior, foi mostrado que os crótons foram atrás de seu desejo, embora não houvesse garantia de que esse desejo vai ou não se realizar. Do em-si que eram, seguiram o desejo de serem outros (ou para-si). Esse fluxo nunca vai se estabilizar. Mas essa constante mudança ruma a uma indeterminação. Retomando aqui novamente Nathalie Monnin, pode-se afirmar que:

O aspecto dinâmico do conceito de nada (que é o próprio fato do movimento temporal) se confunde com seu aspecto antropológico, dado que a estrutura aniquilante do para-si induz a um comportamento específico, o da má-fé, que é a maneira pela qual o para-si consegue resolver essa tensão entre uma busca perpétua de ser si e a impossibilidade de consegui-lo (MONNIN, 2017, p. 73)

Nesse mesmo sentido do excerto acima, o desejo da personagem, portanto, é ser eternamente cerca, sem o risco de perder-se sendo outra “coisa”. No trecho analisado anteriormente, quando a personagem pensa que seria melhor ser outro objeto – cama, mesa ou banco –, imagina esses objetos como se eles fossem sempre os mesmos, ou seja, que não houvesse a possibilidade de eles quererem ser outros. Mas e a má-fé? Sartre, no capítulo 2 da obra *O ser e o nada*, expõe o que considera ser a má-fé.

Para discutir o seu conceito de má-fé, Sartre parte não de um conceito, mas de um exemplo prático. Imagina uma mulher em um diálogo com um homem que a corteja. Segundo o filósofo francês, a mulher está inteiramente consciente das intenções de seu companheiro e sabe que deverá decidir se atende ou não a esse apelo que lhe é dirigido. Apesar de saber que em um futuro próximo deve decidir o que fazer, não se preocupa com isso e protela indefinidamente essa decisão. Como adia a decisão, prolonga-se demasiadamente no presente, como se ele nunca fosse acabar. A mulher, segundo a narrativa de Sartre, finge não notar inclusive a conotação que as palavras do homem têm. Finge ignorar as segundas intenções de seu companheiro. Nesse ponto, há uma passagem interessante: “O homem que fala parece sincero e respeitoso, como a mesa é redonda ou quadrada, o revestimento de parede azul ou cinzento. E qualidades assim atribuídas à pessoa a quem ouve são então fixadas em uma permanência coisificante que não passa de projeção do estrito presente no fluxo temporal” (SARTRE, 2015, p. 101). O autor de *O ser e o nada* brinca com as características do homem, atribuindo-lhe caracteres fixos, próprios das coisas que não possuem ser. Por isso que diz que as qualidades que são dadas ao homem têm a permanência que só existem nas coisas, não no homem. Esse procedimento é próprio do existencialismo, como se disse no primeiro capítulo, pois essa filosofia justamente se esforça por trabalhar apenas com existenciais (categorias aplicadas exclusivamente ao ser-humano) que estruturam o homem, único ser em que recai a mobilidade entre ser-em-si (permanência) e ser-para-si (mobilidade). A “brincadeira” de Sartre reside justamente no fato de que o

homem que corteja a mulher é enfaixado em um presente imobilista próprio das coisas e não dos homens. A responsável por essa conduta é a mulher que se nega em decidir, no tempo, o seu intento. Ela não sabe, ou não percebe, o que deseja. Ela é favorável ao desejo que lhe é dirigido, mas, ao mesmo tempo, acha que esse desejo, por si só, a humilha. Em vez de aceitar o desejo como esse lhe aparece no homem, ela só o permite caso esse desejo não seja desejo, mas apenas estima ou respeito. Nesse tempo, em que a decisão mostra-se pendente, o companheiro decide segurar-lhe a mão. Esse novo gesto exige dela agora que tome uma decisão, que ela não queria tomar. Diante dessa nova situação, só restaria a ela duas alternativas: deixar a mão e consentir no flerte ou retirar a mão e acabar com o “charme do momento”, na linguagem de Sartre. Mas o que faz a mulher? Deixa a mão, mas sem ainda decidir claramente o que deseja. A jovem então deixa a mão, sem perceber que a deixa. Segundo o filósofo existencialista, a jovem deixa a mão como um objeto qualquer. Nas palavras do autor, “a mão repousa inerte entre as mãos cálidas de seu companheiro, nem aceitante, nem resistente – uma coisa” (SARTRE, 2015, p. 102). Mais uma vez, a mulher se faz de coisa, em vez de decidir em direção ao futuro como um ser humano. O exemplo fornecido por Sartre é confuso. Claro que a intenção é o prolongamento da decisão por parte da mulher, sem uma clara determinação do futuro. O tempo presente se prolonga. No entanto, sempre parece que o homem é o ser mais bem intencionado, sempre constante, enquanto a mulher é a indecisa, o que é preconceituoso. O homem, sendo mostrado como constante, dá ideia de coisa, não de ser humano, embora o autor atribua esse mesmo valor a atitude final da mulher e esquece de dar essa mesma indicação ao gesto do homem, tratando-os de forma desigual. Hoje, à distância da época em que o trecho foi escrito, década de 40 do século passado, parece anacrônico e o valor dos gestos, desigual.

Para Jean-Paul Sartre, a má-fé está ligada ao fato de a pessoa formar conceitos contraditórios em torno de si, ou seja, há a ideia e a contradição dessa ideia. E qual seria essa contradição? A resposta é a propriedade de o homem ser facticidade e transcendência. Para o autor francês, seria considerar a facticidade como transcendência e a transcendência como se ela fosse facticidade. Aparentemente parece que nada foi explicado, mas a intencionalidade é que não se possa transcender ou, se transcender, que a pessoa vá ser o que já foi, ou seja, sem mudança. No caso do exemplo acima, diante das investidas do companheiro, a

mulher tem que tomar uma decisão, ou seja, tem que dizer se acede ou não à investida. Em vez do sim ou do não, ela se detém no presente, prolongando a decisão de forma indeterminada. Assim nega a transcendência. Ao negar a transcendência, a pessoa se detém no presente, eternizando-o em vez de se assumir enquanto pessoa, a pessoa se revela como negando a sua condição básica que é ser ou não ser – facticidade como não necessidade ou causalidade – e ser sempre em direção ao futuro, não sendo um presente eterno. Podem-se ver dois conceitos importantes que servem para explicar a má-fé da cerca: o prolongamento do presente como indecisão diante do futuro e negar que haja transcendência ou mesmo a facticidade.

Mas esses dois problemas não são os únicos efeitos (ou diagnósticos) da má-fé. Além desses, há uma confusão com o que Sartre chama três *ek-stases* temporais; dessa forma, afirma-se que a pessoa é o que foi ou mesmo que será aquilo que já é. Não deixa de ser uma crítica embutida na negação da transcendência, é claro, mas só que aqui se destaca o tempo como catalisador da confusão que se faz. Quando se afirma que é preciso que o homem não seja senão o que já é, nega-se a transcendência, mas há também a negação do fluir do tempo, ou, em outras palavras, aplica-se ao ser o conceito de identidade, o que é válido apenas para o em-si.

A má-fé, para Sartre, não é igual à mentira, embora com ela seja muitas vezes confundida. Embora a mentira seja uma atitude negativa, como a má-fé, ela não recai sobre a consciência. O ser humano sabe a distinção entre a verdade e a mentira. Para mentir, sabe qual é a verdade e sabe que a oculta. Há nesse jogo entre verdade e mentira um transcendente, um objeto, e esse transcendente é que é verdadeiro ou falso. Não há nenhum problema com a consciência do mentiroso. Claro que Sartre escreve que o mentiroso ideal seria aquele que nega a verdade e que nega a si mesmo essa verdade. Sartre, inclusive, denomina essa consciência de cínica. A má-fé é parecida com a mentira nesse sentido: eu minto, porém escondo a verdade de mim mesmo, ou seja, minto e não sei que minto. Não há, como se pode ver, dualidade do transcendente, mas eu mesmo não sei que não expesso a verdade. A má-fé implica uma unidade de pensamento. A má-fé não vem de fora. Sartre, ao longo de sua obra, menciona quatro exemplos de pessoas com má-fé. Em uma delas, Sartre exemplifica um garçom com seus gestos e movimentos exagerados. A sua descrição é rica e sugere que há nesse garçom atitudes

estereotipadas, típicas, é claro, de alguém de sua profissão. As suas atitudes são evidentemente calculadas e seu olhar é solícito para os fregueses. Ele age como se fosse um autômato, ou seja, um robô. Assim como uma mesa é uma mesa, ou uma cerca é uma cerca, esse garçom se esforça para ser uma coisa-garçom, de modo que possa negar não ser um garçom, mas sempre sê-lo, como se fosse um em-si, ou seja, em-si-garçom. Esse exemplo não pode ser levado em consideração ao pé da letra. Sartre não argumenta no sentido de que o garçom desempenha a sua função para se transformar nela; sabe que o seu desempenho pode ser apenas a sua *performance*, de modo a agradar aos clientes. O exemplo é apenas de alguém que se esforça para negar a transcendência, negar o que ainda vai ser. Para o conceito, basta ter presente o que diz Sartre: “É necessário que o homem não seja *para si* senão o que é” (SARTRE, 2015, p. 105). O que está em jogo na negação em relação ao que se vai ser diante de suas possibilidades, de negar essas possibilidades e almeja apenas o que já se é. A vida, como já se disse, é contingente, sem fundamento, sem por quê. Não se é o que a sociedade quer que seja, nem se é apenas o que se fez no passado: a absurdidade da vida é que ela não é nada, ela é contingente, sem nenhuma necessidade exterior que se impõe.

Nesse sentido, a personagem-cerca, ao fazer no futuro tudo o que já tinha feito no passado, não garante a certeza ou a eficiência de sua medida e a morte do gato lhe devolve o quanto o futuro tem de indeciso, de incerto. Não é a morte do felino que lhe traz a culpa, que pode ser verdadeira, mas lhe traz uma visão para ele horrível: o que ainda não é como o seu fundamento, ou seja, o nada.

De um lado, essa morte traz algo que a personagem-cerca até então não tinha se dado conta: o “enigma do futuro”, a sua imprevisibilidade, a sua “incapacidade de lutar contra o imprevisto” (CABRAL, 1998, p. 60). O inesperado da morte do gato é-lhe revelado como a condição de todo futuro: a sua indeterminação. De acordo com o narrador, até então a cerca tinha o hábito de fantasiar o futuro, mas, para isso, “apoiava-se nos hábitos do passado” (CABRAL, 1998, p. 60). Nesse sentido, a morte do felino traz-lhe, abrupta e circularmente, a angústia.

