Organizadores
Wiliam Alves Biserra
Cássio Selaimen Dalpiaz
Dirce Maria da Silva
Mayra de Jesus Souza Silva

ECOS LITERÁRIOS

REFLEXÕES CONTEMPLATIVAS E SUSTENTÁVEIS

Volume II

Grupo de Pesquisa
Literatura e Espiritualidade

Editora MultiAtual

UMA JORNADA LITERÁRIA INESPERADA

Organizadores
Wiliam Alves Biserra
Cássio Selaimen Dalpiaz
Dirce Maria da Silva
Mayra de Jesus Souza Silva

ECOS LITERÁRIOS

REFLEXÕES CONTEMPLATIVAS E SUSTENTÁVEIS

Volume II

Grupo de Pesquisa
Literatura e Espiritualidade

Editora MultiAtual

UMA JORNADA LITERÁRIA INESPERADA

© 2025 – Editora MultiAtual

www.editoramultiatual.com.br
editoramultiatual@gmail.com

Organizadores

Wiliam Alves Biserra

Cássio Selaimen Dalpiaz

Dirce Maria da Silva

Mayra de Jesus Souza Silva

Editor Chefe: Jader Luís da Silveira

Editoração e Arte: Resiane Paula da Silveira

Capa: Freepik/MultiAtual

Revisão: Respectivos autores dos artigos

Conselho Editorial

Ma. Heloisa Alves Braga, Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, SEE-MG

Me. Ricardo Ferreira de Sousa, Universidade Federal do Tocantins, UFT

Me. Guilherme de Andrade Ruela, Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF

Esp. Ricael Spirandeli Rocha, Instituto Federal Minas Gerais, IFMG

Ma. Luana Ferreira dos Santos, Universidade Estadual de Santa Cruz, UESC

Ma. Ana Paula Cota Moreira, Fundação Comunitária Educacional e Cultural de João Monlevade, FUNCEC

Me. Camilla Mariane Menezes Souza, Universidade Federal do Paraná, UFPR

Ma. Jocilene dos Santos Pereira, Universidade Estadual de Santa Cruz, UESC

Ma. Tatiany Michelle Gonçalves da Silva, Secretaria de Estado do Distrito Federal, SEE-DF

Dra. Haiany Aparecida Ferreira, Universidade Federal de Lavras, UFLA

Me. Arthur Lima de Oliveira, Fundação Centro de Ciências e Educação Superior à Distância do Estado do RJ, CECIERJ

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ecos Literários [livro eletrônico] : Reflexões Contemplativas e Sustentáveis - Volume 2

B621e / organizadores Wiliam Alves Biserra; Cássio Selaimen Dalpiaz; Dirce Maria da Silva; Mayra de Jesus Souza Silva. -- 1. ed. -- Formiga, MG : Editora MultiAtual, 2025. 290 p.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-6009-169-6

1. Literatura. 2. Reflexões Contemplativas e Sustentáveis. 3. Linguagens. I. Biserra, Wiliam Alves. II. Dalpiaz, Cássio Selaimen. III. Silva, Dirce Maria da. IV. Silva, Mayra de Jesus Souza.

25-260521 CDD- 372.64

Índices para catálogo sistemático:
1. Literatura: Reflexões Contemplativas e Sustentáveis 372.64
Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

DOI: 10.5281/zenodo.15226815

Os artigos, seus conteúdos, textos e contextos que participam da presente obra apresentam responsabilidade de seus autores.

Downloads podem ser feitos com créditos aos autores. São proibidas as modificações e os fins comerciais.
Proibido plágio e todas as formas de cópias.

Editora MultiAtual
CNPJ: 35.335.163/0001-00
Telefone: +55 (37) 99855-6001
www.editoramultiatual.com.br
editoramultiatual@gmail.com
Formiga - MG
Catálogo Geral: https://editoras.grupomultiatual.com.br/

Acesse a obra originalmente publicada em:
https://www.editoramultiatual.com.br/2025/04/ecos-literarios-2.html

ECOS LITERÁRIOS:

REFLEXÕES CONTEMPLATIVAS E SUSTENTÁVEIS

Volume II

Editora MultiAtual

Wiliam Alves Biserra
Cássio Selaimen Dalpiaz
Dirce Maria da Silva
Mayra de Jesus Souza Silva
(Organizadores)

ECOS LITERÁRIOS:
REFLEXÕES CONTEMPLATIVAS E SUSTENTÁVEIS

Volume II

SUMÁRIO

PREFÁCIO 11
Cássio Selaimen Dalpiaz

EIXO 1

LITERATURA, SUSTENTABILIDADE, EDUCAÇÃO E RESISTÊNCIA

CAPÍTULO 1
RAÍZES DO SAGRADO: A NATUREZA COMO ARQUÉTIPO UNIVERSAL.....14
Dirce Maria da Silva

CAPÍTULO 2
TOADAS DE RESISTÊNCIA: UM GRITO PELA SOBREVIVÊNCIA AMAZÔNICA.....29
Wendell Martins Silva

CAPÍTULO 3
BALEIA, EM *VIDAS SECAS:* A HUMANIZAÇÃO NA MORTE E A RESSURREIÇÃO NA ESPERANÇA.....52
Andréa Pereira Cerqueira
Wiliam Alves Biserra

CAPÍTULO 4
O PAPEL FUNDAMENTAL DA LITERATURA NO DESPERTAR PARA A SUSTENTABILIDADE E O FUTURO DA HUMANIDADE.....76
Cynthia de Almeida Souza

EIXO 2

CONTEMPLAÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA

CAPÍTULO 5
JOSUÉ MONTELLO E AS MUITAS VERSÕES DE UMA NOITE, A DÉCIMA: O CÓDIGO CIVIL BRASILEIRO E A ANULAÇÃO DO CASAMENTO ENTRE ÉDIPO E ELEKTRA.....96
Thiago Aguiar de Pádua

CAPÍTULO 6
O SOFRIMENTO COMO CAMINHO PARA PURIFICAÇÃO, AMADURECIMENTO E CONTEMPLAÇÃO.....122
Mônica de Mattos
Giselle Calado

CAPÍTULO 7
A POÉTICA DO SERTÃO: MIGULIM E A EXPERIÊNCIA DA NATUREZA EM "CAMPO GERAL" DE GUIMARÃES ROSA.....143
Andréa Pereira Cerqueira
Wiliam Alves Biserra

EIXO 3

ARQUÉTIPOS, CONTOS E NATUREZA HUMANA

CAPÍTULO 8
CANTANDO EM SILÊNCIO: A REPRESENTAÇÃO DO ANIMAL E A BUSCA POR RECONHECIMENTO EM "JOSEFINA, A CANTORA OU O POVO DOS CAMUNDONGOS", DE FRANZ KAFKA.....171
Wiliam Alves Biserra
Andréa Pereira Cerqueira

CAPÍTULO 9
A IDENTIFICAÇÃO DE CONTEÚDOS ARQUETÍPICOS POR MEIO DOS CONTOS DE FADAS: UMA ANÁLISE JUNGUIANA A PARTIR DO HERÓI E DA SOMBRA.....191
Amanda Cristina Camilo Murça

CAPÍTULO 10
LITERATURA COMO SEMENTE: ECOCRÍTICA E BIBLIOTERAPIA COMO CAMINHOS PARA A RECONEXÃO COM A NATUREZA.....208
Ricardo Luiz de Souza

CAPÍTULO 11
O CONTO DE ESCOLA, DE MACHADO DE ASSIS, SOB CONTEMPLAÇÃO: ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE.....219
Marilena Ferreira Amorim Caetano

EIXO 4

LITERATURA, CONTEMPLAÇÃO E INCLUSÃO

CAPÍTULO 12
DEVOÇÃO MARIANA E PIEDADE POPULAR NO *RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA*, DE OSMAN LINS.....231
Marina Arantes Santos Vasconcelos

CAPÍTULO 13
A SUPERAÇÃO DO COLONIALISMO E DO RACISMO NO CONTO DO LUÍS BERNARDO HONWANA.....243
Peace Oyeinmiede Ogonodi

CAPÍTULO 14
O TRÁGICO HUMANO E SOCIAL NA OBRA *UMA MULHER VESTIDA DE SOL*, DE ARIANO SUASSUNA.....255
Juliana Marafon Pereira de Abreu

CAPÍTULO 15
A IMPORTÂNCIA DOS JOGOS COOPERATIVOS NO PROCESSO DE INCLUSÃO DE ALUNOS COM NECESSIDADES EDUCACIONAIS ESPECIAIS NAS SÉRIES INICIAIS.....268
José Vicente Rodrigues da Silva

POSFÁCIO.....285
Cássio Selaimen Dalpiaz

ORGANIZADORES.....287

PREFÁCIO

> *"No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus, e a tarefa do monge fiel seria repetir cada dia com salmo diante humildade o único imodificável evento cuja incontroversa verdade se pode asseverar. Mas vivemus num per speculum et in aenigmate e a verdade, antes de face a face, manifesta-se por traços (ai, quão ilegíveis) no errar do mundo, de modo que devemos decifrar-lhe os sinais fiéis, mesmo onde nos parecem obscuros e quase tecidos de uma vontade de todo tendente ao mal.[1]"*

A atual e recorrente temática da polarização faz-nos entrever um silêncio denso, um mutismo inédito, marcado pelo fechamento ao outro e ao transcendente, como se o diálogo e a escuta tivessem sido suspensos. Nesse cenário, a Literatura surge como um espaço de ressonância, um eco que atravessa o tempo e rompe esse mutismo. Ela nos interpela, nos chama ao encontro e nos oferece a possibilidade de responder, de nos abrirmos ao diálogo e à transformação.

Foi nesse espírito que, na Semana Universitária 2024 da Universidade de Brasília, refletimos sobre a Cosmovisão de um Presente Sustentável na Literatura, um convite para pensarmos na palavra escrita como um instrumento de escuta e interpretação do mundo. Como a Literatura reverbera através das eras e se mantém viva na memória coletiva? Como ela pode restaurar pontes em que o silêncio se instalou? Essas questões foram ampliadas no evento 70 anos de "O Senhor dos Anéis", celebrado na Embaixada do Reino Unido, onde revisitamos a jornada de Tolkien, para além de um marco literário, como caminho de contemplação e encontro.

Assim como Frodo e Sam seguiram pelo vasto mundo da Terra Média, guiados não apenas pelo destino, mas também pela amizade e pelo desejo de restaurar a harmonia, a Literatura nos conduz por trilhos e jornadas de descobertas.

---

[1] ECO, Umberto. O Nome da Rosa. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.

No evento dedicado ao legado de Tolkien, esse espírito de peregrinação e diálogo se fez presente, reforçando a Literatura como força capaz de conectar tempos, espaços e pessoas. A obra de Tolkien, assim como tantos textos que ecoam ao longo dos séculos, nos ensina que não estamos sozinhos na travessia – cada narrativa lida, cada palavra compartilhada é uma chama que ilumina o caminho para aqueles que virão depois.

Essa busca pela palavra, pelo encontro com o outro e pelo sentido das coisas é um percurso que atravessa culturas e tradições. Como nos lembra Umberto Eco: "A verdade, antes de face a face, manifesta-se por traços (ai, quão ilegíveis) no errar do mundo, de modo que devemos decifrar-lhe os sinais fiéis, mesmo onde nos parecem obscuros "[2].

A Literatura nos coloca exatamente diante desse desafio: decifrar os vestígios do mundo e dar-lhes novos significados. Assim como os monges de "O Nome da Rosa" buscavam interpretar os fragmentos da verdade ocultos entre as sombras do tempo, nós também somos desafiados a escutar os ecos da Literatura, a perceber os fios que ligam passado e presente, tradição e inovação, palavra e silêncio.

Este livro, que nasceu tanto da *1ª Rodada de Comunicações – Semana Universitária 2024* quanto do evento dedicado ao legado de Tolkien, não pretende ser um ponto final, mas um convite ao diálogo. Mais que um registro acadêmico, *ECOS LITERÁRIOS* é uma chama acesa, que se prolonga nas leituras futuras e naqueles que encontram na Literatura espaços de reflexão e transformação.

Que estas páginas não sejam apenas um arquivo de ideias, mas um chamado à escuta e à palavra, à reflexão e à resposta. Que *ecos literários* continuem a ecoar, e que cada leitura seja um novo encontro.

Cássio Selaimen Dalpiaz

Mestre e Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade de Brasília.

[2] ECO, Umberto. O Nome da Rosa. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.

Eixo 1

Literatura, Sustentabilidade, Educação e Resistência

Capítulo 1

RAÍZES DO SAGRADO: A NATUREZA COMO ARQUÉTIPO UNIVERSAL

Dirce Maria da Silva

RAÍZES DO SAGRADO: A NATUREZA COMO ARQUÉTIPO UNIVERSAL

***Dirce Maria da Silva*[3]**

Resumo
Este ensaio investiga o simbolismo da árvore na Bíblia Sagrada, explorando seus múltiplos sentidos e funções narrativas. A pesquisa destaca a árvore como um arquétipo central das Escrituras, símbolo de conexão entre o humano e o divino, o terreno e o transcendente. Ao examinar sua presença na tradição literária, a análise revela como suas imagens e relatos moldaram concepções sobre linguagem, imaginação e moralidade, consolidando-se como matriz simbólica e narrativa que continua a inspirar gerações. Além disso, o estudo enfatiza a árvore como elemento estruturante da espiritualidade e da cultura ocidental, reafirmando seu papel na configuração do imaginário coletivo.