Sartre, na obra literária, utiliza o termo náusea, título, inclusive, de seu livro, publicado em 1936. Em sua obra filosófica publicada em 1946, *O ser e o nada*, ele não trabalha mais com o termo náusea, mas com a palavra angústia, relacionando-a com a experiência do nada. Não há um capítulo especificamente escrito com o objetivo de escrever sobre esse tema, mas o tema é tratado no capítulo V, a respeito

da origem do nada. O tema da angústia é trabalhado nesse capítulo, porque, para o autor francês, há uma imbricação entre o nada, a liberdade e a angústia. Em que sentido? Para o filósofo, “é na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, ou, se preferir, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser; é na angústia que a liberdade está em seu colocando-se a si mesma em questão” (SARTRE, 2015, p. 72). Para Jack Reynolds, em Sartre “a experiência da angústia é uma apreensão fenomenológica de nossa própria liberdade, não uma prova filosófica dela. É na angústia que a liberdade está em seu ser, em questão para si mesma” (REYNOLDS, 2014, p. 106). Esse ponto aqui é importante: a concatenação dos termos angústia, negação e liberdade. A sua elucidação permitirá esclarecimentos sobre o que se passa com o personagem da cerca.

Antes de tudo, a angústia não se confunde com o medo. Essa distinção, Sartre já a nota, é atribuída ao filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard, já que para o conceito de medo basta que ele seja medo de um dos seres do mundo, enquanto a angústia existe somente diante de mim mesmo, sem o intercurso de ninguém. Aproveitando essa distinção, o existencialista francês exemplifica com a diferença entre ter medo de cair de um precipício e a angústia de se jogar desse mesmo penhasco. No medo, então, há uma relação com os seres que estão à volta. O medo é “provocado” por um ser de fora, que não parte da própria pessoa, ao contrário do que acontece com a angústia. Uma situação perigosa pode gerar a angústia ou o medo, dependendo do que acontece. Para esclarecer esse ponto, Sartre se utiliza de um exemplo elucidativo: a artilharia rival bombardeia o local onde está um soldado. Ela pode provocar medo no soldado que sofre o bombardeio, mas pode provocar-lhe angústia quando ele se pergunta se poderá suportar os efeitos do ataque. Por isso, Sartre diz que medo e angústia são mutuamente excludentes. De um lado, o medo é apreensão de um objeto (ou na linguagem propriamente filosófica, transcendente) e, de outro lado, a angústia é uma apreensão de si mesmo, com o que a pessoa fará em relação ao futuro.

Pode-se perceber então que o conceito de angústia é, em certo sentido, algo que ocorre em relação ao futuro. Por causa disso, o conceito de angústia no livro *O ser e o nada* é o seguinte: “Chamaremos precisamente de angústia a consciência de seu próprio devir à maneira de não sê-lo” (SARTRE, 2015, p. 76). Nesse sentido, a angústia nasce como apreensão da liberdade – ou melhor dizendo, como consciência da liberdade – e de sua absoluta falta de determinação. Para melhor

esclarecer esse ponto da filosofia sartreana, pode-se dizer que o nada se impõe entre os motivos que se tem para fazer algo e a consciência desses motivos. Entre um e outro, os motivos e a consciência deles não há nada, ou seja, nenhuma causa, nenhuma determinação, nenhuma necessidade. Não há um ponto em que se chega e passa-se a ser algo definitivo. Esse algo definitivo não pode ser uma essência para sempre dada, coisificada. Nesse ponto, Sartre recupera a frase de Hegel e repete que “a essência é o tendo sido”, ou seja, qualquer essência já pertence ao passado, pois, ao se ter consciência dela, ela não mais é aquilo que foi.

4.8 O conto e o existencialismo: últimos enlaces.

Pode-se agora traçar um panorama do conto, pois o que só se viu até este momento foi feito de maneira de tópico nas páginas anteriores. Para isso, não se utilizará a ordem do próprio texto, mas de sua disposição enquanto discussão a partir da angústia, círculo em que se encontra a própria personagem, a cerca.

Pelo que se depreende da leitura/análise da narrativa, destaca-se que a personagem cerca sente a morte aproximar-se. Essa constatação lhe advém através da ação dos cupins que começam a lhe corroer as entranhas, ou seja, as suas ripas. Além da ação dos cupins, há também o apodrecimento de suas ripas. Essas duas configurações, na ordem em que se apresentam logo no primeiro parágrafo, indicam que a morte é sentida internamente, de dentro para fora; embora haja a descrição do seu apodrecimento, essa visibilidade é um efeito que vem de um movimento interno rumo ao externo. A morte, sendo morte da cerca, finda todas as suas possibilidades.

Por isso a presença da angústia que agora é a própria cerca. Por estar a partir dessa perspectiva da morte, deve-se compreender que não há uma cerca fora desse círculo em que a personagem se encontra. A imagem do círculo significa que não há uma cerca antes da perspectiva da angústia. Aliás, quando a narrativa começa, a cerca já é a partir dessa perspectiva da angústia. Pode-se perguntar da importância da angústia. Para Heidegger e Sartre, como se viu, a angústia é uma tonalidade afetiva privilegiada, já que coloca o ente cerca junto ao ser.

É a partir da angústia que há a percepção de que existe um julgamento da cerca e de que os cupins executam a sua condenação à morte. Já no primeiro

parágrafo, o narrador diz que os cupins a estão condenando. Mas quem a condenou? Não que isso seja uma preocupação em si mesma. É apenas que a própria narrativa sugere a condenação por uma culpa qualquer. Em relação à condenação, propõe-se uma hipótese.

A cerca se percebe como alguém que não possui mais raiz no solo em que vive, percebe-se que se encontra **desterrada** e **desenraizada** em relação à vida. O vínculo que tem através de suas ripas, cravadas no solo, estão agora frouxas em relação à terra. De um lado, sente a terra negá-la e, do outro lado, os arames estão enferrujados. Desse modo, não se sente mais firme no lugar onde está. No texto, esse relacionamento entre a terra e a cerca é explorado desde o primeiro até o quinto parágrafo. Por conseguinte, o entendimento de que o tema do desenraizamento é importante, apontando como um caminho natural à discussão do tema da decadência (de-cadência, na tradução de Ser e tempo, de Heidegger, feita por Márcia Cavalcante, acentuando a perda de ritmo anterior, descompasso).

A decadência é um tema explorado sobretudo por Heidegger e significa que o modo de ser próprio do ser humano é a cotidianidade e o impessoal. No modo de vida da cerca que é o da impessoalidade, há um esquecimento do ser (a terra), da sua origem, da sua ἀρχή (arché), da sua proveniência. No modo de ser impessoal, há o relacionamento entre o ente (a cerca) e o ser (a terra). Como não está mais enraizada em seu solo, afasta-se do ser (a terra) sem sequer dar-se conta. A cerca percebe que entre ela e a terra não há mais nada, ou seja, há o nada como negação da relação. Por isso mesmo, no segundo parágrafo, o narrador diz que a terra foge “negando-a”. Essa negação aparece na forma da distância, do afastamento. Para ratificar que esse afastamento é absoluto em sua pretensão, diz o narrador que “até mesmo o arame com que a tinham amarrado firmemente, escorando-a no muro do quintal e do jardim, enferrujava” (CABRAL, 1998, p. 55). Nem mesmo o arame a segurava mais com firmeza.

Ainda sobre a relação entre a terra e a cerca, resta o parágrafo terceiro, que é rico de sugestões. O narrador diz do paradoxo da própria condição da cerca: embora houvesse a aproximação física do solo, não se encontra vincado a ela porque não tem mais vínculos. O narrador alude ao comportamento altivo e zombeteiro da terra, mas essa atitude ocorre porque a cerca pensa que não precisa dessa relação. A terra, sendo o mais abrangente, estava e não estava ali, mas a terra, mesmo sem o vínculo das raízes, guardava as relíquias da cerca, ou seja, o que havia de mais

precioso da cerca. O narrador utiliza a palavra *encarcerar*, o que reforça o sentido de prender, de não deixar escapar o que a cerca tinha deixado. De acordo com o dicionário Novíssimo Aulete, a palavra *reliquia* tem três acepções diferentes e é justamente a terceira das acepções que nos interessa: “coisa ou pessoa a que se tem grande apreço, por ser rara, excepcional”. Qual seria então a relíquia deixada pela cerca senão as suas raízes agora inexistentes deixadas dentro da terra? Desse modo, a terra possui a condição de uma realização com a cerca. Aliás, a junção da palavra relíquia com o religamento dá ideia de uma presença do(s) deus(es), embora não haja no texto um contexto *stricto sensu* a respeito da religião, há, sim, o sentido de religiosidade, pois há o sentido de estar imerso em uma totalidade. Esse vínculo com a religiosidade acontece também no parágrafo seguinte, o quarto, quando em seu final há este período: “O céu grunhia-lhe trovões e a terra prosseguia calada” (CABRAL, 1998, p. 56). Até agora, o texto sugeria que a totalidade do real era dada apenas pela terra, mas a partir de agora tenho que considerar que a totalidade não é só a terra, mas também o céu. Céu e terra adquirem deste momento em diante a totalidade do real da cerca. E ambos, como se pode ver, estão afastados da terra. O céu, sobre quem se está falando, está tão longe, que seus trovões parecem grunhidos. Enquanto a terra se afasta, deixando-lhe bambo, o céu, de tão longe, quase não é escutado a partir de sua dignidade.

O quarto parágrafo começa com a frase emblemática: “a cerca era a cerca”. Essa frase, que parece mais do que óbvia, deve ser entendida a partir da condição desenraizada e frouxa da cerca frente à terra. É apenas o ente sem o contato com o mais geral, o ser. O narrador diz que ela é “árvore sob outra árvore”. Mas como? É outro modo de dizer que não é mais árvore, pois árvore sob outra forma não é árvore, mas justamente outra forma, ou seja, outra coisa. A cerca, assim como se expressa o narrador, sentia-se estrangulada por essa nova perspectiva da angústia. Ela, não tendo clareza do que lhe acontecia, imersa em seu modo habitual de lidar com as coisas – pela cotidianidade – dirigia perguntas ao ar e ao chão, porém “o céu grunhia-lhe trovões e a terra prosseguia calada” (CABRAL, 1998, 56). De resto, o silêncio da terra deve-se ao afastamento da cerca, liberta das raízes. O silêncio é sugestivo. Não que a terra não fale mais nada, mas a ausência de raízes é o agente impossibilitador da escuta. A falta de raízes fala da ausência de vínculos do ente com o ser. O ente cerca se dá na narrativa sem a salvaguarda de um horizonte possibilitador, dentro do qual se acharia em seu lugar. Como não há a totalidade, ou

seja, a realidade maior, a cerca se sente inútil, justamente porque não se percebe em um lugar onde está. Sozinha, solipsista, percebe-se doente. Doente dela mesma. Sem horizonte, não podia ver o que estaria mais à frente, não poderia ver o futuro. Isso é timidamente tematizado pelo fato de que “nem sequer deflagrava a imaginação”. Basta lembrar aqui a situação dos crótons, em quem o desejo ativou a imaginação para “ver” aquilo que não podia viver porque estava presa à terra com suas raízes.