Palavras-chave: Arquétipo. Bíblia Sagrada. Natureza. Simbolismo.

Abstract
This essay investigates the symbolism of the tree in the Holy Bible, exploring its multiple meanings and narrative functions. The research highlights the tree as a central archetype in the Scriptures, symbolizing the connection between the human and the divine, the earthly and the transcendent. By examining its presence in the literary tradition, the analysis reveals how its images and narratives have shaped conceptions of language, imagination, and morality, establishing it as a symbolic and narrative matrix that continues to inspire generations. Furthermore, the study emphasizes the tree as a structuring element of spirituality and Western culture, reaffirming its role in shaping the collective imagination.

Keywords: Archetype. Holy Bible. Nature. Symbolism.

---

[3] Doutoranda em Estudos Literários Comparados pela Universidade de Brasília (Póslit/UnB), na Linha de Pesquisa Literatura e Sagrado. Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (GPLE) da Universidade de Brasília, desde 2017. **O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.**
Lattes: https://lattes.cnpq.br/7836053563578154. E-mail: profdircesalome2@gmail.com

INTRODUÇÃO

A imagem da árvore, presença constante na tradição bíblica, atravessa séculos e culturas, consolidando-se como símbolo dinâmico de crescimento, renovação e conexão entre as sucessivas gerações. Dentro da estrutura narrativa e simbólica das Escrituras, a árvore permeia os espaços sagrados, sustentando uma rede de significados que ecoam na Literatura, na Espiritualidade e na construção do imaginário ocidental.

Mircea Eliade, em "O Sagrado e o Profano", destaca o simbolismo universal da árvore como eixo que conecta o céu, a terra e o mundo subterrâneo, constituindo-se o Universo como uma "árvore cósmica". Para ele, a árvore representa um centro do mundo, um ponto de interseção onde a manifestação do divino se torna tangível no mundo material. Eliade associa o culto das árvores à fertilidade, à vida e à renovação, temas centrais nas narrativas bíblicas que evocam a árvore como símbolo de benção, sustento e redenção.

Mais que um conjunto de textos religiosos, a Bíblia se apresenta como um organismo vivo, em constante diálogo com leitores de diferentes épocas e culturas. Sua permanência não se deve apenas ao caráter sagrado que lhe é atribuído, mas à sua força literária, capaz de condensar narrativas universais sobre destino, justiça, amor e transcendência.

Ao analisarmos a simbologia da vegetação na Bíblia, aprofundamos a compreensão de seu papel metafórico no texto e de sua relevância como estrutura formadora de sentido na tradição. A presença das árvores revela-se inseparável do contexto histórico e espiritual, configurando-se como um elemento fundamental na articulação de significados que conferem vida e profundidade à experiência narrativa e religiosa.

DO SIMBOLISMO DAS ÁRVORES E CULTO DA VEGETAÇÃO

Hierofania é o termo utilizado por Mircea Eliade[4] para descrever qualquer manifestação do sagrado em meio ao mundo profano. Trata-se do momento em que o divino se revela ou se torna perceptível, conferindo sentido especial a elementos

[4] Cf.: ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 64-65.

comuns da realidade. Para Eliade, a hierofania é um dos fundamentos da experiência religiosa, pois é através dela que o ser humano reconhece a presença do sagrado no mundo. Essas manifestações podem ocorrer de diversas formas, como em objetos naturais (árvores, pedras, fontes), lugares, símbolos, ritos ou acontecimentos.

Ao explicar sobre a perenidade dos símbolos sagrados, Eliade nos diz que ainda que muitas dessas imagens tenham sido relegadas às mitologias, elas permanecem ativas por meio do simbolismo, sustentando ritos de iniciação, lendas e narrativas sobre a busca pelo sagrado. Um símbolo religioso, conforme explica o autor de *O Sagrado e o Profano*, mantém sua força, mesmo quando sua compreensão consciente se perde, pois ele se dirige ao ser humano em sua totalidade, alcançando não apenas a razão, mas também a intuição e o imaginário. Nesse sentido, as árvores e outros elementos vegetais naturais continuam a expressar, de maneira silenciosa e profunda, o mistério do encontro entre o humano e o divino.

Segundo Eliade, o Cosmos é simbolicamente representado como uma árvore gigantesca, cuja vitalidade e capacidade inesgotável de regeneração reflete o próprio modo de ser do universo. Assim,

> Como "objeto natural", a árvore não podia sugerir a totalidade da Vida cósmica: ao nível da experiência profana, seu modo de ser não abrange o modo de ser do Cosmos em toda a sua complexidade. Ao nível da experiência profana, a vida vegetal revela apenas uma sequência de "nascimentos" e "mortes". É a visão religiosa da Vida que permite "decifrar" outros significados no ritmo da vegetação, principalmente as ideias de regeneração, de eternidade, de saúde, de imortalidade[5].

Dessa forma, a natureza carrega em si esse simbolismo ancestral. A representação da *Árvore Cósmica Universal* é, nesse sentido, um dos arquétipos mais amplamente conhecidos, representando o elo entre a Terra e o Céu. Suas raízes mergulham no mundo subterrâneo, seu tronco se ergue na terra e seus ramos tocam o firmamento, formando um eixo simbólico que conecta os diferentes níveis do cosmos. Eliade esclarece que:

> A imagem da árvore não foi escolhida unicamente para simbolizar o Cosmos, mas também para exprimir a Vida, a juventude, a imortalidade, a sapiência. Além das árvores cósmicas, como Yggdrasff, da mitologia germânica, a história das religiões conhece Árvores da Vida, na

[5] ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 73.

> Mesopotâmia, da Imortalidade, na Ásia e Antigo Testamento, da Sabedoria no Antigo Testamento, da juventude, na Mesopotâmia, Índia, Irã. Em outras palavras, a árvore conseguiu exprimir tudo o que o homem religioso considera real e sagrado por excelência, tudo o que ele sabe que os deuses possuem por sua própria natureza e que só raramente é acessível aos indivíduos privilegiados, heróis e semideuses. É por isso que os mitos da busca da imortalidade ou da juventude ostentam uma árvore de frutos de ouro ou de folhagem miraculosa, que se encontra "num país longínquo" (na realidade, no outro mundo) e que é guardada por monstros (grifos, dragões, serpentes). Aquele que deseja colher os frutos deve lutar com o monstro guardião e matá-lo, ou seja, submeter-se a uma prova iniciática e heroica, com o vencedor obtendo "pela violência" a condição sobrehumana, quase divina, da eterna juventude, da invencibilidade e da onipotência[6].

Nos trechos seguintes, serão apresentadas ocorrências de árvores e arbustos na Bíblia, demostrando como os elementos naturais se entrelaçam com o sagrado e com a experiência espiritual nas Escrituras.

DA CRIAÇÃO DAS PLANTAS

No contexto da criação das plantas e árvores, o relato bíblico em *Gênesis* descreve um momento fundamental na formação do cosmos, no qual, a terra, em resposta à ordem divina, se torna solo fértil que gera a vegetação.

Deus ordena que a terra produza, e ela obedece, trazendo à existência uma abundância de vida vegetal que inclui as árvores, que devem dar frutos e sementes. Esse ato simbólico de assegurar a continuidade da vida carrega significados que reverberam ao longo de toda a narrativa bíblica. O versículo diz, *in verbis*: *E disse Deus: Produza a terra relva, ervas que deem semente, e árvores frutíferas, que deem fruto segundo a sua espécie, cuja semente esteja nele, sobre a terra; e assim foi*[7].

O ato de criação pode ser interpretado como a imposição de uma ordem divina sobre o caos primordial, trazendo organização e propósito à existência. A terra, antes desordenada, transforma-se em espaço de produtividade e harmonia, onde a vegetação, como expressão da vida, é moldada de acordo com o plano divino. As árvores, designadas a gerar frutos e sementes, simbolizam a continuidade da vida física e a

---

[6] Eliade, Mircea. O sagrado e o profano. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 74.

[7] BÍBLIA. A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testa- mento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

abundância da graça divina, que oferece à criação os meios necessários para prosperar e continuar.

Esse momento bastante poético da criação evoca a imagem primordial de fecundidade e renovação. A terra, tocada pelo sopro divino, começa a florescer com exuberância, como uma tela em branco que se preenche com cores e formas vibrantes. As árvores que emergem nesse cenário, mais que simples elementos naturais, transformam-se em representações da plenitude e do equilíbrio entre Criador e criação.

A Bíblia recorre assim, desde seus primeiro livros à simbologia das árvores, sendo esse, depois das pessoas, um dos elementos mais recorrentes em suas páginas. Por conseguinte, referências a árvores atravessam toda a Sagrada Escritura, do Gênesis ao Apocalipse, e estão especialmente presentes em eventos mais intensamente teológicos[8], assumindo papéis que ampliam e reforçam os significados de cada acontecimento.

No Gênesis, a "Árvore do Conhecimento" e a "Árvore da Vida" desempenham papéis centrais e emblemáticos[9], representando conceitos fundamentais como a própria vida, o conhecimento, a liberdade humana e limites éticos. Elas sintetizam a complexa relação entre o ser humano e o mundo natural. O alcance desses dois símbolos transcendeu a narrativa original, passando a integrar tradições religiosas diversas, filosofias e literaturas, e assumindo múltiplas interpretações ao longo dos séculos.

A ÁRVORE DA VIDA[10]

---

[8] A expressão "eventos teológicos" refere-se a momentos em que “a presença de Deus” ou “Sua vontade” é enfatizada de maneira mais direta e simbólica na narrativa bíblica e as árvores aparecem como elementos que amplificam ou ilustram essa presença divina e Seus propósitos. Nesses episódios bíblicos, as árvores são imagens de representações de aspectos da relação direta entre Deus e a humanidade.

[9] Representações simbólicas de conceitos maiores, como a vida, o conhecimento, a liberdade humana e os limites éticos.

[10] A Árvore da Vida é mencionada ainda nos seguintes livros do Antigo Testamento. **Gênesis 3:22-24:** Após o pecado de Adão e Eva, Deus impede o acesso à árvore da vida para que eles não vivessem eternamente em estado de pecado. **Provérbios 3:18:** "Ela é árvore da vida para os que dela lançam mão, e bem-aventurados são todos os que a retêm." (referindo-se à sabedoria). **Provérbios 11:30:** "O fruto do justo é árvore de vida, e o que ganha almas é sábio." **Provérbios 13:12:** "A esperança adiada enfraquece o coração, mas o desejo cumprido é árvore de vida." **Provérbios 15:4:** "A língua suave é árvore de vida, mas a perversidade nela quebranta o espírito". No Novo Testamento, ela se encontra em **Apocalipse 2:7:** "Quem tem ouvidos, ouça o que o Espírito diz às igrejas: Ao que vencer, dar-lhe-ei a comer da árvore da vida, que está no meio do paraíso de Deus"; **Apocalipse 22:2:** "No meio da sua praça, e de um e outro lado do rio, estava a árvore da vida, que produz doze frutos, dando seu fruto de mês em mês; e as folhas da árvore são para a saúde das nações"; **Apocalipse 22:14:** "Bem-aventurados aqueles que lavam as suas vestes [no sangue do Cordeiro], para que tenham direito à árvore da vida e possam entrar na cidade pelas portas"; e em **Apocalipse 22:19:** "E, se alguém tirar qualquer palavra do livro desta profecia, Deus tirará a sua parte da árvore da vida e da cidade santa, que estão escritas neste livro". **Outras designações**

> *"No coração do Éden, onde o tempo não pesa e a luz não se apaga, ergue-se o Eixo Celestial, cujos ramos sussurram os mistérios da eternidade."*

A Árvore da Vida, simbologia associada à imortalidade e à plenitude espiritual, presente no Gênesis[11], nos remete à perpetuação da espécie. Sua representação expressa a ética do cuidado e do respeito pela Criação. Ela é uma espécie de *principium*, um postulado de proposições que organiza um sistema verificável, que por meio da responsabilidade humana deve ressoar em preservação. Como um dos primeiros atos divinos, ela representa a própria vida, dádiva oferecida ao ser humano.

O fato de a Árvore da Vida estar no centro do Éden, junto com a "Árvore do Conhecimento", indica a relação simbiótica *homem-natureza-divindade* e a diversidade natural das espécies. O Jardim do Éden simboliza o ambiente onde a criação deve existir em equilíbrio, lembrando que a vida depende dessa relação de respeito e cuidado mútuo entre todas as formas de existência.