A angústia da cerca passa a ser tão sintomática que nem mesmo a sua imaginação podia intuir o que ainda não existia para ela, o não ser, justamente o contrário dos crótons quando ainda estavam na parte de cima do morro. Como ela nem consegue imaginar, a sua sensação de inutilidade fica mais aflorada, daí então a sensação de estar sendo estrangulada. Tudo isso, de uma forma geral, revela sentir-se deslocada do lugar onde está, a sua inadaptabilidade. Desse modo, deve-se entender a frase com que o narrador começa o quarto parágrafo: a cerca era a cerca, ou seja, não consegue ser outra coisa, seja através de um desejo ou mesmo por causa da imaginação. Ela está desgarrada de seu ser, de sua totalidade representada aqui pelo silêncio da terra e do longínquo barulho do céu.

A perspectiva da cerca angustiada, ou melancólica, nas palavras do narrador, provoca uma confusão dos acontecimentos no tempo; por isso a personagem “recuava nos dias até seu passado de árvore”, de acordo com o narrador. A confusão se dá basicamente porque há sistematicamente na narrativa informações contrárias: ora tudo tinha se passado há pouco tempo, ora em um tempo muito distante. Sem pretensão de futuro, sem raízes, o passado também oscila e a cerca não tem ao que se ater. O passado tem a configuração de árvore, o que a cerca já foi, mas não é mais. A árvore recordada é o seu tempo em que estava presa às raízes da terra, integrada em sua totalidade. Lembra-se, de longe, que nessa época ouvia a terra, “voz de todos”, segundo o narrador. De sua abundância de árvore, estava agora reduzida a um corpo estéril. Por isso lembra que “a árvore que fora, de há muito morrera”. A morte, vislumbrada nessa recordação, é vista a partir da sua morte próxima de cerca; a vida, nessa perspectiva de angústia, é vista como ilusão. A ilusão de que não há nada adiante, pois lá na frente o que aparece é a morte. Nenhuma recordação, nenhuma memória, alivia a dor pungente da cerca, nem mesmo a possível utilidade que seria a preservação da vida das trepadeiras e dos sarmentos dos maracujás consegue retirá-la desse estado em que se encontra.

Nesse sentido, o quinto parágrafo começa com a visualização que a personagem tem de si: cadáver camuflado.

A recordação e a última tentativa de dar para si uma causalidade ou mesmo uma finalidade (o cuidado dos sarmentos e das trepadeiras) presentificam “a ressurreição impossível”. No início do sétimo parágrafo, o advérbio “agora”, com que se inicia o texto, reatualiza o presente da cerca. Nesse momento da narrativa, o personagem dá-se conta de que o passado se apresenta como o “já não”, e isso lhe vem a partir da dor que lhe traz a percepção da não repetição do passado. A dor fala, enquanto impossibilidade do passado de árvore. Nesse passado, vem à fala a sua qualidade de madeira de lei. Prende-se a esse valor que na indeterminação do cotidiano vem todos os valores: não são “seus” valores e eles nada valem somente por si sós: a sua qualidade não lhe garantiu, como certeza, que o personagem teria uma qualidade “eterna”, não sujeita à mudança. Não aproveitando a sua doação dada pela terra e pelo céu, preferiu fixar-se no valor em si da madeira de lei: valores imorredouros, pretensamente i-mortais. Nem a forma que os homens lhe deram agora, geometrizadas, é-lhe necessária. Repete-se para melhor pontuar a importância do desvanecimento das formas e dos valores eternos; o caráter de necessidade se mostra, se desvela, como des-necessário. Como tudo lhe parece des-necessário, porque realmente é assim, a sua forma é vista como sem harmonia.

Há ainda um aspecto que chama a atenção no parágrafo sétimo, que é longo e crucial na interpretação do conto. E isso está encerrado nesta frase: “A tudo isso, juntava-se o sentimento de estar esquartejada, deformada sob tal forma”. O pronome indefinido “tudo” remete ao aspecto de um panorama no sentido etimológico do termo: visada total – pan-orama – em torno da verdade que nasce junto a essa perspectiva da angústia. Há aí uma análise total. Em termos globais, ela se encontra assim: amesquinhada, medíocre. É uma visada que objetiva à totalidade de sua situação, de sua circunstância. Essa análise é a da culpa/desculpa pelo fazer a partir dos outros, não através de si. Ela não tem autonomia no sentido kantiano: um autodirecionamento em direção a, um ir no sentido de... Como viveu nos valores de outrem, sob a forma de outrem, ou seja, pela public-idade, pelo que se dispõe no público, de-caiu de sua própria cadência, se afastou do ritmo de árvore junto ao céu e à terra, vivendo então a sua de-cadência. Sente-se então esquartejada, separada de sua forma original, por isso então de-formada.

Nesse sentido, des-vela-se o silêncio da cerca pelo que ela não é: a exuberância da cor verde. No final do sétimo parágrafo, ela estava com mal-estar. Essa perspectiva, dentro do qual a cerca é, é revelada porque ela se atentava para um “loureiro que contornava a esquina próxima.” Ele era verde compacto, nas palavras do narrador, e a sua folhagem uma espécie de “deusa de segredos”. Esse contraste entre a cerca e o loureiro possui o significado de autoanálise do outro em sua plenitude de sua forma, e a cerca em sua de-formação. Aqui ainda sutilmente, mas mais adiante com mais intensidade: o ressentimento da cerca para outros entes que estão ainda em diálogo com a totalidade do céu e da terra. Esse contraste é mais expressivo ainda porque, de acordo com o narrador, os loureiros estavam “contornando a esquina próxima”. O loureiro, em seu viço proveniente da natureza, em sua exuberância, estava em movimento, pois contornava a esquina. Revelador nesse trecho é o uso do gerúndio denotando mais valor ainda ao movimento empreendido pelo loureiro, árvore cujas folhas se faziam as coroas dos vencedores na Antiguidade, enquanto a cerca estava ali parada em sua imobilidade mórbida.

Nesse sétimo parágrafo, há uma última consideração: a forma geométrica. Diga-se de passagem que há no livro essa indicação em outros contos também: a geometria das formas. Nesse parágrafo em especial, diz-se mais: fala-se da arquitetura do formato geométrico. Isso aponta para o lado racional humano e da cerca, pois a geometria, nesse e em outros contos, está associada à aparição da pessoa, seja pela pessoa em si ou pelas suas obras. Fazendo a alusão à forma geométrica, as ripas estão dispostas transversalmente e os sarrafos estão colocados verticalmente na terra, com pontas agudas. As suas ripas eram magnas e longilíneas; os sarrafos eram pontiagudos e feriam a terra de modo oculto, velado. Existe um contraste entre a raiz-árvore e a ripa-cerca pontiaguda. O que era contato, comunicação, junção, agora se dá a partir da separação da violência, do ferimento. Essa violência racional dessa forma sarrafo, como se verá, não fere só a terra que está embaixo, mas também o que vem de cima, como o gato. Como ficará claro, a totalidade foge da violência da cerca na sua dupla violência ressentida.

Assim como no início do sétimo parágrafo há um recuo em relação ao presente da cerca, o oitavo parágrafo principia com uma palavra: “Recordava” (CABRAL, 1998, p. 58). Passava por ali um gato por demais habitual. Só que, em uma determinada noite, sobre a qual não há precisão, o gato “precipitava-se imprevisto e súbito como a noite” (CABRAL, 1998, p. 58). A palavra usada é muito

significativa, pois marca aquilo que a cerca não é: im-prevista. O gato mostra-se como seu *pars oppositorum* e não só nesse aspecto. A cerca é o ente em cuja vida há o esforço em se repetir, em fazer tudo de acordo com o que sempre fez. Nesse sentido, ela é muito previsível, diferentemente do gato que, apesar de sempre andar por ali, naquele lugar junto à cerca, é capaz ainda de surpreender e de ser imprevisto. Embora o ato se mostre como o junto à cerca, consegue surpreendê-la com um salto ainda não dado, ainda não mostrado. Logo se mostra então um lado oculto, não visível, por isso im-previsto, do gato. O próprio narrador diz que o gato surgiu imprevisto e súbito como a noite. A noite carrega justamente o sentido de algo oculto, não visível, em sua oposição ao sol. Esse surgimento do gato, de acordo com o narrador, traz à cerca desespero, porque o gesto do gato põe fim a sua vida no momento em que ele é trespassado pela ripa que fere a terra também. A morte oculta pela noite, vinda junto com a noite é revelada para a personagem cerca. A partir desse ponto em diante, existe a descrição em pormenores da morte do gato: desde o seu traspassamento pela ripas, passando pelos gemidos, chegando finalmente ao derramamento de sangue, que volta à terra. A morte do gato não é instantânea. Ela perdura noite adentro. Esse pormenor não é gratuito, pois, de acordo com Heidegger, a impessoalidade do cotidiano aponta para o modo de vida da de-cadência, cuja característica principal é a curiosidade.

Apesar disso tudo, o sentimento opressivo cresce na cerca. De acordo com o narrador, o remorso crescia, se condensava. Esse sentimento dentro do qual a cerca se vê a si mesma é o círculo em que se encontra, ou seja, é a perspectiva da angústia. Tanto assim é que “impotente escoava o tempo sem aliviá-la” (CABRAL, 1998, p. 59). O escoar impotente do tempo tem justamente o sentido de que o tempo não passa e, dessa forma, não há passado nem futuro: só o presente. É o tempo que não corre.

A princípio parece que o evento morte do gato desencadeia todo o processo, é a causa da angústia da cerca. Isso é muito difícil de afirmar, pois o tempo passado, em relação ao presente, é im-preciso. Não se pode perceber qual posição no tempo ocupa o acontecimento da morte do gato. Quando o conto começa, já o disse, a cerca está na perspectiva da angústia e isso não é uma qualidade acrescentada ao personagem, mas sim o fato de que a angústia e a cerca são um só. Por isso o tempo não passava, por isso qualquer recordação (oitavo parágrafo)

ou recuo (sétimo parágrafo) são imprecisos em relação ao presente. De acordo com o texto, escreve o narrador:

Às vezes jurava que tudo se passava há muito tempo e apenas a memória era implacável. Outras, se dizia que fora há pouco e mal se refizera do susto. Entretanto de todas as vezes uma realidade afrontava-a, acusadora: a morte do gato (CABRAL, 1998, p. 59).

No texto, volta-se ao tema do tempo. Nesse trecho, percebe-se que a personagem confunde as noções de antes/depois e pouco tempo/muito tempo. Embora não se precise o acontecimento da morte no tempo, a duração da convivência é dita com certo grau de certeza, pois o narrador diz que a relação entre a cerca e o gato seu deu por longos anos. Essa relação é a con-vivência, o que gera a familiaridade, outra face do cotidiano.

Nota-se, no excerto acima, a oposição da conjunção adversativa “entretanto”. Essa conjunção faz uma oposição entre a confusão do tempo, com grau de incerteza, e a única certeza que a cerca tem: a morte do gato. A angústia não tem uma causa; pode-se ver então a morte do gato como causa dos problemas do personagem? Essa ideia é justamente uma última tentativa de dar causalidade ou finalidade ao seu novo modo de ser. Nesse sentido, tanto o recuo quanto a recordação têm essa finalidade em sua história: a de dar causalidade ao estado em que se encontra.

A convivência entre as duas personagens aponta para algo revelador: outra relação é vislumbrada entre o gato e a lua. No parágrafo seguinte, no décimo, o narrador começa assim: “Não fora ela, o bichano ainda seria o bichano” (CABRAL, 1998, p. 59). Esse início já tinha sido utilizado no 4º parágrafo, só que nesse parágrafo a cerca era a cerca, mas neste momento do texto é o gato que não é mais. E reitera-se a culpabilidade da cerca. Tem a cerca culpa? No 10º parágrafo, intensifica-se a noção da convivência da lua com o gato, relação essa que se acaba por causa da cerca, que se afastou da terra e do céu. O felino ainda se relacionava com a lua quando desce ao chão como “estrela cadente”. Ele, ao se relacionar com a lua, está mesmo imerso em sua totalidade, entre a lua e a terra. O gato não é um ente desprovido de totalidade e por isso mesmo está jungido ao todo do qual faz parte. Nesse sentido, o gato está cadente, na cadência de sua totalidade, não decadente como a cerca.

A morte do gato é apenas a morte do gato, não é a morte da cerca. O que revela a morte do gato? Justamente aquilo que falta à cerca. A im-previdência do gato selou-lhe a morte. Mesmo imerso em sua totalidade, errou no cálculo do salto. A morte do gato traz-lhe à luz que não há, em relação ao futuro, nada certo. Nas palavras do texto, fala-se em “enigma do futuro”. Enigma é tudo aquilo que se tem de decifrar, ou seja, a resposta não tem clareza. Só que a cerca sempre sustou o futuro, jogando-o indefinidamente a tarefa do nada, do não-ser, do futuro. Nesse ponto do texto, o que assusta a cerca é o futuro. Por quê?

A preocupação que afasta a cerca da totalidade do real é a necessidade da certeza; por isso apoia-se nos hábitos do passado, o que reduz, segundo suas crenças, o grau de incerteza. Acaba-se, pois, em um círculo vicioso. De acordo com o texto (CABRAL, 1998, p. 60):

Entretinha-se seguindo o rastro de fantasias. Paixão de adivinhá-lo. Para isso apoiava-se nos hábitos do passado, desse modo, era a sua crença, diminuiria as probabilidades de erro. No entanto, a morte fora um desmentido à rotina e bastava essa reflexão para afligi-la, desorientada (CABRAL, 1998, p. 60).

O futuro era o que a cerca fantasiava, a fim de adivinhá-lo. Essa forma de projetar o futuro não é da ordem do espontâneo, já que leva em conta as suas expectativas. Como o futuro não tem nada de sólido, fixo, a morte do gato revela a im-precisão do futuro. Nesse sentido, a cerca fica des-orientada, ou seja, sem norte, sem direção. A cerca tinha nojo de si mesma da sua “incapacidade de lutar contra o imprevisto”. Pode-se notar que o narrador utilizou a mesma palavra que já tinha usado para a atitude imprevista do gato. Diante dessa perspectiva, é justamente o drama do futuro que a morte do gato traz à tona. Em outro trecho subsequente o narrador diz que “a ignorância desses liames cessara ante o acontecido” (CABRAL, 1998, p. 60). De repente a cerca se percebe como que tudo está ligado a tudo a partir de invisíveis liames. O todo se mostra à cerca dessa maneira. Os seres não estão fragmentados, isolados na natureza, mas interligados, conectados. A tônica da personagem era a ignorância, que acabou naquele momento dessa descoberta. Essa descoberta, no entanto, não a reconecta à sua totalidade (céu e terra), porque não possui mais raízes. Não sendo mais possível essa junção ao ser da totalidade, o isolamento da cerca era a única possibilidade. Por isso que ainda no décimo parágrafo, alude-se à responsabilidade da cerca em relação aos seus inquilinos, as

trepadeiras. Desconectada do todo da natureza, não vê que, se morrer, as trepadeiras que se agarram a ela podem sofrer com isso. A cerca pensa em se responsabilizar pela vida delas, mas o desânimo da angústia não lhe permite novo gesto. A angústia lhe deixou um sentimento de inutilidade, que é a fala do cansaço, da fadiga, diante da vida. No décimo segundo parágrafo, o narrador volta a falar das trepadeiras. Segundo ainda o narrador, surge o desejo da cerca de ser maternal, quente, não resistindo à meiguice das flores de maracujá. Mas esse novo apelo não se sustenta na narrativa. Não há força nesse querer da cerca, é coisa de sono e de tédio diante da vida. Não é uma força espontânea que surge e, daí em diante, vai reatá-la à vida, como no tempo de árvore. Talvez aqui a flor de maracujá seja a instância a partir da qual ela poderia ser parte da sua totalidade, mas o fim do parágrafo não resta dúvida sobre esse novo renascer: “A vida era o hoje sem fim” (CABRAL, 1998, p. 61).

No décimo terceiro parágrafo, assim se pronuncia o narrador:

Mas as flores não duravam sempre e com elas murchava aquela segurança temporária. Estava convicta que a primavera continuaria depois dela. Outra cerca viria substituí-la, do contrário os pés de “meiguice” e de maracujá caminhariam apressadamente até o sólido muro do quintal e do jardim, para aí se implantarem em fortaleza inexpugnável. Era possível além disso que maldissessem o passado desconforto, satisfeitíssimas no novo alojamento (CABRAL, 1998, p. 60).

No início do excerto, como se pode ler, as flores, a quem a cerca com fervor religioso cultuava, se mostra temporária, ou seja, aparece e desaparece segundo a sua própria medida, como o fogo de Heráclito no fragmento 30 de Hermann Diels¹³. A flor, em seu incessante desabrochar e murchar, escapa ao controle, ao domínio da cerca; daí então a flor não ter o caráter e o vigor em seu aparecer do para sempre, do eterno, do i-móvel. A flor não sai do seu ritmo. A flor mostra-se a partir da sua precariedade, da busca do seu não-ser que faz parte já da sua constituição de sua totalidade. A flor, a rigor, não precisa da cerca, que lhe é acessória; cerca não influi no ritmo da flor. Claro que esse pensamento é da parte da cerca. Para a flor, a cerca faz parte sim de sua totalidade. Mas a cerca pensa que, quando deixar de existir, a

¹³ O mundo, o mesmo em todos, nenhum dos deuses e nenhum dos homens o fez, mas sempre foi, é e será, fogo sempre vivo, acendendo segundo a medida e apagando segundo a medida (Heráclito de Éfeso, *in*: ANAXIMANDRO, 2017, p. 79).

flor procurará o muro inexpugnável. Aliás, a qualidade do muro, inexpugnável, é dada pela cerca que se vê a si mesma frágil diante do muro. É claro que a flor irá procurar outro lugar onde se alojar, residir, se estabelecer. A flor sabe que a vida é precária, que precisa de um movimento rumo ao futuro, uma direção a partir da qual se persegue algo. Para a cerca, no entanto, esse pensamento da procura da flor é a prova de sua inutilidade, ânimo do qual parte desde o início da narrativa.

A palavra inexpugnável traz outro pensamento que subjaz a fala da cerca. Algo inexpugnável é algo que se mostra invencível, i-mortal. Novamente, contrasta a sua situação de fragilidade com o invencível do muro. Nessa mesma perspectiva, termina o excerto acima que a flor revisitaria o passado para falar mal da cerca. Nesse ponto, fica claro que é a perspectiva da cerca que prevalece no ponto de vista do narrador. Em termos de ponto de vista, a cerca e o narrador comungam a mesma visão, que já é o ponto de vista a partir do tédio, que é o afastamento da totalidade de terra e de céu, ou seja, do mundo. O mundo está escapando da cerca, como diz o narrador no início do décimo primeiro parágrafo.

Nesse último trecho do excerto acima, quando o narrador diz sobre o caminhar do pé de maracujá, esse caminhar é apenas uma conjectura do narrador e da cerca, pois o tempo verbal está no futuro do pretérito, o que significa possibilidade. A flor tem seu ritmo, por isso vai sobreviver, mas a cerca atribui a ida da trepadeira ao fato de o muro ser inexpugnável, no sentido do para sempre, i-móvel, mas o muro, assim como a cerca, são temporários, precários.

Essa última conjectura leva, no 14º parágrafo, à entrega da cerca aos cupins, como um reconhecimento e uma resignação de que ela está no fim mesmo. Por isso a cerca “calculava o prazo para os cupins acabarem o trabalho” (CABRAL, 1998, p. 61) e no parágrafo seguinte, o 15º, “racionalizava”. O cálculo é a fala da cerca-razão, racionalizada, desenraizada de seu antigo mundo, destotalizada. Essa morte lhe traria ainda um benefício. Dessa maneira, “achava que a sua moda desaparecia o aspecto de traição, sobrando tempo para que o fato se tornasse um hábito...” (CABRAL, 1998, p. 61). Poder-se-ia perguntar qual a traição envolvida. A traição era em relação à sua própria vida, desgarrada da terra e do céu, ou seja, de sua totalidade. Só, sem ao que se prender, de-cai na vida a partir do cotidiano, sem liames com a totalidade. É a traição em relação ao gato, em relação ao loureiro, em relação à flor do pé de maracujá. É a traição da inveja que nutre por esses seres que estão ainda imersos em sua totalidade. Desgarrada, não vivia, como os outros

seres, mas racionalizava, eternizava hábitos, calculava em suas certezas que desmoronam com a morte do gato. A inveja é sobretudo revelada no penúltimo parágrafo: “No entanto quando pensava nos jacarandás dos parques alargando os anéis de lenho, na imponência das árvores dos bosques, preservadas através dos séculos, deixava que a inveja urdisse trama em seu coração” (CABRAL, 1998, p. 62). Essa entrega à morte como resignação é a confirmação que o processo de destruição é interno e não externo. Como não é externo, o acontecimento com o gato não tem o elo da causalidade, como o conto poderia dar a entender. Ocorre justamente o contrário, ou seja, como não tem causa, a cerca tenta dar alguma explicação de causa e efeito.

No fim do conto, fica a imagem da cerca que tenta ficar serena com o fim que lhe espera. A inveja da cerca é diminuída nessa parte da história. De acordo com o narrador, a inveja não chegou a engendrar o ódio. E “tudo não passaria de uma morte sobre a outra” (CABRAL, 1998, p. 62). No fim, a morte ainda não chega à cerca. Mas que morte sobre morte é essa? No fim, o narrador aponta para a possibilidade de a cerca ter compreendido que vida é morte, no sentido de sua precariedade. Por isso a morte da cerca sobre a morte da árvore até o pó formado pelos cupins, verme da madeira.