A ÁRVORE DO CONHECIMENTO DO BEM E DO MAL

> *"No Jardim do Princípio, onde os segredos do Universo repousam, cresce a Árvore Velada, cujo fruto traz tanto luz quanto sombras."*

Símbolo do discernimento moral e do livre-arbítrio, a Árvore do Conhecimento é objeto de infinitas interpretações ao longo da história[12]. Seu significado transcende a

---

evidenciam a riqueza de significados que essa árvore adquiriu nas mais variadas tradições: *Árvore da Eternidade* – Referência à sua conexão com a vida sem fim; *Árvore da Imortalidade* – Nome encontrado em tradições gnósticas e islâmicas; *Árvore do Paraíso* – Associada ao Éden e à comunhão com Deus; *Árvore Celestial* – Ligada à ascensão espiritual e à transcendência; *Eixo do Mundo* (*Axis Mundi*) – Presente em várias mitologias como símbolo da ligação entre céu, terra e submundo; *Árvore Cósmica* – Representação do equilíbrio e da unidade do universo; *Árvore do Espírito* – Nome encontrado em interpretações esotéricas cristãs; *Árvore da Redenção* – Associada à cruz de Cristo como símbolo de renovação e vida eterna.

[11] BÍBLIA. **A Bíblia Sag**rada: Antigo e Novo Testa- mento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

[12] A **Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal** é uma particularidade do livro de Gênesis, no Antigo Testamento. Além de em **Gênesis 2:9,** ela aparece em Gênesis 2:16-17: "E ordenou o Senhor Deus ao homem, dizendo: De toda árvore do jardim comerás livremente, mas da árvore do conhecimento do bem e do mal, dela não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás"; em **Gênesis 3:1-7,** que narra a tentação e o pecado de Adão e Eva, quando desobedecem a Deus e comem do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, e em Gênesis 3:22: "Então disse o Senhor Deus: Eis que o homem é como um de nós, sabendo o bem e o mal; ora, pois, para que não estenda a sua mão, e tome também da árvore da vida, e coma, e viva eternamente". **Outros nomes pelos quais a Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal é conhecida:** *Árvore da Provação* – Representando o teste de obediência de Adão e Eva.

narrativa bíblica, suscitando reflexões sobre os limites da liberdade humana e as consequências das escolhas. Também localizada no centro do Éden, ela intermedeia, como elemento natural, a relação entre o humano e o Criador. Assim: *"Iahweh Deus fez crescer do solo toda espécie de árvores formosas de ver e boas de comer, e a Árvore da Vida no meio do jardim, e a Árvore do Conhecimento do bem e do mal*[13]*".*

Nesse contexto, ao ocupar posição central ao lado da Árvore da Vida, a Árvore do Conhecimento torna-se ponto de referência moral e espiritual, sugerindo que a capacidade de discernimento e escolhas ocupa posição central na experiência humana. A restrição prévia imposta à ingestão do seu fruto simboliza a liberdade inseparável da responsabilidade. Dialeticamente, ao franquear o acesso ao fruto, a narrativa bíblica destaca a tensão entre a autonomia das ações humanas e os limites ditados pela ordem vigente.

Essa imagem é um convite a reflexões sobre as escolhas, ao passo que reforça a importância do respeito aos princípios de ordem que fundamentam a harmonia da criação. A dualidade se dá no sentido de que há um jogo entre proibição/permissão, autonomia/limites, liberdade/responsabilidade, elementos que não existem isoladamente, mas em constante interação e dinâmica perene.

Metaforicamente, a convergência se dá no sentido de que, apesar dessa oposição, ambos os aspectos, restrição e acesso, acabam conduzindo a um mesmo ponto: a necessidade de equilíbrio entre liberdade e responsabilidade. O ato de comer o fruto viola a regra, mas também confirma sua validade, pois reforçam o princípio de que toda escolha traz implicações e consequências.

A VIDEIRA

A videira é uma das metáforas mais significativas na Bíblia. No Antigo Testamento ela representa o povo de Israel. Mais exatamente no Salmo 80:8-9, Israel é comparado a uma videira que Deus trouxe do Egito e plantou em uma terra fértil.

Árvore do Discernimento – Símbolo do conhecimento moral e da dualidade entre o bem e o mal. *Árvore do Livre-Arbítrio* – Expressão da capacidade humana de escolha. *Árvore do Pecado* – Nome utilizado em teologias que enfatizam a Queda do Homem. *Árvore do Destino* – Representando, em algumas tradições, o caminho traçado pela humanidade. *Árvore do Conhecimento Secreto* – Associada a correntes gnósticas e cabalísticas. *Árvore do Despertar* – Simbolizando a tomada de consciência e o acesso a um novo estado de percepção.

[13] BÍBLIA. A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testa- mento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969, Gênesis, 2: 9.

No Novo Testamento Jesus se refere a si mesmo como "*a videira*", e a seus seguidores como *os ramos*, enfatizando a importância da conexão com o divino, na contínua interdependência humano *versus* sagrado. No Evangelho de João, Ele diz:

> Eu sou a videira verdadeira, e o meu Pai é o agricultor. Todo ramo que, estando em mim, não der fruto, ele o corta; e todo ramo que dá fruto, ele o limpa, para que dê mais fruto. Já estais limpos, pela palavra que vos tenho falado. Permanecei em mim, e eu permanecerei em vós. Como o ramo não pode dar fruto de si mesmo, se não permanecer na videira, assim também vós não podeis dar fruto, se não permanecerdes em mim[14].

Nesse sentido, a imagem da videira e dos ramos simboliza a conexão vital entre Jesus e seus seguidores, enfatizando a necessidade de estarem unidos a Ele, para que possam gerar frutos espirituais. A metáfora sublinha a interdependência entre Cristo e aqueles que creem, destacando a importância da comunhão com o divino para uma vida frutífera.

Profetas, a exemplo de Isaías, falam do pecado e da desobediência à própria natureza, que sofre as consequências da corrupção humana. Isaías enfatiza que a violação das leis divinas afeta tanto a justiça social quanto o equilíbrio ambiental, quando afirma:

> A terra pranteia e se murcha, o mundo enfraquece e se murcha, exaurem-se os mais nobres da terra. Na verdade, a terra está contaminada por causa dos seus habitantes, porque transgridem as leis, violam os estatutos e quebram a aliança eterna. Por isso a maldição consome a terra, e os seus habitantes sofrem desolação; por isso os moradores da terra são consumidos, e poucos são os homens que restam[15].

Por meio dessa metáfora, as escrituras convidam à permanência e à conexão com o divino e o espiritual.

A SARÇA ARDENTE

A sarça ardente representa a manifestação divina e o chamado à missão. No livro do Êxodo, Moisés encontra um arbusto em chamas que não se consumia, por meio do qual Deus o convoca para libertar o povo de Israel da escravidão no Egito:

---

[14] BÍBLIA. Bíblia Sagrada Católica, João 15:1-5.
[15] BÍBLIA. Bíblia Sagrada Católica, Isaías 24:4-6.

> 1. E apascentava Moisés o rebanho de Jetro, seu sogro, sacerdote de Midiã; e, levando o rebanho para o lado ocidental do deserto, chegou ao monte de Deus, a Horebe.
> 2. Apareceu-lhe o Anjo do Senhor numa chama de fogo, no meio de uma sarça; Moisés olhou, e eis que a sarça ardia no fogo e não se consumia.
> 3. Então, disse consigo mesmo: Irei para lá e verei esta grande maravilha: por que a sarça não se queima?
> 4. Vendo o Senhor que ele se voltava para ver, Deus o chamou e disse: Moisés! Ele respondeu: Eis-me aqui!
> 5. Deus continuou: Não te chegues para cá; tira as sandálias dos pés, porque o lugar em que estás é terra santa.
> 6. Disse mais: Eu sou o Deus de teu pai, o Deus de Abraão, o Deus de Isaque e o Deus de Jacó. Moisés escondeu o rosto, porque temeu olhar para Deus[16].

Literariamente, a sarça ardente representa o ponto de inflexão na vida de Moisés, simbolizando o despertar espiritual e o início de uma jornada de transformação pessoal e coletiva. O evento simboliza a presença divina que se revela de forma direta e impactante, sem destruir o meio pelo qual se manifesta, indicando a transcendência e a imutabilidade de Deus, capaz de se manifestar no mundo material sem ser limitado por ele.

O fogo é frequentemente associado à purificação e à presença divina nas escrituras. No contexto, o fogo que não consome representa a pureza e a santidade de Deus, que ilumina e transforma sem destruir.

Nesse sentido, a sarça ardente é símbolo que encapsula a complexidade da experiência religiosa, a manifestação do divino no mundo material, o chamado à transformação, à missão e à revelação de uma realidade que transcende o cotidiano.

OLIVEIRAS, FIGUEIRAS, CEDROS E CARVALHOS

Na Bíblia, outras árvores possuem suas respectivas simbologias de aspectos espirituais, culturais e sociais. Entre elas, destacam-se as oliveiras, as figueiras, os cedros e carvalhos.

A oliveira é uma das árvores mais mencionadas na Bíblia, simbolizando paz, prosperidade e bênção divina. Seu fruto, a azeitona, e o óleo extraído dela eram essenciais na vida cotidiana e rituais religiosos de Israel.

[16] BÍBLIA. Bíblia Sagrada Católica, Êxodo 3: 1-12.

No Velho Testamento, ala aparece em Gênesis 8:11, quando uma pomba retorna a Noé com uma folha de oliveira, indicando o fim do dilúvio. No Novo Testamento, o Monte das Oliveiras, local significativo na vida de Jesus, é retratado como cenário de importantes ensinamentos e eventos, incluindo sua Ascensão, encontrada em Atos 1:12. O óleo de oliva era utilizado para unção na consagração, representando a presença do Espírito Santo.

A figueira é outra árvore de grande importância simbólica na Bíblia, frequentemente associada à fertilidade, segurança e julgamento divino. Essa árvore é mencionada em várias passagens, como na parábola da figueira estéril, em Lucas 13:6-9, quando Jesus utiliza a árvore para ensinar sobre arrependimento e produtividade espiritual.

Em Mateus 21:18-22, Jesus amaldiçoa uma figueira que não produzia frutos, simbolizando a rejeição à esterilidade espiritual. A figueira representa fertilidade e abundância, mas também pode simbolizar julgamento quando não cumpre seu propósito de frutificar. Na literatura profética, a ausência de figos é usada como metáfora para a desolação e o afastamento de Deus.

O cedro é frequentemente mencionado na Bíblia como símbolo de força, majestade, durabilidade. Os cedros do Líbano são mencionados em Salmos 92:12, momento em que os justos são comparados à grandiosidade desses cedros. O Templo de Salomão foi construído com madeira de cedro, destacando sua importância e valor, passagem que encontramos em 1 Reis 6:9-20. Símbolo de força, estabilidade e nobreza, sua madeira resistente e aroma agradável tornavam-no ideal para construções sagradas e palácios, representando a presença divina e a permanência.

O carvalho é mencionado na Bíblia em contextos de revelações divinas. Em Gênesis 12:6-7, Abraão recebe uma promessa de Deus junto ao carvalho de Moré. Em Juízes 6:11, o anjo do Senhor aparece a Gideão debaixo de um carvalho, associando-se sua imagem à longevidade, força, e a momentos de alianças entre o divino e o humano.

A *ÁRVORE DA VIDA*, CICLOS DE REPOUSO E REDENÇÃO

No Apocalipse, último livro do Novo Testamento, a *Árvore da Vida* reaparece como representação das promessas e espécie de símbolo restaurador da harmonia:

> Então o anjo me mostrou o rio da água da vida, claro como cristal, que fluía do trono de Deus e do Cordeiro, no meio da rua principal da cidade. De cada lado do rio estava a Árvore da Vida, que produz doze frutos, dando um fruto seu a cada mês. E as folhas da árvore servem para a cura das nações[17].

Essa passagem no Apocalipse representa o que foi perdido com a queda no Éden, momento em que o acesso à Árvore da Vida havia sido restringido[18]. No último livro da Bíblia, a Árvore Inicialmente perdida se torna novamente acessível, agora como fonte de cura e abundância para todos. A presença da Árvore junto ao "Rio da Água da Vida" sugere interconexão entre elementos da Criação e harmonia com Deus.

Os doze frutos que ela produz, um para cada mês, indicam ciclos repletos de provisão. A cura das nações, fornecida pelas folhas, reforça a ideia de um mundo restaurado, em paz e justiça, onde toda a criação está integrada e em harmonia. Nesse sentido, na história da criação, assim como nos temas recorrentes de renovação de ciclos, o descanso da terra é fundamental para se entender as metáforas de interdependência, redenção e continuidade.

Conforme Eliade, a dimensão cíclica e linear na Bíblia são duas formas de se compreender o tempo e a narrativa na obra.

A dimensão linear vê a história bíblica como uma narrativa contínua e progressiva, com começo, meio e fim. Ela segue uma linha reta do Gênesis até o Apocalipse, num movimento crescente de desenvolvimento e realização de promessas, com um destino final e uma meta escatológica, com a restauração da humanidade e da criação no fim dos tempos. Nesse sentido, a Bíblia é vista como uma grande história de redenção e salvação, que culmina no retorno de Cristo e na renovação de todas as coisas.