5 ALTERIDADE E SOLIDARIEDADE NA ALAMEDA

5.1 Solipsismo

De uma maneira geral, as personagens que foram analisadas nos contos anteriores não interagem com outras personagens. Na narrativa “Um grão de feijão e sua história”, o grão de feijão não se relaciona com nenhuma outra personagem, embora tivesse havido um prenúncio de relação com outros grãos, mas eles já se encontravam mortos. Em “A aventura dos crótons”, como se pode deduzir pelo que está escrito no próprio título, havia mais de um cróton, mas entre eles não havia nenhuma inter-relação. Foram tratados de modo coletivo, mesmo quando se fez alusão aos pequenos crótons que poderiam se machucar na descida da perambeira. O mesmo juízo se pode ter na análise do conto “A Cerca”. Nessa penúltima narrativa analisada, dentro deste trabalho, pôde-se verificar que, embora houvesse outras personagens na história, elas entre si não interagiam. Embora houvesse um espaço narrativo comum compartilhado, cada personagem tinha o seu próprio mundo. Cada uma delas, dentro de narrativas diferentes, tinha algo em comum: o solipsismo. Solipsismo diz respeito justamente ao fato de que as personagens são tratadas como se as outras personagens simplesmente não existissem. As personagens, obviamente, não têm dúvida de que os outros seres existem, mas vivem como se eles de fato não existissem. A impressão de quem lê é a de que as personagens estão sempre descobrindo o mundo em que vivem por si sós, sem a ajuda de outros seres que ali estariam sob as mesmas condições, sob os mesmos problemas e sob as mesmas experiências. Considerando-se o conto “A cerca”, percebe-se que há outra personagem, o gato. Apesar de esse gato aparecer e ter sido morto porque caiu justamente em cima das colunas pontiagudas da cerca, não há nenhuma interioridade entre eles. Nota-se a existência do gato, mas só se sabe de fato o que a cerca pensa a respeito do que está acontecendo. O gato resta na narrativa como um corpo externo, sem comunicação com ela. Falta o ponto de vista do próprio gato. Pode-se dizer, como faz Emmanuel Mounier, em seu livro *Introdução aos existencialismos*, que “uma comunicação externa não conduz do coração do existente ao coração do existente e não nos traz a flor do ser comunicado”

(MOUNIER, 1963, p. 139). Dessa forma, na falta de comunicação, tudo se dá de maneira individual, singular. Em suma, não há uma experiência coletiva.

Essa experiência coletiva, no entanto, não é estranha ao conjunto da obra. Isso ocorre, por exemplo, na última narrativa do livro, no conto “À Sombra da Papouleira”. Nessa história, há duas personagens que vivem embaixo de um pé de papoula que está prestes a ser derrubado pelo dono do jardim. Como nunca tinham vivido em outro lugar, elas têm de decidir o que vão fazer. Ambas, diferentemente dos outros contos analisados, interagem entre si, havendo, dessa forma, discussões, impasses e soluções para um problema que diz respeito a elas.

5.2 As personagens e o narrador

As duas personagens principais que moram à sombra da papouleira têm os curiosos nomes de Folha-Seca e Folha-Verde. Apesar dos nomes, elas não pertencem ao reino vegetal, mas ao reino animal. Elas representam o bicho-folha, animal que tem a aparência de uma folha, de forma que possa confundir seus predadores naturais. Esses animais têm duas cores diferentes: a verde, que se confunde com uma folha verde, e a ocre, que se confunde com uma folha seca. Por isso, podem-se distinguir as cores diferentes por meio de seus nomes. Essa semelhança entre elas e as folhas, inclusive, não passa despercebida às próprias personagens. Durante o desenvolvimento da história, especificamente no parágrafo 22º, de acordo com Folha-Seca, seus antepassados teriam se revoltado contra a existência quieta e procuraram ganhar mobilidade. Folha-Seca, então, tinha visto nessa ação dos antepassados uma grandeza épica. No parágrafo 23º, o outro inseto, Folha-Verde, apresenta o que pensa dessa semelhança:

Folha-Verde matutava. E aquela história do inseto salteador que resolvera usar jaquetas de folhas como broquel e transmitiria o hábito a gerações sem conta até que a própria natureza se apiedou, decidindo-se a presenteá-lo com uma jaqueta indelével e duradoura, presa ao corpo como pele? Para essa versão havia a variante de que o inseto adquirira tal aspecto ao cabo de longos anos de alimentar-se exclusivamente de folhas (CABRAL, 1998, p. 166).

Essa explicação de Folha-Verde, assim como a de Folha-Seca, é fruto da imaginação deles. Ambas as explicações não foram, pelo que se lê no texto, uma

herança dos antepassados, mas sim imaginação de cada uma das personagens. Na de Folha-Verde, não há apenas uma única versão do que deve ter acontecido, mas duas possibilidades diferentes. De tudo que se leu, chega-se à conclusão de que, na versão de Folha-Seca, na origem havia uma folha comum que teria se revoltado contra a pacífica existência; na versão de Folha-Verde, havia na origem um inseto que ou usava as folhas como escudo ou que se alimentava de folhas. Bicho ou folha? Apelando-se seja para uma versão, seja para a outra, a explicação da semelhança deles com os insetos ou com as folhas resta perdida em sua origem. Mas as diferentes versões apelam também para o fato de que cada uma das personagens pensa de uma maneira diferente, senão de uma forma contrária à outra. E é justamente isso que acontece desde o início do conto.

Aliás, diferentemente dos contos anteriores que foram analisados, este possui um diálogo entre Folha-Seca e Folha-Verde que vai desde o 2º até 12º parágrafo. Nos contos anteriores, não havia diálogo entre as personagens. Podia haver, como houve, questões que surgiram e que ajudaram as personagens a esboçar as suas respostas. Viu-se, inclusive, da importância filosófica da elaboração das questões na vida de uma pessoa como o surgimento de desejos que dão um direcionamento à vida futura. Mas não houve diálogo, filosófico ou não. Depois do 1º parágrafo, em que o narrador apresenta e nomeia suas personagens, os próximos parágrafos são um extenso diálogo entre Folha-Seca e Folha-Verde. E o que esse diálogo revela na narrativa: a existência do outro.

Na história, as personagens são conhecidas a partir de uma pequena exclamação de Folha-Seca logo no primeiro parágrafo¹⁴:

- É tão difícil encontrar sombra a uma hora destas!
- Queixava-se Folha-Seca e assumindo ar doutoral, logo se empertigava como a justificar-se do seu desabafo vulgar: – Trata-se, meu amigo, da hora regulamentar para a invasão dos raios solares, os quais incidindo em perpendicular sobre a terra obstam... O risinho moleque de Folha-verde interrompia o discurso iniciado.
- Dá-se um jeito, espie só o meu cantinho. É a sombra daquela folha torta maior que ela, pois acompanha no chão o caminho do sol no céu. Se com o vento pula, pulo também.
- O que não resolve radicalmente o problema. Se do sol nos abrigamos, diga-me, Folha-Verde, como evitar o mormaço?

¹⁴ Grifos meus.

– Você é tão mais velho que eu e ainda não descobriu a torneira que pinga escondida entras as avencas, lá no fundo do quintal? Pois é, fico debaixo dela tomando fresca nos pingões de sua chuva indolente.

Percebe-se que Folha-Seca está sob um escaldante sol de verão no Brasil e, por causa disso, faz um pequeno desabafo, expressão utilizada, aliás, pelo narrador para caracterizar o que a personagem tinha dito. Pelo que depreende da narrativa, o outro inseto, Folha-Verde, estava a seu lado e riu tanto de seu comentário quanto de seu “ar doutoral”, para assinalar outra expressão do texto. O riso do outro fez com que Folha-Seca se aprumasse novamente e desse uma explicação sobre a inclinação perpendicular dos raios solares, assumindo uma postura professoral. A assunção do ar doutoral pelo inseto é um embuste, pois, logo depois, o narrador qualifica o seu desabafo de vulgar. Esse embuste pode caracterizar a má-fé para fixar o seu comportamento em uma essência pré-estabelecida, mas isso não importa neste momento. Há um comportamento fixo, uma personalidade fixa, como se já estivesse consolidada, até mesmo porque, pelo texto, Folha-Seca é, entre os dois insetos, o mais velho. Mas isso agora não importa. O que fez com que Folha-Seca assumisse novamente uma postura que, em seu comportamento distraído tinha abandonado, foi o fato de que o outro inseto estava ali ao seu lado e percebeu o seu embuste através do riso.

As reticências depois do verbo “obstam” indicam que o riso interrompeu o discurso, pois deixou novamente o inseto desconcertado. Mas a conversa continua. Folha-Verde pede ao outro que “espie o seu cantinho”. O que Folha-Verde mostra é o fato de que ela tem outro jeito de amenizar o calor: ficar à sombra. E quando o sol, em seu caminho, se desloca, o inseto acompanha o itinerário do sol à sombra do arbusto. Folha-Seca não se dá por vencido e diz que aquilo não resolve inteiramente o problema: evita o sol, mas não o seu calor, o seu mormaço. A isso novamente Folha-Verde indica outra solução, que é o aproveitamento dos pingos da torneira lá no fundo do quintal. Mas isso não sem antes dizer que, apesar de mais velha, Folha-Seca não sabia de tudo, ou mesmo que há outras soluções diferentes daquela apresentada por Folha-Seca. A conversa, é claro, continua, mas disso que se tem até agora é indicador da personalidade de ambas as personagens, e é sobre isso que se gostaria de considerar a partir deste momento.

De tudo isso que foi exposto, pode-se traçar em grandes linhas a personalidade das duas personagens. Pode-se dizer que, nesse diálogo transcrito acima, há algo crucial para o desenvolvimento da história: o processo dessa

caracterização através da seleção vocabular, em especial, mas não exclusivamente, a adjetivação. Esse processo é feito tanto pelo narrador quanto pelas personagens. No caso de Folha-Seca, há o seu “ar doutoral”, o seu empertigamento, o vocabulário que usa em sua comunicação, rebuscando os termos (hora regulamentar, incidência em perpendicular, obstar), o seu desabafo é “vulgar”, ele é mais velho; no caso de Folha-Verde, há um risinho “moleque”; ainda em relação ao Folha-Verde, percebe-se que tem predileção por palavras no diminutivo (cantinho, risinho). Claro que o narrador refere-se ao riso de Folha-Verde como risinho, mas cantinho é uma palavra usada pelo próprio Folha-Verde. Tudo isso apenas no excerto utilizado. Há mais ainda no texto. Positivamente, a conversa não é amistosa e desenvolve-se um clima conflituoso de quem sabe mais, se o inseto mais velho ou o mais novo. No entanto, o fato de Folha-Verde mencionar que o seu interlocutor, mesmo sendo mais velho, não sabe a resposta, é bem provocativo, como se quisesse ferir o ego do seu adversário. Nesse mesmo diapasão, Folha-Seca continua o diálogo anterior desta forma:

- Ao regressar, porém, incontinenti se evaporam os pingos e o mormaço regressa como febre.
- Quando vou à bica, Folha-Seca, cadê a vontade de voltar? Fico até a tardezinha esperando a saída da lua.
- Irresponsabilidade. Por isso se entrega aos prazeres da ociosidade. Meus pontos de vista diferem. Não me sobre tempo para vagabundagens desse teor. Tenho as horas tomadas pelos exercícios intensivos de ginástica e canto, exercícios cujos resultados venho obtendo em sucessivas vitórias. Quem senão eu galgou o cume desta papouleira? Os grilos de minhas relações, meu caro, pulam na altitude em que voam as galinhas... Quanto a cantar, não conheço quem me desafie o fôlego.
- Folha-Seca, não foi à toa que desbotou a sua jaqueta no sol. Passa o dia inteiro na lida inútil, inútil... (CABRAL, 1998, p. 162).

Nesse trecho, que é continuação do exceto anterior, Folha-Seca não “dá o braço a torcer”, como se diz. A cada resposta que Folha-Verde lhe dá, opõe outra questão conexa. O objetivo, pelo que se infere, não é a busca da solução – a verdade – mas é sair vencedor da discussão, não importando se há ou não razão do que fora apresentado. Folha-Seca quer demonstrar que o outro é jovem e irresponsável, enquanto ele mesmo é alguém que sempre faz mais exercícios, ou seja, uma coisa útil, capaz de disputar com os grilos os saltos que dá. Por causa de sua dedicação, de sua opção pela não ociosidade, conseguiu algumas proezas, como atingir o cume da papouleira, pular e dançar. Sempre está empenhado nos

exercícios físicos, o que o torna capaz de atingir alturas só conseguidas pelas galinhas.

Os doze primeiros parágrafos, basicamente, servem para caracterizar as personagens. Pode-se, por causa da conversa, dar a cada um dos insetos uma personalidade. Pode-se, inclusive, formar oposições entre eles, como: ocupação x ociosidade; utilidade x inutilidade; seriedade x brincadeira. Em todas essas oposições, sem grande esforço, poder-se-ia caracterizar Folha-Seca pela primeira palavra do par e Folha-Verde pela segunda palavra do par de oposições.

De um modo geral, o que se tem é o fato de que se conhece Folha-Seca pelo que dela falam o narrador e a outra personagem; e só se sabe de Folha-Verde o que dela Folha-Seca e o narrador dizem. Folha-Seca e Folha-Verde não necessariamente são assim. Por isso falava Sartre, no livro *Entre quatro paredes*, que o inferno são os outros.

Explica-se melhor com o exemplo primeiro de Folha-seca. Notam-se a respeito dele algumas características. Algumas são dadas por uma autocaracterização: ele é um ginasta, alguém que sempre tem amizades sadias com os grilos, com quem, aliás, pratica seus utilíssimos exercícios corporais, treinando, em especial, o salto; além disso, utiliza um vocabulário invulgar e uma profundidade típica de quem estuda. Em suma, é um inseto aplicado. Mas há outra caracterização que não provém dele mesmo, mas de outro inseto. Nessa outra caracterização, Folha-Seca é descrito como um embusteiro, alguém que não se mostra como realmente é; além disso, por esse novo ponto de vista, os exercícios são inúteis e ele é um “chato” que sempre repete a mesma coisa sem nenhuma inovação. Não quer se mostrar convencido de que, apesar de estar mais tempo no mundo, não encontrou outras soluções para velhos problemas, como o do calor.

Mas quem é de fato Folha-Seca? Ele é somente a sua própria visão? Ou ele também é o que dele pensa Folha-Verde? Essa resposta não é tão simples assim. Viu-se, nos capítulos 1 e 2 deste trabalho, que, para o existencialismo, não há uma essência fixa, pois a pessoa sempre é aquilo para onde o seu desejo a encaminha, abrindo-lhe um futuro que está por fazer. A pessoa sempre é provisória. Nesse caso, isso se aplica ao inseto Folha-Seca também. Ele ruma em direção ao seu futuro, ao seu vir-a-ser. Mesmo assim, é caracterizado com determinadas qualidades, positivas ou negativas. Essa caracterização é uma objetivação que Folha-verde faz. Folha-Seca só sabe que é assim caracterizada porque ouve do própria Folha-Verde. Se

não fosse isso, nunca saberia que “tem” essas qualidades. Se não fosse a presença do outro inseto, Folha-Seca não saberia que poderia ter aquelas outras qualidades acima elencadas. A presença do outro é, dessa forma, importante não porque existe, mas porque, em existindo, vê Folha-Seca. Dessa forma, Sartre, em *O ser e o nada*, já dizia que “é porque, com efeito, o Outro não é somente aquele que vejo, mas aquele que me vê. Encaro o Outro enquanto sistema conexo de experiências fora de alcance, no qual figuro como um objeto entre outros” (SARTRE, 2015, p. 297). Franklin Leopoldo e Silva expressa essa mesma assertiva ao dizer que “ser visto é receber uma qualificação” (SILVA, 2004, p. 187). À medida que Folha-Seca é visto pelo outro inseto, ele é qualificado através de uma objetivação feita por outro que tem outra experiência. Nesse sentido, Sartre explicita a relação entre o outro e a experiência (SARTRE, 2015, p. 296): “Significa que o Outro, na minha experiência, não é um fenômeno que remeta à minha experiência, mas se refere por princípio a fenômenos situados fora de toda experiência possível para mim”. O outro, ao me ver e por ter outra experiência, me julga, me qualifica em termos objetivos. Mas isso traz alguns problemas que serão considerados ainda nas linhas abaixo.

Para tratar desse fato da condição humana, Sartre elabora o conceito de ser-para-outro. Para o filósofo francês, esse conceito é revelado a partir de uma contradição fundamental: o outro é o eu que não sou eu. Nesse sentido, pode-se falar inicialmente que, sem o outro, Folha-Seca não saberia como poderia ser qualificado. Mas não é só isso. Indo um pouco além, pode-se dizer que, sem o outro inseto, Folha-Seca não poderia nem mesmo qualificar a si mesmo. Folha-Seca, caso estivesse sozinho embaixo da papouleira, não poderia nem mesmo se adjetivar, entender o que ele é. Sem o outro, seria como se Folha-Seca fosse um ser-em-si, como se disse no capítulo 2 que os crótons eram antes de desejarem descer o barranco. Os crótons não sabiam nem o que eram. Dessa mesma forma, Folha-Seca não saberia nem mesmo o que ela é. O outro, então, permite que Folha-Verde, ao olhar o outro, veja quem ele mesmo é, por comparação. Mas o olhar do outro objetiva, como disse Sartre acima. E o que é isso? Esse é o inferno de Folha-Seca.

De acordo com Sartre, as pessoas não podem objetivar-se a si mesmas. As pessoas só podem objetivar o outro. Ao fazer isso, ou seja, objetivar o outro, fixo alguns caracteres do outro. Só que o outro é para-si, sempre está em direção ao futuro. As pessoas são seres provisórios, ou seja, podem se modificar diante das circunstâncias que encontram em seu mundo. Elas não estão completas,

eternamente fixadas na objetivação do outro. Em termos de narrativa, as considerações de Folha-Verde objetivam alguns comportamentos de Folha-Seca, como se suas atitudes fossem para sempre dessa mesma forma. Mas não são. Sem contar com o fato de que essas considerações são fruto da experiência de Folha-Verde. Só que Folha-Seca não pode se objetivar a si mesmo, mas pode objetivar a objetivação de Folha-Verde. Sartre, referindo-se a Hegel, escreve o seguinte: “Por outro lado, é o que Hegel pressentia ao dizer que a existência do Outro é necessária para que eu seja objeto para mim” (SARTRE, 2015, p. 313). Só que há aí um problema. Quando Folha-Verde objetiva o outro, Folha-Seca “fica despojado de sua transcendência”, nos dizeres de Sartre (SARTRE, 2015, p. 338).

Do que se disse acima, pode-se perceber que Folha-Seca sabe o que Folha-Verde pensa dele. Mas só pode objetivar o que Folha-Verde de fato disse. Mas Folha-Seca não pôde captar tudo, não pôde entender o principal. De todo esse diálogo inicial entre os dois, no texto o narrador diz que o risinho de Folha-Verde interrompeu o discurso de Folha-Seca. Mas o que o risinho corta mesmo é o orgulho de Folha-Seca. É esse orgulho que faz com que sempre coloque uma questão a uma resposta de Folha-Verde. E esse orgulho é a natureza de Folha-Seca, pelo menos naquela discussão. Ainda sobre esse ponto, escreve Sartre (SARTRE, 2015, p. 338): “...Meu pecado original é a existência do Outro; e a vergonha – tal como o orgulho – é a apreensão de mim mesmo como natureza, embora esta natureza me escape e seja incognoscível como tal.” De fato, orgulho que Folha-Seca tem não consegue ser percebida por ele mesmo e é isso que o risinho e as perguntas posteriores vão revelar, mas isso não fica claro para ele mesma.

5.3 Mudança de rumos: a solidariedade

No décimo parágrafo, o conto muda de rumo. Folha-Verde pergunta se não teria ouvido o que a menina teria dito à papoureira: “– Papai quer derrubar você para fazer um jardim novo, mas eu não quero” (CABRAL, 1998, p. 162 e 163). Diante disso, o próprio mundo em que as personagens vivem está em questão e, com ela, está o próprio jardim porque, segundo a menina, o pai quer um novo jardim. A estabilidade então desmorona e a provisoriedade se restabelece. O mundo-jardim-papoureira é um problema que atinge as duas personagens igualmente. “Estamos ao léu”, diz, por fim, Folha-Verde. O orgulho de Folha-Seca, no entanto, não diminui e

diz (CABRAL, 1998, p. 163): “— Como todo jovem concede às palavras valor excessivo. Ah credulidade pueril! Saiba que morreremos.”

Depois disso, a discussão acaba e o tom do conto fica mais melancólico ante o futuro que se avizinha com sua incerteza, com a provisoriedade de toda pretensa estabilidade. Os ânimos se arrefecem e, pelo que está exposto, os conflitos se calam diante da mensagem da papouleira, que goteja suas papoulas como se fossem gotas de sangue. O falatório da tarde é substituído pelo silêncio da noite em vigília:

Porque a noite andasse perto e o calor em declínio, a conversa arrefecera. Mais que isso, a melancolia colhera os dois. Se um antevia a papouleira morta, o outro começara a tremer ante a possibilidade da morte. Isso os irritava num silêncio pesado, constrangedor, até que papoulas exaustas e flácidas desprenderam-se dos galhos e escorreram rubras gotas de sangue da penumbra (CABRAL, 1998, p. 163).

A imagem das papoulas caindo, como se sangue fossem, é um canto do cisne. É o prenúncio de sua morte e, tacitamente, de sua resignação diante desse fato. Há, por parte das personagens, uma mudança em suas tonalidades afetivas. A morte, seja das personagens, seja da papouleira, traz-lhes irritação de sua condição. A imagem, no entanto, metaforizada em flores vermelhas que caem, fecham o parágrafo. Nesse excerto, nota-se que o narrador não diz qual das personagens pensa na própria morte ou na morte da papouleira. Diante do que acontece, inutilmente alguns insetos tentam afastar a aproximação de outros bichos impertinentes.