A dimensão cíclica é especialmente visível em rituais e também em festas, bem coo nos retornos eternos de pecado/arrependimento, morte/ressurreição, queda/redenção. Com isso, a Bíblia sugere a recorrência de padrões ao longo da história humana em ciclos[19].

Como exemplo, encontramos no Levítico, a prática do ano sabático instituída, o que permite que a terra descanse e se renove. Segundo o texto sagrado:

---

[17] BÍBLIA. Bíblia Sagrada Católica, Apocalipse, 22:1-2.
[18] BÍBLIA. Bíblia Sagrada Católica, Gênesis 3:22-24.
[19] Cf.: ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 57.

> Iahweh falou a Moisés no Monte Sinai e disse-lhe: Fala aos filhos de Israel e dize-lhes: Quando entrardes na terra que eu vos dou, a terra guardará um sábado para Iahweh. Durante seis anos semearás o teu campo; durante seis anos podarás a tua vinha e recolherás os produtos dela. Mas no sétimo ano a terra terá seu repouso sabático, um sábado para Iahweh: não semearás o teu campo e não podarás a tua vinha, não ceifarás as tuas espigas, que não serão reunidas em feixes, e não vindimarás as tuas uvas das vinhas, que não serão podadas. Será para a terra um ano de repouso. O próprio sábado da terra vos nutrirá, a ti, ao teu servo, à tua serva, ao teu empregado, ao teu hóspede, enfim a todos aqueles que residem contigo. Também ao teu gado e aos animais da tua terra, todos os seus produtos servirão de alimento[20].

Então, instruções para o descanso da terra a cada sete anos remonta a práticas agrícolas sustentáveis que antecipam conceitos modernos de rotação de culturas e preservação de recursos naturais.

Nesse sentido, as leis bíblicas que regulam o uso da terra e a proteção dos campos testemunham a providencial interdependência entre o bem-estar humano e a saúde ambiental do Planeta. Conforme tais preceitos, o texto bíblico incentiva, por meio de suas metáforas, uma visão holística e sistêmica sustentável.

Assim, conforme destaca Mircea Eliade[21], os chamados cultos de vegetação não se fundamentam em uma experiência meramente profana ou naturalista, como a simples observação da primavera ou da renovação das plantas. Pelo contrário, é a vivência religiosa da renovação e recriação do mundo que antecede e confere sentido à valorização da primavera enquanto símbolo de ressurreição da natureza.

O Mistério da Regeneração Cíclica do Cosmos é o que confere importância espiritual a esse período.

SUSTENTABILIDADE E CONTINUIDADE: REFLEXÕES FINAIS

A Bíblia transcende sua função religiosa ao integrar arquétipos e narrativas que moldaram, e ainda moldam, o imaginário humano. Como obra que dialoga com a busca por sentido e transcendência, ela se entrelaça com questões existenciais universais, oferecendo reflexões atemporais sobre a condição humana.

---

[20] BÍBLIA. Bíblia de Jerusalém, 2002, p. 116.
[21] ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 74-75.

A representação da árvore configura-se como metáfora perene no texto bíblico, cujas simbologias se expandem de forma intrínseca em nossa tradição cultural, influenciando sucessivas gerações ao longo dos séculos.

Diante da atual crise ambiental, essa simbologia assume relevância ainda mais significativa. A imagem da árvore nos convoca a refletir sobre a importância da preservação da biodiversidade, da conservação da flora e fauna e da adoção de práticas sustentáveis. Afinal, a derrubada de árvores e a extinção de florestas não apenas comprometem os ecossistemas, mas também evidenciam nossa desconexão com o essencial para a continuidade da vida.

Por meio de sua rica simbologia, a Bíblia nos ensina que a vida humana deve buscar harmonia nesse eterno jogo de opostos, equilibrando liberdade e responsabilidade. O respeito a esses limites apresenta-se, desde os primórdios, como condição *sine qua non* para a sobrevivência da espécie humana e para a manutenção de um convívio equilibrado com o mundo natural.

Figura Única
Oliveiras do Líbano - *The Eternal Sisters*

Fonte: Internet, 2024.

As *The Sisters Olive Trees of Noah* é um conjunto de dezesseis oliveiras situadas no Líbano, cuja impressionante longevidade ultrapassa oito mil anos. Testemunhas silenciosas da passagem do tempo, essas árvores milenares revelam que a verdadeira

sustentabilidade transcende o presente, exigindo olhares mais atentos às futuras gerações. Elas simbolizam a resiliência e a continuidade que a natureza ensina, recordando-nos de que o legado mais duradouro é aquele que se enraíza no tempo e floresce para além de nossa existência.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada**: **Antigo e Novo Testamento.** Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada.** Nova Almeida Atualizada (J. Ferreira de Almeida, Trad.). (2017). Sociedade Bíblica do Brasil.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRYE, Northrop. ***The Great Code: the Bible and literature*.** San Diego, Calif.: Harcourt, 1983.

FRYE, Northrop. **O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura.** Tradução de Flávio Aguiar. Tradução de: São Paulo: Boitempo, 2004. ISBN 85-7559-012-X.

Capítulo 2

TOADAS DE RESISTÊNCIA: UM GRITO PELA SOBREVIVÊNCIA AMAZÔNICA

Wendell Martins Silva

TOADAS DE RESISTÊNCIA: UM GRITO PELA SOBREVIVÊNCIA AMAZÔNICA

Wendell Martins Silva[22]

Resumo

O Festival Folclórico de Parintins é uma das mais importantes manifestações culturais do Brasil, sendo realizado anualmente na cidade de Parintins, Amazonas. Esse evento grandioso consiste na disputa entre os Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso, envolvendo música, dança, teatro e uma intensa participação popular. As toadas, músicas que embalam as apresentações, são fundamentais para a identidade do festival, narrando mitos, lendas e elementos da cultura amazônica. Elas evoluíram ao longo dos anos, incorporando influências modernas sem perder as raízes tradicionais. Desde os anos 1980, quando começaram a ser gravadas e distribuídas comercialmente, passaram a alcançar públicos além de Parintins, tornando-se um símbolo da identidade regional. Os compositores desempenham um papel essencial nesse processo, criando músicas que evocam tanto a ancestralidade indígena quanto os desafios contemporâneos da Amazônia. Além do entretenimento, as toadas cumprem uma função social e política, abordando temas como preservação ambiental, valorização das culturas indígenas e resistência cultural. A música se torna um meio de expressão e fortalecimento da identidade amazônica, promovendo o reconhecimento da riqueza e diversidade da região. Diante disso, este artigo propõe uma breve análise a respeito da poética de 8 toadas pertencentes a Garantido e Caprichoso, cujo teor transcendem o aspecto festivo e se consolidam como um espaço de afirmação cultural, educando, conscientizando a respeito da proteção ambiental amazônica.

Palavras-chave: Festival de Parintins. Toadas. Bois-bumbás. Proteção ambiental amazônica.

Abstract

The Parintins Folkloric Festival is one of Brazil's most important cultural manifestations, held annually in the city of Parintins, Amazonas. This grand event consists of a competition between the Bois-Bumbás Garantido and Caprichoso, involving music, dance, theater, and intense popular participation. The *toadas*, songs that accompany the performances, are fundamental to the festival's identity, narrating myths, legends, and elements of Amazonian culture. They have evolved over the years, incorporating modern influences without losing their traditional roots. Since the 1980s, when they began to be recorded and commercially distributed, *toadas* have reached audiences beyond Parintins, becoming a symbol of regional identity. Composers play an essential role in this process, creating songs that evoke both indigenous ancestry and the contemporary challenges of the Amazon. Beyond entertainment, toadas fulfill a social and political function, addressing themes such as environmental preservation, the appreciation of

[22] Doutorando em Estudos Literários Comparados do Programa de Pós-Graduação em Literatura – POSLIT da Universidade de Brasília – UnB. **O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.** Lattes: http://lattes.cnpq.br/7805672634149453 E-mail: wendellunb@gmail.com.

indigenous cultures, and cultural resistance. Music becomes a means of expression and a tool for strengthening Amazonian identity, promoting the recognition of the region's richness and diversity. In this context, this article proposes a brief analysis of the poetics of eight toadas from both Garantido and Caprichoso. Their content transcends the festive aspect and establishes itself as a space for cultural affirmation, educating and raising awareness about Amazonian environmental protection.

Keywords: Parintins Festival. T*oadas.* Bois-Bumbás. Amazonian environmental protection.

INTRODUÇÃO

O Festival Folclórico de Parintins, por quase seis décadas, tem sido um meio de difusão cultural amazônico em diferentes âmbitos. Para tal, são utilizados inúmeros recursos alegóricos, audiovisuais além de narrativas coerentes com as temáticas propostas por dia de apresentação.

Dentre a vasta gama de temáticas abordadas, a pauta de preservação do patrimônio ambiental brasileiro é algo que comumente se repete nas duas agremiações folclóricas anualmente. Assim, por meio das canções, aqui chamadas de toadas, interpretadas pelas vozes potentes dos cantadores, surge um solene apelo pela sobrevivência da Floresta Amazônica.

Está pesquisa busca evidenciar por meio de análise de toadas pertencentes às duas agremiações (Garantido e Caprichoso) o uso da poética popular como forma de expressão e luta pela resistência da Floresta e dos povos que ali residem.

O FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS

Parintins é uma pequena cidade com uma população de 96.372 habitantes, segundo o censo do IBGE[23] realizado em 2022. Localizada na ilha Tupinambarana (distante aproximadamente 369 quilômetros da Manaus – capital do estado do Amazonas) e próxima à fronteira com do Amazonas com o Pará, em uma região conhecida como Médio Rio Amazonas. Entretanto, a população da ilha chega a dobrar durante a última semana do mês de junho, quando ocorre o Festival Folclórico de

[23] www.cidades.ibge.gov.br/brasil/am/parintins/panorama

Parintins, o qual somente na 57ª edição do evento, no ano de 2024, atraiu cerca de 120 mil turistas, segundo dados da Empresa Estadual de Turismo do Amazonas[24].

O Festival acontece durante três noites, sempre no último final de semana de junho, quando as duas Associações Folclóricas – Garantido (boi branco com um coração vermelho na testa) e o Caprichoso (boi negro com uma estrela azul na testa) – se enfrentam em um espaço designado denominado *Bumbódromo*, onde realizam apresentações de alegorias, canções aqui denominadas toadas e itens especiais como a *Cunhã-Poranga* (a indígena mais bela da tribo), o *Pajé* (Xamã da tribo), a *Sinhazinha* da fazenda (filha do dono da fazenda onde o boi reside), o *Amo do boi* (dono da fazenda), e o *Boi-Bumbá* (boi de fibra e feltro que rodopia e balanceia ao som das toadas, sendo interpretado por um homem denominado de *Tripa do boi*).

No entanto, a história do festival começou, em 1913, quando os bumbás brincavam fazendo pequenas apresentações nas ruas de Parintins. O formato de festival foi instituído em 1966, devido à necessidade de organizar e controlar as duas grandes torcidas que chegavam a se confrontarem com violência nas ruas da ilha de Parintins. Loureiro (2015, p.337) explica que "originalmente, o *Boi-Bumbá* foi tido como um folguedo de sentido profano, cujas apresentações, muitas vezes, resultavam em brigas que requeriam a intervenção da polícia". Assim, criar um "marco regulatório" para a brincadeira era uma urgência. Surge então na quadra da Juventude Alegre Católica (JAC), braço da igreja católica na Amazônia. Sobre tal fato, a Maria Laura Cavalcanti[25], (2000) afirma que:

> A forma atual dos Bumbás tem como marco a criação do Festival Folclórico de Parintins, em 1965. O festival foi criado por um grupo de amigos ligados à Juventude Alegre Católica (JAC), Xisto Pereira, Lucenor Barros e Raimundo Muniz, então presidente da JAC. Raimundo Muniz (entrevista, 1999) conta que: "éramos os três amigos e o padre Augusto, nos reunimos em 1º de junho de 1965 e dessa reunião saímos com o pensamento de unir os grupos folclóricos. (...) Pensamos então em colocar uma quadrilha numa quadra junina com o nome de festival folclórico."(Cavalcanti, 2000, p. 1030)

Cabe ressaltar que inicialmente no festival os bumbás eram coadjuvantes em meio às apresentações das quadrilhas juninas em mais de 10 noites de apresentação.

[24] www.amazonastur.am.gov.br
[25] Antropóloga. Graduada em História, pela PUC-Rio (1976), Mestre (1982) e Doutora (1993) pelo Museu Nacional/UFRJ. Professora Titular na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no PPG em Sociologia e Antropologia.

Além disso, foram ter relativo destaque em 1966, entretanto ainda com apresentações separadas para que se evitassem conflitos violentos entre as torcidas.

> Vale notar que, quando o festival foi criado, a atenção central eram as quadrilhas: "O festival começava dia 12 de junho, eram dez noites de festival, em que se aproveitavam os fins de semana, as noites de quarta-feira. Com isso muitas quadrilhas apareceram, o interior também veio, era um número de vinte, 22 quadrilhas. O boi era só para encerrar..." Ainda assim, cada um em separado, para evitar os terríveis 'encontros' de rua. (...) Fizemos de 1965 a 1971 na quadra da catedral, vendia ingressos, vendia mesinhas. O dinheiro era investido em favor das brincadeiras e ficava uma parte para que a gente pudesse ajudar nas despesas. (Cavalcanti, 2000, p. 1030)

A popularidade dos Bumbás cresceu a cada ano, culminando na separação das festividades juninas e voltando uma programação diferenciada apenas para as duas a associações folclóricas. Na década de 80, a administração pública assume o controle do festival injetando recursos e auxiliando nos processos comerciais e de marketing, o que alavancou o crescimento do evento, atraindo turistas da capital Manaus e de outras cidades do país.

> Pouco a pouco, os Bois tornaram-se um importante foco de prestígio. Novos grupos sociais ingressaram no festival e alteraram-se os ocupantes de postos e posições de controle. Seu Raimundo, por exemplo, foi alijado da coordenação do festival em 1983, quando a prefeitura, com o apoio dos Bois, assumiu o comando. (Cavalcanti, 2000, p. 1030)

Em 1988, foi construída um centro de convenções em formato de uma cabeça de boi, que mais tarde ficou conhecido como o *Bumbódromo de Parintins*, com capacidade para 35 mil pessoas simultaneamente apreciarem as apresentações dos bumbás. Loureiro, 2015 traz um breve panorama a respeito da evolução do festival onde descreve que:

> A partir de então seu crescimento foi de tal amplitude que se tornou inadiável a construção de um local adequado, um anfiteatro digno do porte da apresentação e compatível com o grande público presente. Em 1983, o prefeito Gláucio Gonçalves transferiu o local da apresentação para o Tablado do Povo, no local do antigo aeroporto. Logo no ano seguinte, 1984, foi construído o anfiteatro Messias Augusto. Finalmente, para criar uma infraestrutura compatível com a expansão do desse acontecimento, o governador Amazonino Mendes construiu, em 1988, o Bumbódromo, anfiteatro de grandes proporções. (Loureiro, 2015, p. 346)

Atualmente, o Festival de Parintins é um dos maiores espetáculos culturais do Brasil, reunindo milhares de visitantes anualmente para celebrar a disputa entre Garantido e Caprichoso. Hoje, 21 itens são avaliados por um júri composto por nove membros, incluindo professores e doutores com formação em dança, artes, teatro, história e antropologia. Os itens são divididos em três blocos. Nos quais: O Bloco A é o musical, o que compreende como itens o Apresentador, Levantador de Toadas, Amo do Boi, Batucada ou Marujada[26], Toada, Letra e Música, Galera (torcida dos bumbás) e a Organização do Conjunto Folclórico. O Bloco B é o coreográfico, onde são avaliados a Sinhazinha da Fazenda, Cunhã-Poranga, Porta-estandarte, Rainha do Folclore, Pajé, Boi-Bumbá-Evolução e Coreografia. E o bloco C, considerado o artístico, que compreende o Ritual Indígena, as Tribos Indígenas, o Tuxaua[27], figura típica regional, as alegorias, lenda amazônica e a vaqueirada.

Diante desse processo histórico e a compreensão do tamanho e formato do festival, pode-se perceber que combinando tradição e inovação, o evento se modernizou sem perder as raízes, incorporando tecnologias de som, luz e efeitos visuais grandiosos. Além de impulsionar a economia local e fortalecer a identidade amazônica, o evento tornou-se um símbolo do patrimônio imaterial brasileiro, reafirmando a riqueza da cultura popular e sua capacidade de emocionar e encantar gerações.

OS BOIS DE PARINTINS

Desde a pré-história é possível encontrar uma série de pistas sobre essa relação da humanidade com os bois. Enquanto para os hindus o boi é um animal sagrado, nas mitologias grega e romana ele aparece tanto como sacrifício quanto associado às divindades. No Brasil, desde o século XVIII, o boi é o centro do festejo conhecido como *Bumba Meu Boi*. Com datas que variam entre junho e dezembro, acontecendo em várias cidades brasileiras, principalmente no norte e no nordeste do país. Não é raro encontrar referências religiosas nas festas de bois, sejam essas referências católicas ou de religiões de matrizes africana.

[26] Grupo de brincantes responsáveis pelo acompanhamento percussivo das toadas, servindo como alicerce para o espetáculo

[27] Brincantes que personificam os chefes dos povos indígenas por meio de indumentárias que simbolizam o cocar alegórico. O traje deve incluir o cocar alegórico e a indumentária condizente com a temática proposta.

Um elemento que se sobressai e marca o festejo é o *Auto do Boi*. De forma resumida, consiste em uma encenação que narra a história de Mãe Catirina e Pai Francisco, trabalhadores de uma grande fazenda. Após Pai Francisco matar o boi mais bonito e amado do patrão para satisfazer o desejo de Mãe Catirina, que estava grávida e ansiava por comer a língua do animal, o fazendeiro jura vingança. Desesperado, o capataz da fazenda parte para a floresta, onde encontra uma tribo indígena. O pajé afirma que pode ressuscitar o boi e assim o faz. Com o animal de volta à vida, o fazendeiro celebra com um grande festejo.

Entretanto, variações da lenda podem existir, Cavalcanti, (2000, p. 1023) afirma que "em torno do tema básico da morte e ressurreição do boi, há também inúmeras variações da lenda. É importante não conferir apressadamente a uma versão específica o atributo da autenticidade.". Em concordância, Valentin (2005) afirma que a dinâmica da adaptação do Auto foi um dos motivos da disseminação do auto do boi por todo o Brasil e se mantém até hoje como uma das mais expressivas manifestações folclóricas, constantemente renovando-se e inserindo-se em novos contextos. Logo, os elementos incorporados à narrativa adotada pelo festival, o tornam único e autossuficiente para justificar a presença do caboclo e do indígena culminando em uma rica celebração folclórica.

Cabe ressaltar que a brincadeira pode ser classifica em três tipos principais, que se misturam com as características locais. O *Boi de Rua* e o *Boi de Terreiro* acontecem nas ruas ou nas casas dos brincantes. No Maranhão, esses tipos ainda se dividem em subgrupos, chamados de sotaques. A estética de cada sotaque varia, cada um com sua dança e seus símbolos próprios, geralmente separados por terem influência africana, indígena ou europeia. Já em Parintins, a força dos dois bois fez surgir um terceiro tipo de brincadeira, o *Boi de Arena.* As apresentações têm forte influência indígena e dividem milhares de pessoas nas arquibancadas, entre as torcidas vermelha e azul. Seja nas ruas, nas casas ou na arena, a arte e a fé são marcas fortes dessa grande festa brasileira.

BOI CAPRICHOSO

Foi fundado em 1913 por Roque Cid[28]. Originários do Nordeste, a família de Cid migrou para a região amazônica durante o ciclo da borracha e, para preservar a tradição do *Bumba Meu Boi*, criaram o Boi de Pano, que foi levado às ruas para as festividades. O boi é representado pela cor azul e tem como símbolo uma estrela. É conhecido pela inovação e pela ousadia. O grupo rítmico do Boi-Bumbá Caprichoso é chamado de Marujada de Guerra, e a Galera é conhecida como Galera Azul e Branca ou Raça Azul.

O Caprichoso foi o primeiro boi a introduzir a temática indígena no festival, como a Cunhã-Poranga e a dança tribal. Em 2015 foi campeão dos 50 anos do festival e em 2018 na comemoração aos 30 anos do Bumbódromo. Sua principal festa é o *Boi de Rua* que acontece todo ano entre os meses de abril e junho em Parintins.

BOI GARANTIDO

Também fundado em 1913 por Lindolfo Monte Verde[29]. De acordo com sua família, Lindolfo adoeceu gravemente e fez uma promessa a São João Batista, comprometendo-se a levar o boi para brincar nas ruas caso fosse curado. Com sua recuperação, nasceu o Garantido, que se tornou um dos ícones do Festival de Parintins. Representado pela cor vermelha e pelo símbolo de um coração, o Garantido é conhecido como o "*Boi do Povão*" e o seu grupo rítmico é chamado de Batucada.

Ao longo de sua trajetória, destacou-se ao se tornar o primeiro boi do festival a conquistar os títulos de tricampeão, tetracampeão e pentacampeão, além de vencer a edição comemorativa do centenário dos bois em 2013. Uma de suas principais celebrações é a *Alvorada Vermelha*, realizada em 1º de maio, em homenagem a São José, marcando oficialmente o início dos ensaios do Garantido.

A TOADA DO BOI-BUMBÁ

A toada é a expressão musical presente no Festival de Parintins. Trata-se de uma composição que combina elementos rítmicos, melódicos e poéticos para narrar histórias,

[28] Roque da Silva Cid (1898-1948), nascido na Cidade do Crato, Ceará, radicou-se no Amazonas. Considerado um dos ícones do Festival de Parintins por ser o criador e fundador do Boi-Bumbá Caprichoso.

[29] Lindolfo Marinho da Silva, conhecido como Lindolfo Monteverde ou Mestre Lindolfo (1902–1979), descendente de maranhenses, foi um compositor amazonense, famoso por ser o fundador do Boi-Bumbá Garantido.

exaltar figuras míticas, homenagear personagens importantes da cultura amazônica, celebrar temas como a natureza, ou rituais indígenas e a devoção religiosa do povo caboclo.

Musicalmente, a toada incorpora influências indígenas, nordestinas e afro-brasileiras, sendo marcada pelo uso de instrumentos como maracás, tambores e violões. Cardoso (2013) explica que toada é uma canção breve que não possui um assunto exclusivo, mas o amor ganha preferência, sendo estruturada em estrofes e refrão, enquanto para Silva (2015) é uma mistura de ritmos brasileiros como samba, baião, carimbó, sirimbó, com uma batida diferenciada, particular, que realça o regionalismo local. Sua estrutura pode variar entre toadas lentas e emocionais, conhecidas como toadas-lamento, e toadas mais aceleradas e vibrantes, chamadas de toadas-rituais ou toadas da Galera, que embalam as coreografias dos espetáculos.

A toada deve estar consonante ao tema proposto pelos bumbás, diante disso, Braga (2002, p.393) afirma que "A temática é sempre recorrente e faz referência à paisagem Amazônica, constituída de rios e matas, animais, seres encantados, ou encena homenagens a tribos indígenas e, sobretudo, ao homem regional caboclo". Portanto, toadas cujas temáticas estão relacionadas à preservação ambiental são recorrentes, pois fazem parte do cotidiano caboclo.

Para tal, é necessária além da criatividade, ser sensível à causa amazônica, entendendo as nuances que permeiam a vida cabocla, bem como um entendimento macro a respeito de questões socioambientais. Loureiro (2015, p. 78) comenta que "a cultura de predominância ribeirinha constitui-se na expressão aceita como a mais representativa da cultura Amazônia seja quanto aos seus traços de originalidade, seja como produto de experiências da criatividade de seus habitantes". Portanto a toada, além de seu papel cultural e festivo, também é uma ferramenta de identidade, resistência e expressão de apelo pela preservação amazônica.

Nesse diapasão, com a crescente popularidade do festival, que hoje é transmitido para diversos países, surgiu a oportunidade de incorporar a temática da preservação ambiental como um apelo dos povos da Amazônia para o mundo. Dessa forma, a toada tornou-se uma importante ferramenta cultural para difundir a conscientização sobre a necessidade de proteger e preservar o meio ambiente.

Cabe ressaltar que a conscientização do povo amazônida surge da percepção de que a exploração descontrolada dos recursos naturais da Amazônia tem gerado impactos

profundos e irreparável ao longo das décadas de ocorrência. Loureiro (2015) analisa o modelo exploratório aplicado à região, destacando suas raízes coloniais, marcadas pela arcaização das relações sociais e de trabalho, pelo massacre, escravidão e extermínio dos povos originários, além das violências decorrentes das transformações sociais, da degradação ambiental e da perda de vidas. De certa forma, esses elementos ainda persistem, manifestando-se na atualidade com consequências igualmente graves e destrutivas.

Assim, ao aproveitar a magnitude e abrangência do Festival de Parintins, a utilização de elementos alegóricos e musicais presentes nas apresentações se torna uma estratégia direta e eficaz para chamar a atenção do público e conscientizar sobre esse problema contínuo. Por meio das toadas, coreografias e cenografias grandiosas, o festival transforma-se em um palco de denúncia e reflexão, sensibilizando espectadores de diversas partes do mundo sobre a urgência da preservação ambiental e das questões sociais que envolvem a Amazônia.

GRITO PELA PRESERVAÇÃO AMAZÔNICA DO BOI GARANTIDO

Tanto o Boi Garantido quanto o Boi Caprichoso têm utilizado a toada como uma poderosa ferramenta de crítica social e ambiental. Ao longo das décadas, ambos acumularam composições consagradas em defesa da Amazônia. Neste tópico, serão apresentadas algumas dessas toadas, que não apenas exaltam e protegem a floresta, mas também celebram a cultura local e reforçam a urgência da conscientização ambiental para a nossa própria sobrevivência.