Nos diálogos seguintes, o tom de disputa é substituído pela reflexão, e a emoção toma conta das personagens. Nessa nova conversa, empreende-se de fato um verdadeiro diálogo. Para Harley Farias Dolzane, diálogo é “o movimento de diferenças que coexistem na comunicação, uma dinâmica que confere reversibilidade ao que é diverso na conversa e possibilita a reunião em universo” (DOLZANE in: CASTRO, 2014, p. 63). Nesse sentido, os bichos-folha, apesar de suas diferenças de opinião, convergirão a um ponto único.

Para Folha-Seca, “a vida é isso, um rosário de pequenas mortes” (CABRAL, 1998, p. 163). Com essa fala, aponta-se para a condição de todo ser-bicho-folha: sua finitude. Folha-Seca deixa o tom pedante que assumira e toma consciência do fato de que a morte faz parte da estrutura da vida, que é composta de “um rosário de

pequenas mortes”. Essa reflexão-síntese é um instante que re-úne, concomitantemente, passado, presente e futuro, uma espécie de alumbramento que ilumina e leva as personagens além de sua condição atual. Nesse momento da narrativa, percebe-se que a situação leva-as a um impasse tal, que a reflexão as obriga a transcender esse momento limite. A palavra experiência aponta mesmo para esse sentido, pois experiência significa transcender o limite em que se está. Andrea Copeliovitch diz o seguinte:

A palavra experiência é constituída pela raiz indo-europeia *Per*, de onde derivam várias palavras relacionadas à ideia de travessia, viagem (*perao*, passar através; *peraino*, ir até o fim; *peiro*, atravessar); e o prefixo *ex*: Movimento para fora; experienciar: realizar um movimento de travessia, um movimento em direção ao horizonte, *horidzo*, que também significa limitar, um movimento para fora dos limites (COPELIOVITCH in: CASTRO, 2014, p. 93).

As personagens não dormem naquela noite. A dor, a tristeza, a aflição são o cenário revelado através da noite. E tudo isso porque as pequenas mortes, como pensamento, sintetizaram e aclararam o eixo fundamental em que se escora a vida. Os pequenos animais são finitos, a papouleira é finita, mesmo aquele momento em que vivem é finito. Logo, a vida é um rosário de pequenas mortes. Mas isso só é possível porque houve, da parte das folhas-bicho, o esquecimento dessa finitude. Moraram ali desde sempre como se tudo fosse eterno, como se tudo tivesse a marca do para sempre. Esqueceram que a vida é provisória. O acontecimento traz-lhes novamente essa compreensão.

O fato do anúncio da reformulação do jardim é o acontecimento fundamental da narrativa e do seu desenvolvimento posterior. Há na história narrada uma progressiva aceitação dos fatos e de sua inexorabilidade. Não há o desespero. Há uma renúncia da imodificabilidade da morte da papoula. Nesse ponto, o tom da narrativa muda: “Já Folha-Verde, sentindo a necessidade da partida, recordava a doçura das manhãs ensolaradas...” (CABRAL, 1998, 164). A tonalidade afetiva é composta então do tom de despedida. Mas essa despedida traz em si o sentido de abandono, por isso as recordações são ex-postas.

A recordação que entra em cena a partir do 19º parágrafo é o funcionamento da camuflagem que lhes permitia sobreviver apesar dos inimigos naturais e dos próprios seres humanos. Embora a vida oferecesse seus perigos, a camuflagem permitia-lhes viver bem ali. Por isso que Folha-Verde “sonhava vida mansa, sem

sobressaltos. Banhar-se na bica, tirar sonecas à sombra da papouleira, conversar fiado com Folha-Seca, rir de suas tiradas demagógicas, o pedantismo inofensivo” (CABRAL, 1998, p. 164 e 165). Esse mundo está prestes a acabar. Ser significa provisoriedade. Nesse mesmo sentido, Manuel Antônio de Castro explicar o ser: “É um caminho que conduz a lugar nenhum. Isso é difícil porque, como finitos, temos o pesado fardo de nos desfazermos do limite” (CASTRO, 2014, p. 219). O que está para acabar é a sombra da papouleira e esse limite agora tem de ser transposto. Como a questão do parágrafo é o limite, o narrador lembra da camuflagem, pois para Folha-Verde não tinha nenhum problema. Como era verde, sempre podia se camuflar de seus inimigos entre as folhas; já Folha-Seca enfrentava problemas por causa de sua cor: “Já Folha-Seca afligia-se nas épocas quando o sol apenas tépido não tostava os vegetais e o verde era cor única. Armazenava então pequenas provisões que espalhava em pontos estratégicos. De prudência, aparatosa e sábia, contornava surpresas desagradáveis” (CABRAL, 1998, p. 165). Esse ponto é importante. De um lado, mostra a mudança de tom: de um conflito motivado por diferenças e por orgulho, o diálogo se encaminha para considerações mais sóbrias. Nesse excerto, Folha-Seca é revelado pelo narrador como prudente, aparatoso e sábio. De outro lado, a camuflagem de Folha-Seca mostra-se deficiente, mas a deficiência é suprida pela experiência.

Embora tenha sido falado no início deste capítulo sobre os antepassados, é justamente nesse ponto do conto que o narrador introduz a origem dos bichos-folha. A colocação da origem genealógica nesse momento da narrativa serve como um alargamento de perspectivas das personagens. A origem – imaginária – de seus ascendentes serve para mostrar-lhes mais uma vez que a sua evolução significou mobilidade, ou seja, aos poucos deixaram de ser folhas imóveis para serem animais com mobilidade. O narrador especula sobre a semelhança entre os insetos e as folhas. Para ele, os insetos tinham sido simplesmente folhas; porém algo misterioso os fez se dobrarem e adquirirem volume e, progressivamente, autonomia. O narrador percebe que os porquês não adiantavam, mas admite que era difícil se afastar das cismas. A evolução deles serviu-lhes para dar autonomia, emancipação, e é justamente isso que as personagens se esqueceram enquanto viviam ali à sombra da papouleira.

Nos parágrafos finais, Folha-Verde pergunta à papouleira se ela sabia do que ia acontecer:

Voltava a pensar na papouleira e seu destino. Tinha perguntado, numa hora discreta, em que não havia ninguém por perto e Folha-Seca dormia extenuado de tantas ginásticas: – “Minha boa amiga, então você já sabe a sorte que a aguarda? Ouviu a sentença do dono da casa? O jardineiro é seu advogado, eu sei, mas a vontade do outro é que manda” (CABRAL, 1998, p. 166).

A papouleira não responde. Objetivamente não há uma resposta. Há, nesse diálogo, um grande e eloquente silêncio por parte do pé de papoula, e esse silêncio é muito significativo. É interessante observar que, no conto em que predomina o diálogo entre as personagens, haja esse silêncio. Não se deve, obviamente, contrapor o silêncio ao diálogo, como se houvesse entre eles uma dicotomia. Há nesse silêncio o que disse Eduardo Gatto:

Não sendo desde o homem, o silêncio como um calar somente nele se manifesta porque o humano está lançado numa dinâmica temporal que revela e resguarda o silêncio, a quietude, o mundo, a linguagem. Experienciamos o silêncio como questão quando abrigados na escuta que nos condiciona a auscultarmos o que a realidade nos impõe. Pertencendo a ela, opomo-nos ao que silenciosamente é. Heidegger já nos diz que escutar é pertencer (GATTO in: CASTRO, 2014, p. 222).

Na dinâmica do próprio perguntar, o silêncio é eloquente no sentido de que já apela para a realidade da inexistência futura da papouleira. Nesse silêncio, Folha-Verde escuta a realidade, da qual agora não resta nenhuma dúvida. Percebe o crime que acontecerá e percebe também que, limitado como é, não pode fazer nada a esse respeito. Pensa que não pode “sustar a maldade daquele homem” (CABRAL, 199, p. 167). De onde nasce o problema também nasce a solução. Nesse momento, Folha-Verde compreende que não pode mais permanecer naquele jardim. O futuro é-lhe apresentado dessa forma, ante sua incapacidade frente ao mal. Volta então à sua genealogia e se recorda de que seus antepassados existiam não para ficarem estáticos, mas que o movimento lhes era natural. Esse movimento seria para transpô-las além dos jardins e das alamedas: “Se até as folhas, num efêmero outono abandonavam seus hábitos sedentários e se punham em viagem muito além das alamedas e dos jardins” (CABRAL, 1998, p.167). Percebe, é claro, que a viagem será cansativa. Diz que procurará uma nova papouleira. Isso significa que se procurará por uma nova estabilidade, mas significa também que procurará por um novo mundo onde pode se abrigar em uma nova casa.

Desse modo, só resta às personagens “trocar de paisagem”. Isso é muito importante neste conto. A convivência entre as personagens, que inicialmente é de conflito, motivado pelo orgulho de Folha-Seca, dá lugar à solidariedade dos bichos-folha. Essa solidariedade começa a se formar, como se pode observar, quando o mundo, o mesmo para ambas, está prestes a não existir. O conflito, nesse novo patamar, não tem mais importância, porque o orgulho de nada lhes serve. O problema não é mais apenas individual, mas pertence à comunidade onde vivem. O “eu” dá lugar ao “nós”. Esse “nós” representa a fraternidade entre as personagens. A esse respeito, já dizia Sartre que: “A relação do homem com seu próximo; chamamos isso fraternidade porque eles se sentem como tendo a mesma origem. Têm a mesma origem e, no futuro, um fim comum. Origem e fim comuns, é isso que se constitui sua fraternidade” (SARTRE, 1981, p. 47).

A fraternidade aparece no último parágrafo do conto e do livro. Nesse parágrafo, Folha-Verde convida Folha-Seca para uma nova empreitada, para um novo projeto nascido na noite velada no silêncio da papouleira: partir. Mas partir não se opõe a voltar. Quando o jardim estiver pronto, eles voltarão para a desforra. Resta apenas chegar a madrugada para o início do caminhar dos andarilhos e depois a volta para a vingança.

6 À Guisa de conclusão

No Período Arcaico da história grega, segundo Emmanuel Carneiro Leão¹⁵, a palavra *phýsis* tinha um sentido que se afasta do significado dos dias atuais. Aliás, o seu sentido original já era diferente para os próprios gregos da Era Clássica. A sua tradução por natureza já é, em si, uma traição, de resto como qualquer tradução, seja de uma língua para outra, seja de um tempo para o outro dentro da mesma língua. A fim de evitar a confusão entre a concepção arcaica, que é mais originária, manteve a forma transliterada *phýsis*, evitando, assim, os caracteres gregos da palavra original: φύσις.

Uma das diferenças reside, antes de mais nada, no que a palavra abarca dentro de si. Na palavra natureza, tal qual se fala, se diz, na indeterminação cotidiana, há uma separação, um corte: de um lado, a natureza e, de outro lado, o homem, com a cultura. Nesse sentido, o homem não está inserido na natureza, mas ocupa um lugar à parte. Pode-se-lhe dar um lugar privilegiado, é claro, mas ele está em destaque em relação à natureza. Para os gregos do Período Arcaico, ao contrário, a palavra *phýsis* tinha um sentido mais abrangente, compreendendo, inclusive, o homem. Nesse sentido, *phýsis* abrangia a totalidade dos seres.