Em 1996, o compositor parintinense Emerson Maia[30] nos presenteou com a toada *Lamento de Raça*, parte do álbum *Lendas, Rituais e Sonhos*. A narrativa poética chama a atenção para o avanço das queimadas na região amazônica, como pode ser observado a seguir:

> O índio chorou
> O branco chorou
> Todo mundo está chorando
> A amazônia está queimando
> Ai, ai, que dor
> Ai, ai, que horror

[30] Emerson Maia (1954-2020) foi um levantador de toadas do Boi-Bumbá Garantido nos anos de 1980 e transformou o estilo das composições de toadas de lamento.

O meu pé de sapopema
Minha infância virou lenha
Ai, ai, que dor
Ai, ai, que horror

Lá se vai a saracura correndo dessa quentura
E não vai mais voltar
Lá se vai onça-pintada fugindo dessa queimada
E não vai mais voltar
Lá se vai a macacada junto com a passarada
Para nunca mais voltar
Para nunca mais, nunca mais voltar

Virou deserto o meu torrão
Meu rio secou, pra onde vou?
Eu vou convidar a minha tribo pra brincar no Garantido
Para o mundo declarar
Nada de queimada ou derrubada
A vida agora é respeitada, todo mundo vai cantar

Vamos brincar de boi, tá Garantido
Matar a mata não é permitido
Vamos brincar de boi, tá Garantido
Matar a mata não é permitido x3. (Maia, 1996)

A Amazônia, um dos maiores patrimônios naturais do mundo, e vem sofrendo com a destruição causada pelo fogo. A dor e o impacto dessa devastação são expressos de forma contundente na letra da toada. A composição retrata a perda de elementos essenciais da infância e da cultura local, como o pé de sapopema, que se transformou em lenha. A fauna também é destacada, com a saracura, a onça-pintada e os macacos fugindo das queimadas, sem esperança de retorno. Essa fuga simboliza a perda irreparável da biodiversidade e evidencia o impacto devastador das ações humanas sobre o meio ambiente. Apesar do cenário de destruição, a música encerra com uma mensagem de esperança e resistência, sugerindo a reconstrução da identidade cultural por meio da celebração e do reencontro no Boi Garantido.

Em 1999, o compositor Tony Medeiros[31] nos presenteou com a toada *A Vida Depende da Vida*, lançada no ano em que o Boi Garantido trouxe o tema *Mito, Cultura e Arte*. A canção convida à reflexão sobre as consequências da degradação da floresta, incluindo a ameaça de extinção de diversas espécies da fauna e flora. No entanto,

[31] João Wellington de Medeiros Cursino cujo nome artístico é Tony Medeiros é um cantor, compositor, poeta popular, arte educador e ex-deputado Estadual amazonense. Nascido em Parintins, em 1964 é considerado um dos mais conceituados compositores do Amazonas.

também exalta a força e a coragem do ribeirinho caboclo, que continua lutando para sobreviver em harmonia com a floresta.

> Não deixe o meu rio secar
> Agonizar e morrer
> O que será deste mundo
> Se o rio e a mata desaparecer
>
> Não eu não vou devastar
> Meu filho precisa crescer
> A Vida Depende Da Vida
> Pra sobreviver
>
> Cadê pau pra canoa... Não tem
> Nem madeira pro meu Tapirí
> A paca, o tatu e a cutia fugiram daqui
> Tem fumaça no ar
> Tá queimando meu chão
> É preciso parar
> Com tanta destruição
> O homem perdeu o juízo
> Mas não a razão
>
> Cadê peixe na mesa... Não tem
> Nem farinha pro meu curumim
>
> A vida defendo com a vida
> E não saio daqui. (Medeiros, 1999)

A toada traz em seus primeiros versos um pedido urgente para que o rio não seque, ressaltando a interdependência entre os elementos naturais e a vida humana. A preocupação com o futuro é expresso quando o poeta menciona que seu filho precisa crescer, enfatizando a necessidade de um ambiente saudável para as próximas gerações. Por fim, a repetição da frase "A vida depende da vida" reforça a mensagem central da composição: a sobrevivência da humanidade está diretamente ligada à preservação da natureza.

Já em 2015, o Boi Garantido apresentou o tema *Vida*, enfatizando a conexão entre a preservação ambiental e a cultura amazônica. Dentre as toadas desse enredo, destaca-se *Fantástica Amazônia*, cuja composição conjunta de Rafael Marupiara[32] e Ronaldo Jr[33] traz um lirismo marcante, refletido em seu refrão poético:

[32] Rafael do Carmo Araújo, conhecido como Rafael Marupiara (1983-2021) foi um compositor e poeta amazonense.
[33] Ronaldo Barbosa Júnior (1989-presente), nascido em Parintins é filho de outro renomado compositor de toadas e atualmente é um músico e o compositor do Boi Caprichoso.

> Teu verde encanto, mistério milenar
> O segredo derradeiro irá revelar
> Entre as curvas de rios, vitrais do teu olhar
> Um novo universo irá se mostrar
> Muito além desse verde encontre o lugar
> Sua razão para existir, sua razão para cuidar
> Muito além desse verde a mente vai evoluir
> Descubra a Amazônia que vive em ti
>
> Ventos rufam para o norte
> Trazem sorte, sonho e morte
> Acinzentam igapós
> Globalizam caiapós
> Força o progresso da nação
> É o que inspira a comunhão
> Sacia a sede do sertão
> A sobrevivência
>
> Fantástica Amazônia
> Dos povos, das penas
> Do sangue indígena que singra em nós
> Fantástica Amazônia
> Dos contos, das crenças
> Da arte cabocla que brota em nós
> De vermelho e branco
> A resistência vem de um canto da América
> O Garantido em teu coração
> O orgulho, a força e a glória dessa terra. (Marupiara, Barbosa Júnior, 2015)

A toada exalta a grandiosidade e o mistério da Floresta Amazônica, utilizando metáforas para retratar sua beleza natural e complexidade, como o "verde encanto" e os "mistérios milenares". A relação entre a natureza e a evolução humana é destacada na ideia de que a Amazônia oferece "a razão para existir" e "a razão para cuidar", enfatizando seu papel essencial como ecossistema e fonte de conhecimento. A composição também aborda os impactos da modernidade e da globalização, simbolizados pelos "ventos que rufam para o norte", trazendo tanto oportunidades quanto ameaças ao bioma.

Mais recentemente, em 2022, o Boi Garantido tem como proposta o tema *Amazônia do Povo Vermelho*. Entre as toadas desse enredo, destaca-se *Amazônia, a Cura*, que traz um forte apelo pela preservação da floresta e alerta para as graves consequências de sua destruição. A composição é de autoria coletiva de Alexandre

Ribeiro[34], Cézar Moraes[35], Domingos Barbugian[36], Jackson Sicsú[37], Maicon Canesin[38], Ronaldo Macedo [39] e Tárcio Macambira[40].

Se o vento não te beijar
Se invés do frio, o calor
Se o verde não encontrar as matas

O remo a procura das águas
Milhares de espécies em busca dos rios
Verá que o poder sem juízo virou desafio

Se o dia não clarear e a relva não florescer
Se a chuva não vir lavar meu pranto
Teus netos te perguntando, sobre as matas verdes do vt
Será que a beleza da vida daqui vai desaparecer?

É o que será das próximas gerações
Arrependimento não basta
De que vale ter riquezas se a cura é um Jatobá

É o que dirá sobre os troféus enfileirados em forma de serras
As folhas são cartas escritas pelos deuses
É deixadas pro homem da Amazônia

Não queime as matas
Nada de fogo, nada de fumaça
Preserve as raças
Aqui no Garantido a vida não se passa

Não queime as matas
Nada de fogo, nada de fumaça
Preserve as raças
Não é permitido matar quem não mata

É o que será das próximas gerações
Arrependimento não basta
De que vale ter riquezas se a cura é um Jatobá

É o que dirá sobre os troféus enfileirados em forma de serras
As folhas são cartas escritas pelos deuses
É deixadas pro homem da Amazônia

Não queime as matas
Nada de fogo, nada de fumaça

[34] Alexandre Ribeiro é um compositor e cantor amazonense
[35] Cézar Moraes da Silva ou Alonso da Silva (nome artísticos) é um cantor e compositor amazonense, sobrinho do também poeta e compositor consagrado amazonenses Chico da Silva.
[36] Domingos Barbugian é um empresário e compositor amazonense.
[37] Jackson Sicsú é um compositor amazonense de toadas e sambas.
[38] Maicon Canesin de Lima é um compositor e cantor amazonense.
[39] Ronaldo Macedo é um poeta e compositor amazonense.
[40] Tárcio Macabira é um compositor de toadas amazonense.

Preserve as raças
Aqui no Garantido a vida não se passa

Não queime as matas
Nada de fogo, nada de fumaça
Preserve as raças
Não é permitido matar quem não mata. (Ribeiro *et al,* 2022)

A toada é um poderoso manifesto em defesa da Floresta Amazônica, alertando para as consequências da destruição ambiental. A letra apresenta cenários hipotéticos de um futuro devastado, simbolizados pela ausência do vento, a falta de matas verdes e a escassez de água. Também questiona o legado deixado às futuras gerações, ressaltando que o arrependimento não será suficiente para reparar os danos causados. Por fim, ao se comparar as folhas a cartas escritas pelos deuses, a canção reafirma a Amazônia como um patrimônio sagrado que precisa ser protegido a todo custo.

GRITO PELA PRESERVAÇÃO AMAZÔNICA DO BOI CAPRICHOSO

O Boi Caprichoso também inclui em seu repertório diversas toadas com a temática da preservação amazônica. É importante destacar que, antes de qualquer outra abordagem, as toadas que retratam o entendimento dos ciclos naturais sempre estiveram presentes nos repertórios de ambos os bois. Um exemplo dessa temática é a composição *Ritual da Vida*, de Ronaldo Barbosa[41], lançada em 1998, cuja temática proposta era *85 Anos de Cultura* o que evidencia a conexão entre os ritmos da natureza e a cultura amazônica:

E vieram as chuvas
Trazidas pelo vento
Temporal e ventania
E vieram as cheias
Para o ritual da vida

A natureza sorriu
A natureza aludiu
O que ouviu
O que fez
O que sentiu

[41] Ronaldo Barbosa (1953 – Presente) é natural de São José do Egito – PE, pertencente de uma família de versadores e violeiros, estudou Antropologia, em Recife – PE e Odontologia, em Campina Grande – PB. Foi servidor da Fundação Nacional dos Índios – Funai, o que lhe levou à mudança para Parintins. Desde 1977 fez contribuições para o Boi Caprichoso, tendo destaque a partir da década de 90. Sendo considerado um dos maiores compositores da agremiação.

Tece a tua teia
Aranha-negra
O tálamo onde a vida abraça a morte
Tu me suplicas
Eu não te imploro
Tu me cortejas
Te devoro

Vou te devorar
Vou te devorar
Ritual da vida
Vou te devorar
Vou te devorar
Assim é a corrida
Comprida, sentida
Pra vida continuar
Vou te devorar. (Barbosa, 1998)

A toada celebra poeticamente o ciclo natural da vida e da morte, enraizado na cultura amazônica. A letra descreve a chegada das chuvas e das cheias como elementos essenciais para a renovação da floresta, simbolizando fertilidade e abundância. A personificação da natureza destaca seu poder e sensibilidade, enquanto a aranha-negra representa a teia da vida, onde criação e destruição coexistem. A repetição da frase "Vou te devorar" reforça a interdependência dos seres vivos e a inevitabilidade desse ciclo. Dessa forma, a composição enfatiza a conexão entre os elementos naturais e a espiritualidade amazônica, ressaltando a harmonia entre vida, morte e renovação

Em 2004, Ronaldo Barbosa expressou essa preocupação na canção *Amazonas: Terra do Folclore, Fonte de Vida*, destacando os impactos da degradação dos rios e afluentes do Amazonas. Consonante à temática *Amazonas Terra do Folclore, Fonte de Vida,* essa reflexão pode ser observada na letra apresentada a seguir:

Não deixe a Amazônia chorar
Não deixe a Amazônia chorar

Vem, Amazonas!
Abraça os filhos do Sol
Vieste dos deuses, vieste dos Andes
Para triunfar!
Ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô

Amazonas!
Um fio de água caminha
Nos atalhos da mata
Um gigante que surgia
E vieram os paranás

Refúgio da jibóia brava
Arraia nos igapós
No lago sereno
A morada dos contos
Onde bóia a grande flor

Amazônia são as cores
Consciência em preservar
Das marés à pororoca
Arvoredos, animais
Amazônia são as raças
Piracema, primavera em flor
Corredeiras, cachoeiras
Meu grande amor

Vem, Amazonas!
Abraça o brilho do Sol
Vieste dos deuses, vieste dos Andes
Para triunfar
Vem Amazonas!
Abraça os filhos do Sol
Águas de beber, águas de ungir
Águas de curar

Meu rio caudaloso
De águas barrentas
Que banha a ilha dos tupinambás
Berço Caprichoso
Em tuas águas vou cantar
Cantar

Amazônia, mãe das águas
Amazonas, rio da vida
Amazônia misteriosa do desbravador. (Barbosa, 2004)

A toada exalta a imponência do rio Amazonas, representado como um gigante que percorre os caminhos da floresta. A letra destaca elementos naturais e culturais característicos da região, como os paranás, a jibóia brava, as arraias nos igapós e a vitória-régia flutuando nos lagos serenos. Esses elementos simbolizam a biodiversidade e a riqueza cultural da Amazônia, que é retratada como um refúgio de histórias, mitos e lendas. Além de valorizar o patrimônio natural, a composição enfatiza a diversidade étnica e a necessidade de preservação ambiental. A Amazônia é descrita como um espaço de múltiplas cores, raças e formas de vida, reforçando a importância da conscientização ecológica para a manutenção desse ecossistema único.

Em 2013, por ser o ano do centenário dos bois, a temática trazida foi *O Centenário de uma Paixão* e Ronaldo Barbosa em parceria criativa com Simão Assayag[42] trazem na composição *Amazônia, Catedral Verde*, questionamentos a respeito da exploração desenfreada dos recursos naturais na floresta, conforme pode-se observar a seguir:

> Ô ô ô ô...
>
> Amazônia, solitária catedral (bis)
>
> Onde estão os teus templários?
> Teus guardiões imaginários?
> Cadê as cuias, teus cálices?
> E o rio, teu santo daime?
> Vivas folhas, teus sudários
> Teus castiçais, teus galhos?
>
> Amazônia, solitária catedral (bis)
>
> Onde está o teu encanto?
> Teu mistério, batistério?
> Teu verde sagrado manto
> Pra onde foram os cristais?
> Tuas riquezas, teus vidrais
> Teus sonhos de imortais?
>
> Amazônia...Templários da Amazônia (bis)
>
> O curupira fugiu
> Jurupari desistiu
> Surucucu se escondeu
> Cobra-grande, cobra-grande
> Na enchente encolheu
>
> Avé...Avé... (bis)
>
> Restou o nosso Caprichoso
> A cor morena do caboclo
> O cheiro insenso da cabocla
> A partitura da toada
> O coro forte da galera
> E a oração da Marujada
>
> Amém...Catedral. (Barbosa, Assayag, 2013)

[42] Elias Simão Assayag é Engenheiro civil, professor da Universidade Federal do Amazonas, artista plástico, escritor, compositor e folclorista. criador do Conselho de Artes do Boi Caprichoso e idealizador do estilo "Ópera Cabocla" nas apresentações na arena do Bumbódromo. Assayag revolucionou a estética, o contexto e a formatação de arena no Festival Folclórico de Parintins na metade da década de 90 e início dos anos 2000.

A toada apresenta uma exaltação à grandiosidade e à relevância da Floresta Amazônica, simbolicamente retratada como uma catedral sagrada e solitária. A letra incorpora imagens de cunho religioso e místico, como templários, cálices e sudários, sugerindo que a Amazônia deve ser compreendida como um templo natural que merece respeito e proteção. A composição questiona o desaparecimento de elementos místicos e naturais associados ao imaginário amazônico, como o curupira, o jurupari e a cobra-grande. Essas figuras do folclore regional representam tanto a biodiversidade quanto a riqueza cultural da floresta. Apresenta ainda um lamento pela deterioração relacionado ao avanço da destruição ambiental e à negligência na conservação do bioma.

A necessidade contínua de se trazer as questões ambientais para a grande vitrine que é o festival fez, com que também em 2022, com a temática *Amazônia: Nossa Luta em Poesia* o Boi Caprichoso trouxe a toada *Amazônia: Nossa Luta Em Poesia - Manifesto do Povo Floresta*. A canção foi composta coletivamente por Adriano Aguiar[43], Edvander Batista[44], Edwan Oliveira[45], Ericky Nakanome [46]e Ronaldo Barbosa:

Punhos erguidos aqui
De braços dados até o fim
Liberdade é arte que triunfa e voa
Valentes, guerreiros, tutores
Guardiões azulados, protetores
Cingidos de poesia
O nosso canto ecoa, ecoa

(Oh, oh)
Amazônia, nossa luta em poesia
(Oh, oh)

Amazônia da vida, morada dos deuses
Das aves em bando, dos rios, a cura da terra
A luz da ciência, esperança futura a iluminar

Amazônia das gentes, das mentes
Dos povos antigos e novos
Das penas e braços, de aldeias, barrancos
Cabanos e povos indígenas

Amazônia festeira, de gente de beira

[43] Adriano Aguiar é um autor de livros, poeta, compositor e atual diretor musical do Boi-Bumbá Caprichoso.
[44] Edvander Batista é compositor, historiador e conselheiro de arte do Boi-Bumbá Caprichoso.
[45] Edwan Oliveira é compositor, artista visual, figurinista, diretor artístico e de arena do Boi-Bumbá Caprichoso. Também é Secretário Municipal e foi chefe de cerimonial da Prefeitura de Parintins.
[46] Ericky da Silva Nakanome é professor da Universidade Federal do Amazonas do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, compositor e atual presidente do Conselho de Artes do Boi-Bumbá Caprichoso.

Canção da alegria, pura poesia
Vem celebrar na dança, no passo
Batuque do meu boi-bumbá

Amazônia, território ancestral
Ribanceiras, palafitas
Viventes da vida ribeirinha
Um rio agigantado corre em teu ventre
Erguendo os clamores de toda essa gente
Misturados num canto só

Eu sou Tupi, Parintintim, povo marcado
Banto, Nagô, martirizado
Eu sou negro, sou caboclo
Poeta por inteiro

Punhos erguidos aqui
De braços dados até o fim
Liberdade é arte que triunfa e voa
Valentes, guerreiros, tutores
Guardiões azulados, protetores
Cingidos de poesia
O nosso canto ecoa, ecoa

(Amazônia) é nossa luta
(Amazônia) é meu clamor
(Amazônia) em poesia
Manifesto do povo floresta

(Amazônia) é nossa luta
(Amazônia) é Caprichoso
(Amazônia) em poesia
Manifesto do povo floresta ao som do tambor

Amazônia festeira, de gente de beira
Canção da alegria, pura poesia
Vem celebrar na dança, no passo
Batuque do meu boi-bumbá

Amazônia, território ancestral
Ribanceiras, palafitas
Viventes da vida ribeirinha
Um rio agigantado corre em teu ventre
Erguendo os clamores de toda essa gente
Misturados num canto só

Eu sou Tupi, Parintintim, povo marcado
Banto, Nagô, martirizado
Eu sou negro, sou caboclo
Poeta por inteiro

Punhos erguidos aqui
De braços dados até o fim
Liberdade é arte que triunfa e voa

Valentes, guerreiros, tutores
Guardiões azulados, protetores
Cingidos de poesia
O nosso canto ecoa, ecoa

(Amazônia) é nossa luta
(Amazônia) é meu clamor
(Amazônia) em poesia
Manifesto do povo floresta

(Amazônia) é nossa luta
(Amazônia) é Caprichoso
(Amazônia) em poesia
Manifesto do povo floresta ao som do tambor. (Barbosa *et al*, 2022)

A toada é uma homenagem à resistência e à riqueza cultural dos povos da Amazônia. Com uma letra poética e simbólica, destaca a importância da união na defesa dos direitos e territórios amazônicos. O refrão "Punhos erguidos aqui, de braços dados até o fim" reforça a resiliência dos povos indígenas e ribeirinhos diante da exploração, enquanto a menção a grupos étnicos como Tupi, Parintintim, Banto e Nagô evidencia a diversidade cultural da região. Dessa forma, a composição se estabelece como um manifesto musical pela preservação da floresta e de seus habitantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, foram apresentadas algumas das inúmeras toadas consagradas dos Bois Garantido e Caprichoso, evidenciando a fusão entre arte e conscientização ambiental. As letras das toadas utilizam metáforas para ilustrar os principais vetores de degradação ambiental na Amazônia, destacando práticas como o desmatamento impulsionado por queimadas ilegais, a abertura de áreas para pecuária e agricultura predatória, além da exploração mineral descontrolada e contínua poluição dos rios. Também são abordadas a caça e a extração ilegal de madeira, atividades que ameaçam a biodiversidade e aceleram o risco de extinção de inúmeras espécies da fauna e flora amazônica. Dessa forma, as toadas funcionam como uma ferramenta de denúncia e sensibilização, alertando para os impactos da destruição ambiental, que afetam não apenas os habitantes da floresta, mas também diversas regiões do país.

Portanto, as toadas, por meio da musicalidade e da poesia se mostram como um meio eficaz de difusão da consciência ambiental e da valorização da cultura amazônica. O

Festival de Parintins, como expressão cultural da região, transforma-se em um canal de resistência, levando ao mundo um apelo em defesa da floresta e de seus povos.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ronaldo. **Ritual da Vida**. **Intérprete: Boi-Bumbá Caprichoso**. *In:* 85 Anos de Cultura [Gravação de som]. 1998.

BARBOSA, Ronaldo. **Amazonas: Terra do Folclore, Fonte de Vida**. Intérprete: Boi-Bumbá Caprichoso. *In:* Amazonas: Terra do Folclore, Fonte de Vida [Gravação de som]. 2004.

BARBOSA, Ronaldo; ASSAYAG, Simão. **Amazônia, Catedral Verde**. Intérprete: Boi-Bumbá Caprichoso. *In:* O Centenário de uma Paixão [Gravação de som]. 2013.

BARBOSA, Ronaldo; AGUIAR, Adriano; BATISTA, Edvander; OLIVEIRA, Edwan; NAKANOME, Ericky. **Amazônia: Nossa Luta em Poesia - Manifesto do Povo Floresta**. Intérprete: Boi-Bumbá Caprichoso. *In:* Amazônia: Nossa Luta em Poesia [Gravação de som]. 2022.

BARBOSA JÚNIOR, Ronaldo; MARUPIARA, Rafael. **Fantástica Amazônia**. Intérprete: Boi-Bumbá Garantido. *In*: Vida [Gravação de som]. 2015.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os Bois-Bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro. Funarte/Editora Universidade do Amazonas, 2002.

CARDOSO, Maria Celeste. **Cancioneiro das toadas do boi-bumbá de Parintins**. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2013.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. "O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa". **Revista História, Ciência e Saúde - Manguinhos.** Rio de Janeiro, v. 6, p.1019-1046, nov. 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. 4. ed. Belém: Cultural Brasil, 2015.

MAIA, Emerson. **Lamento de Raça**. Intérprete: Boi-Bumbá Garantido. *In:* Lendas, Rituais e Sonhos. [Gravação de som]. 1999.

MEDEIROS, Tony. **A Vida Depende da Vida**. Intérprete: Boi-Bumbá Garantido. *In:* Mito, Cultura e Arte. [Gravação de som]. 1999.

RIBEIRO, Alexandre; MORAES, Cézar; BARBUGIAN, Domingos; SICSÚ, Jackson; CANESIN, Maicon; MACEDO, Ronaldo; MACAMBIRA, Tárcio. **Amazônia, a Cura**. Intérprete: Boi-Bumbá Garantido. *In:* Amazônia do Povo Vermelho [Gravação de som]. 2022.

SILVA, Dulcilândia Belém. **A presença do léxico indígena nas toadas do boi-bumbá de Parintins**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2015.

VALETIN, Andreas. **Contrários: a celebração da rivalidade dos Bois-Bumbás de Parintins**. Manaus: Editora Valer, 2005.

Capítulo 3

BALEIA, EM *VIDAS SECAS*: A HUMANIZAÇÃO NA MORTE E A RESSURREIÇÃO NA ESPERANÇA

Andrea Pereira Cerqueira
Wiliam Alves Biserra

BALEIA, EM *VIDAS SECAS*: A HUMANIZAÇÃO NA MORTE E A RESSURREIÇÃO NA ESPERANÇA

Andrea Pereira Cerqueira[47]

Wiliam Alves Biserra[48]

Exatamente o que todos nós desejamos. No fundo, somos todos como a minha cachorra Baleia e esperamos preás.
Graciliano Ramos

Baleia instaura um símbolo: a humanidade ainda não é privilégio dos homens.
Franklin de Oliveira

Resumo
O presente estudo analisa *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, destacando sua relevância no contexto do romance regionalista brasileiro e sua crítica social. Publicada em 1938, a obra retrata a vida de uma família de retirantes no sertão nordestino, evidenciando a luta pela sobrevivência em meio à seca e à miséria. A figura da cadela Baleia se destaca como símbolo de solidariedade e resistência, sendo humanizada através do discurso indireto livre, que permite uma conexão emocional profunda entre humanos e não-humanos. A análise incorpora conceitos filosóficos e religiosos, especialmente a relação com a ressurreição bíblica, onde a morte de Baleia é interpretada como uma passagem simbólica para a transcendência e o alívio do sofrimento. Ramos desafia a visão antropocêntrica, propondo uma reflexão sobre a condição existencial que une todos os seres vivos. A obra não apenas narra a miséria, mas também questiona as estruturas de poder, revelando verdades ficcionais que a literatura pode expressar. "Vidas Secas" permanece um clássico atemporal, convidando o leitor a refletir sobre a complexidade da experiência humana e a solidariedade que transcende as barreiras entre homens e animais.