Em *Alameda* essa concepção de *phýsis* é, em certo sentido, recuperada e é sobre isso de que se trata agora. O livro é uma obra composta por vinte narrativas. Ao todo, são vinte narrativas. Desses vinte contos, em 16 narrativas, as personagens são elementos naturais, vegetais ou animal; três personagens são “objetos”, coisas, fabricados pelas pessoas (“A praça”, “A cerca” e “O parque”); e há somente um conto cuja personagem principal é uma pessoa: “A Poda”. Poder-se-ia dizer que cerca de vinte por cento referem-se diretamente ao homem, enquanto há oitenta por cento em que se fala de seres criados pela natureza. Mas escreveria mal se dissesse isso. Nos contos, direta ou indiretamente, está a presença do homem.

No livro como um todo, não há esse tratamento diferenciado entre homem de um lado e, pelo menos nesse nível de interpretação que se dá ao conjunto dos contos, natureza de outro. Há sempre referência ao homem nas histórias, seja direta, como no caso dos quatro contos (“A praça”, “A cerca”, “O parque” e “A

¹⁵ CARNEIRO LEÃO in: ANAXIMANDRO, 2017, p. 9.

poda”), seja indireta, como nos demais. A presença do homem nas narrativas pode aparecer de três formas, conforme os exemplos abaixo.

Como primeiro exemplo, pode-se dizer a respeito do primeiro conto analisado: “As aventuras dos crótons”. Nessa história, os crótons selvagens decidem por si sós abandonarem um lugar em cima de um morro onde não havia a presença humana. Decidem ir perambeira abaixo para ocupar, caso conseguissem chegar, um terreno onde havia casas humanas. Não há nesse conto, qualquer interferência do homem no destino dos crótons, ajudando-os ou mesmo atrapalhando-os. Há somente lá embaixo as casas, com seus muros e portões fechados. Os crótons decidem abandonar a “natureza” para passar a morar junto às pessoas. As pessoas só são aqui percebidas, notadas, por suas construções, pela geometrização da natureza feita pelo homem. Os crótons selvagens, que vivem em meio aos ventos e às chuvas, querem mudar o rumo e viver nesses espaços mais “artificiais”.

Há, no entanto, uma outra forma de presença humana. Na narrativa chamada “À sombra da Papouleira”, há duas personagens principais: a Folha Seca e Folha Verde. Nesse caso, não aparecem pessoas interagindo com o pequeno jardim. Mas as pessoas são recuperadas pela memória das protagonistas. Lembram-se das crianças, do dono da casa, através da fala das crianças, e do jardineiro. Eles estão *in absentia*. Mas essa ausência é significativa, para usar expressão de Saussure: por meio das crianças, sabem que o dono quer remover a papouleira do jardim. Daí decorre a solução que Folha Seca e Folha Verde dão às suas vidas e ao livro, já que é o último conto. Há o contato, mas o contato que ocorre é recuperado pela memória das folhas.

No conto “Um grão de feijão e sua história”, já aparece a interação de forma mais direta, quando a cozinheira joga a água quente que estava na panela e põe fim à vida. O conto começa com a ação humana e termina com a ação humana. E isso interfere diretamente o curso da vida do grão de feijão. E durante toda a história o grão de feijão teme justamente essa ação das pessoas da casa.

Nesse sentido, pode-se estruturar o homem nesses contos a partir de um plano cartesiano. No eixo sintagmático, tem-se a presença humana, enquanto no eixo paradigmático encontra-se a ausência do homem, mas em termos de uma ausência significativa. São dois lados da mesma moeda, para suscitar outra expressão saussuriana.

Essa presença do homem não pôde passar despercebida. Mas o que significa o homem nesses contos? Ele se encontra em meio aos outros seres, seja nas casas, nos objetos que constrói, nos vasos de plantas, na loja de venda de plantas: ele está em todos os lugares. Nos contos analisados, o homem está presente de diversos modos. Em “A aventura dos crótons”, por exemplo, o homem está sendo referido através de suas construções; os próprios crótons, antes de descerem, já se perguntavam se os jardins não seriam “pequenos cativeiros em que as plantas medravam a susto” (CABRAL, 1998, p. 66). Eles receiam que ficariam submissos ao jardineiro. Pensam também que poderiam novamente reconstituir o “império subjugado” e as construções seriam novamente tomadas pelo verde clorofilático. Dessa forma, “adeus geometria torta que as espartilhava, falsa ordem dos jardins traçados em prévios mapas” (CABRAL, 1998, p. 67). O homem, nesse ponto, é o veículo da transformação que quer conter a natureza.

Em “Um grão de feijão e sua história”, a presença do homem ocorre desde o primeiro momento. Nessa história, aliás, o feijão é um produto feito ou gerado a partir do homem, desde sua produção na fazenda, de sua colheita, de seu ensacamento, de seu transporte, de sua venda e, finalmente, de seu consumo final, no descarte utilitário da cozinheira. Pode-se dizer que a liberdade do grão de feijão foi apenas compreendida a partir de um pequeno interregno da ação humana. Novamente o que se vê é o cálculo antecipador do homem desde a produção até o consumo. Esse consumo não permite que o grão de feijão seja o que é, ele se transforma em coisa entre coisas jogadas no quintal ou no saco onde foi transportado, pois “tanto tempo confinara-se a sacas escuras” (CABRAL, 1998, p. 100).

No conto “A cerca”, encontra-se a ação humana como um poder deformante. A personagem não é mais uma árvore, como as outras que estão a sua volta, mas apenas uma “coisa” construída pelo homem. Antes presa à terra através de suas raízes quando era árvore, vê-se agora rejeitada pela terra que se afasta progressivamente de onde está fincada. E justamente por estar desenraizada, angustia-se pelo futuro que não consegue vislumbrar para si. Como diz o narrador do conto, a cerca era antiga e sua carcaça estava sendo já destruída pelos cupins. Estava bamba, suja. O homem, que a tinha feito, nem vela mais por ela, dispensando-a de cuidados de conservação. Encontra-se então desamparada da terra, que antes a sustinha como árvore, e do homem, que a construiu e a

abandonou. Sua inutilidade vem de sua redução à coisa. Antes era um ente em contato com os seres: a terra e o céu. Reduzida à cerca, torna-se coisa, inicialmente útil e agora resta inútil. Coisa inútil, enfim.

No último conto analisado, “À sombra da papouleira”, as duas personagens sabem o que vai acontecer com o lugar onde moram: a construção de um novo jardim. Nesse novo empreendimento, a papouleira será cortada. Com isso, as duas personagens vão ficar sem moradia. Depois de muito tempo, vivendo à sombra da papouleira, não terão onde ficar. A impotência das personagens impulsiona-as para outras paragens. Como são insetos e podem se locomover, a destruição-construção do jardim não lhes significa a morte estéril. Saem dali, mas esperam voltar para poderem concretizar a vingança. A vingança é a reivindicação ao lugar em que antes estavam. Mas os insetos não foram reduzidos à coisa, como a papouleira.

Em síntese, o homem mostra-se como aquele que transforma os seres em coisa: jardins geometrizados, cercas, sacos de feijão, reconstrução de jardins. Em tudo, o homem já não se importa com os seres, mas os reduz a coisas, simples objetos que têm alguma utilidade imediata, como aquilo que está à mão, disponível, sempre aí. Visto dessa maneira, o homem está não na natureza, mas na cultura, ao contrário do que se disse no início desta conclusão.

As histórias narradas, no entanto, mostram que as personagens, ao ter as mesmas categorias humanas (existenciais, na linguagem de Heidegger), não são mostradas como coisas, mas como seres tais quais são os homens. Essas personagens se espantam, têm náuseas, voltam às suas origens, solidarizam-se. Enfim, em tudo que fizeram ou deixaram de fazer, mostraram-se semelhantes aos homens, sendo-lhes essencialmente semelhantes.

Heidegger, em seu texto *O que é isto – a filosofia*, escreve que entre o pensar e o poetar “imperam um oculto parentesco porque ambos, a serviço da linguagem, intervêm por ela e por ela se sacrificam. Entre ambos, porém, se abre ao mesmo tempo um abismo, pois moram nas ‘montanhas mais separadas’” (HEIDEGGER, 1999, p. 40). Apesar das palavras do pensador alemão, o livro *Alameda* tenta construir veredas entre essas duas montanhas ao privilegiar o ponto de vista da existência de todos os seres, sendo homens, plantas ou bichos nessa imensa *phýsis* em que se vive.

7 REFERÊNCIAS

ANAXIMANDRO. *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides e Heráclito*. Introd. e trad. de Emmanuel Carneiro Leão; trad. Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2011.

BORNHEIM, Gerd Alberto. *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existencialistas*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Sartre: metafísica e existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CABRAL, Astrid. *Alameda*. Manaus: Valer, 1998.

CASTRO, Manuel Antônio de (Coord. e org.). *Convite ao pensar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

CERBONE, David R. *Fenomenologia*. Trad. Caesar Souza. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

COX, Gary. *Compreender Sartre*. Trad. Hélio Magri Filho. Petrópolis: Vozes, 2011.

CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2017.

FERNANDES, José. *O Existencialismo na Ficção Brasileira*. Goiânia: UFG, 1986.

FOGEL, Gilvan. *Desaprendizado do símbolo: ou da experiência da linguagem*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2017.

GRAÇA, Antônio Paulo. *Humanismo e destino em Alameda*. In: CABRAL, Astrid. *Alameda*. Manaus: Valer, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. *Os conceitos fundamentais da metafísica*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Os problemas fundamentais da fenomenologia*. Trad. Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. *Ser e tempo*. Trad. Márcia Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 2015.

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Trad. Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JOLIVET, Régis. *Sartre ou a teologia do absurdo*. Trad. Carlos Lopes de Mattos. São Paulo: Editora Herder, 1968.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de angústia*. Trad. de Álvaro Luiz de Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2013.

LAPORTE, Anna Maria; VOLPE, Neusa. *Existencialismo: uma reflexão antropológica e política a partir de Heidegger e Sartre*. Curitiba: Juruá, 2009.

MONNIN, Nathalie. *Sartre*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

MOUNIER, Emmanuel. *Introdução aos existencialismos*. Trad. João Bernard da Costa. São Paulo: Duas Cidades, 1963.

PLATÃO. *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gubenkian, 1990.

REYNOLDS, Jack. *Existencialismo*. Trad. Caesar Souza. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SALANSKIS, Jean-Michel. *Heidegger*. Trad. Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. *O testamento de Sartre*. Porto Alegre: LPM, 1981.

_____. *A náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *O Existencialismo é um humanismo*. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis – RJ, Vozes, 2014.

_____. *O Ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis – RJ, Vozes, 2015.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Unesp, 2004.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: SESI-SP, 2017.