Palavras-chave: Vidas Secas. Discurso indireto livre. Humanização. Ressurreição.

---

[47] Mestranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação Em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). É formada em Letras português/inglês e em Filosofia. Fez especialização em Literatura Brasileira Contemporânea, Literatura em Língua Inglesa, História, Cultura e Literatura afro-brasileira e indígena, Literatura infanto-juvenil, Cultura e Memória na Literatura Portuguesa. É autora do livro O feminino em Clarice Lispector: a ciranda em A hora da estrela, um romance vertical (ed. Categoria). É membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (UnB). É professora de literatura no Gran Cursos online. Membro da Academia de Letras e Artes de Goiás e da Academia de Letras e Artes do Rio de Janeiro (ALARJ). E-mail: prof.andreacerqueira@gmail.com Lattes: http://cnpq.br/0927406393454167.
[48] Mestre em Literatura e Doutor em Teoria Literária e em Psicologia Clínica e Cultura pela Universidade pela Universidade de Brasília (UnB), professor adjunto de Literaturas de Língua Inglesa na mesma instituição. E-mail: wiliamalvesbiserra@gmail.com Lattes: http://lattes.cnpq.br/4449251240105403.

Abstract
This study analyzes Vidas Secas by Graciliano Ramos, highlighting its relevance within the context of Brazilian regionalist literature and its social critique. Published in 1938, the work portrays the life of a family of migrants in the northeastern backlands, emphasizing their struggle for survival amid drought and poverty. The character of the dog Baleia stands out as a symbol of solidarity and resilience, being humanized through free indirect discourse, which enables a deep emotional connection between humans and non-humans. The analysis incorporates philosophical and religious concepts, especially the relation to biblical resurrection, where Baleia's death is interpreted as a symbolic passage to transcendence and relief from suffering. Ramos challenges the anthropocentric perspective, proposing a reflection on the existential condition that unites all living beings. The work not only narrates misery but also questions power structures, revealing fictional truths that literature can express. Vidas Secas remains a timeless classic, inviting readers to reflect on the complexity of human experience and the solidarity that transcends the barriers between humans and animals.

Keywords: Vidas Secas. Free Indirect Discourse. Humanization. Resurrection.

INTRODUÇÃO

O nosso estudo se propõe a explorar a obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, à luz de uma análise crítica que dialoga com teóricos da literatura e com referências bíblicas. Publicada em 1938, a obra se destaca como um marco do romance regionalista brasileiro, retratando a vida árida e a luta pela sobrevivência de uma família de retirantes no sertão nordestino. Através de uma prosa enxuta e direta, Ramos não apenas narra a dura realidade da seca, mas também constrói uma profunda crítica social que revela as injustiças enfrentadas pelos mais pobres em um sistema opressivo. O estudo visa iluminar a complexidade da obra, examinando a construção dos personagens e suas relações, especialmente a figura da cadela Baleia, que se torna um símbolo de solidariedade e resistência.

Um dos aspectos centrais deste artigo é a análise da subjetividade na obra graciliânica, que será abordada a partir do conceito de *refletor* proposto por Ronaldes de Melo e Souza. Através do uso do discurso indireto livre, Graciliano Ramos permite que as emoções e os pensamentos dos personagens sejam apresentados de maneira íntima e profunda, quebrando as barreiras entre humanos e não-humanos. A cadela Baleia, em particular, é explorada como uma figura que transcende sua condição animal, compartilhando com os seres humanos a carga da miséria e da dor. Esta humanização de Baleia enriquece a narrativa e nos convida a refletir sobre as relações afetivas que se estabelecem em um contexto de sobrevivência.

Além disso, a obra será analisada à luz de conceitos filosóficos e religiosos, especialmente em relação à ideia de sacrifício e ressurreição presentes na tradição cristã. A morte de Baleia, embora trágica, é interpretada como uma passagem simbólica para um estado de alívio e redenção, semelhante à experiência de Cristo. As referências bíblicas servirão como um pano de fundo para discutir a natureza do sofrimento e a busca por um sentido mais profundo na vida, desafiando a visão antropocêntrica que muitas vezes permeia a literatura. O eco das Escrituras Sagradas em *Vidas Secas* nos proporciona uma nova perspectiva sobre as esperanças e desilusões da família de retirantes, tornando a narrativa ainda mais universal.

Por fim, este artigo busca não apenas apresentar uma análise literária da obra de Graciliano Ramos, mas também estabelecer conexões entre a literatura, a filosofia e a espiritualidade. Ao considerar os *insights* de críticos como Antonio Candido, Alfredo Bosi e Ronaldes de Melo e Souza, bem como os ensinamentos da Bíblia Sagrada, esperamos oferecer uma compreensão mais rica e multidimensional dessa obra-prima da literatura brasileira. Nossa abordagem integrada permitirá ao leitor perceber a profundidade de *Vidas Secas* e as questões humanas universais que ela levanta, reafirmando a relevância de Graciliano Ramos na literatura brasileira e no debate sobre a condição humana.

O ROMANCE DE 30: UMA ANÁLISE CONTEXTUAL E CRÍTICA DE *VIDAS SECAS*

O romance de 30 é uma vertente da prosa modernista que se destaca no cenário literário brasileiro, surgindo como uma resposta às transformações sociais, políticas e culturais do Brasil nas primeiras décadas do século XX. Essa vertente caracteriza-se pela busca de uma identidade nacional e pela exploração das especificidades regionais, refletindo as complexidades da vida brasileira em um contexto de urbanização crescente e de conflitos sociais profundos. Os escritores dessa época procuravam retratar a realidade brasileira de forma mais autêntica e profunda, rompendo com as convenções literárias anteriores.

> Assim, ao realismo "científico" e "impessoal" do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma *visão crítica das relações sociais*. Esta poderá apresentar-se memos áspera e mais acomodada às tradições do meio em José Américo de Almeida, em Érico Veríssimo e em certo José Lins do Rego, mas daria à obra de Graciliano Ramos a grandeza severa de um testemunho e de um julgamento. (Bosi, 1994, p. 389)

Dentro desse contexto, *Vidas Secas*, obra-prima de Graciliano Ramos, publicada em 1938, destaca-se como um marco do romance regionalista brasileiro. Rompendo fronteiras de um regionalismo meramente descritivo, fundindo-se ao psicológico, temos a subjetivação da tensão entre o "herói" e o mundo, e, por detrás disso a crítica social.

> Nos romances em que a tensão atingiu ao nível da crítica, os fatos assumem significação menos "ingênua" e servem para revelar graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda. Há menor proliferação de tipos secundários e pitorescos: as figuras são tratadas em seu nexo dinâmico com a paisagem e a realidade socioeconômica (*Vidas Secas*, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos), e é dessa relação que nasce o enredo. Passa-se do "tipo" à expressão; e, embora sem intimismo, talha-se o caráter do protagonista. (Bosi, 1994, p. 393)

O livro narra a vida de uma família de retirantes – o casal, seus dois filhos e a cadelinha Baleia - que enfrenta a dura realidade da seca no sertão nordestino. Com uma prosa enxuta e direta, Graciliano Ramos captura a essência da luta pela sobrevivência em um ambiente inóspito, onde a escassez de recursos e a opressão social são questões constantes. A obra é estruturada em capítulos que funcionam como contos independentes, cada um explorando diferentes aspectos da vida dos personagens e suas interações com o ambiente hostil que os cerca. Em *Ficção e Confissão* (1992), o crítico Antonio Candido afirma ser Vidas Secas "constituído por cenas e episódios mais ou menos isolados, alguns dos quais foram efetivamente publicados como contos; mas são na maior parte, por tal forma solidários, que só no contexto adquirem sentido pleno" (Candido, 1992, p. 45).

Nas cartas dirigidas a sua esposa Heloísa, Graciliano Ramos oferece *insights* significativos sobre sua abordagem na criação dos personagens em *Vidas Secas*. Em uma correspondência, datada de 7 de maio de 1937, ele discorre sobre seu processo criativo, fornecendo uma chave interpretativa para a narrativa: "É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados. Tento saber o que eles têm por dentro" (Ramos, 2011, p. 276). Esse comentário revela o foco do autor no subjetivismo, enfatizando o que se passa na esfera interna dos personagens, em detrimento das ações externas ou do movimento físico. A construção dos personagens, portanto, se configura como uma profunda investigação da alma humana, explorando suas essências mais sombrias e silenciosas, distantes da ação frenética ou de uma narrativa convencional que privilegia eventos externos.

Isto posto, a importância de *Vidas Secas* reside não apenas em sua representação da vida no sertão, mas também em sua crítica social incisiva. Ramos utiliza a narrativa para expor as injustiças enfrentadas pelos mais pobres e as desigualdades sociais que permeiam a sociedade brasileira. Através da figura de Fabiano, o protagonista, e de sua família, o autor revela as dificuldades e a desesperança que marcam a vida dos trabalhadores rurais, que são frequentemente marginalizados e desumanizados em um sistema que prioriza a elite.

> A ética da solidariedade social, preconizada por Graciliano Ramos, constitui o suporte fundamental de sua poética narrativa, que não somente subage como princípio articulador da estrutura de cada um de seus textos ficcionais, mas também comparece ostensivamente em vários escritos teóricos. Toda experiência artística e a consciência teórica do autor têm por objetivo primeiro e último neutralizar o estatuto privilegiado do narrador. Na sua visão criticamente armada, o narrador que tudo narra de seu ponto de vista desempenha poder de comando equivalente ao do ditador na sociedade autoritária. (Souza, 2002, p. 128)

De acordo com Ronaldes de Melo e Souza, a ética da solidariedade social em Graciliano Ramos constitui um aspecto ímpar de sua obra, sendo um princípio central que articula suas narrativas e também aparece de forma explícita em diversos textos teóricos. O autor busca contestar a centralização da narrativa nas mãos de um narrador onisciente, que, ao possuir uma visão total sobre os eventos, exerce um poder absoluto semelhante ao de um governante autoritário. Graciliano, ao minimizar esse papel do narrador, procura dar voz aos personagens e suas vivências de maneira mais livre e autêntica, sem a imposição de uma perspectiva única. Essa abordagem não apenas desafia a estrutura tradicional da narração, mas também reflete sua crítica social, onde as relações de poder são questionadas e as dinâmicas de solidariedade e coletividade ganham destaque, tanto na forma como as histórias são contadas quanto nos temas que ele aborda.

Além disso, a obra destaca-se pela forma como Graciliano Ramos aborda a subjetividade dos personagens. A obra é repleta de reflexões sobre a condição humana, a solidão e a busca por dignidade em meio à adversidade. Através de uma linguagem carregada de simbolismo e de uma construção narrativa que dá voz aos sentimentos e pensamentos dos personagens, o autor consegue criar uma conexão emocional profunda

com o leitor, permitindo que este compreenda a complexidade das experiências vividas por aqueles que habitam o sertão.

Vidas Secas não é apenas uma obra central no romance de 30, mas também uma contribuição fundamental para a literatura brasileira como um todo. Sua capacidade de capturar a essência da vida no sertão, combinada com uma crítica social incisiva e uma profunda compreensão da condição humana, a torna um clássico atemporal que continua a ressoar nas discussões contemporâneas sobre identidade, desigualdade e resistência. O legado de Graciliano Ramos permanece relevante, convidando leitores a refletir sobre as complexidades da experiência humana em um Brasil em constante transformação.

A SUBJETIVIDADE COMPARTILHADA: A HUMANIZAÇÃO DE BALEIA EM *VIDAS SECAS*

Em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos, por meio do discurso indireto livre, propõe uma reconfiguração da subjetividade, não só dos personagens humanos, mas também da cadela Baleia. O uso dessa técnica narrativa, que mescla o discurso direto com a terceira pessoa, cria um espaço de imersão profunda no fluxo de consciência das personagens, permitindo que suas vivências e sentimentos mais íntimos se entrelacem com o ambiente hostil e desolador da seca. Esse recurso é essencial para comunicar a experiência emocional de Baleia, um ser não humano, mas cujas reações e emoções são retratadas de forma tão vívida e sensível quanto as dos próprios personagens humanos, estabelecendo uma relação de proximidade entre homem e animal que se traduz no sofrimento compartilhado pela miséria.

O discurso indireto livre, ao incorporar as percepções da cadela Baleia, revela a complexidade das relações afetivas e psicológicas no contexto de uma vida marcada pela falta e pela opressão. Baleia não é simplesmente um animal doméstico, mas uma personagem central que, por meio de seu olhar atento e de suas sensações, transmite a dor da miséria e da luta pela sobrevivência. A cadela é observada por Graciliano Ramos não apenas como um animal, mas como uma figura que atravessa a linha entre o humano e o não-humano. Através de seus pensamentos e sentimentos, que nos são revelados pelo discurso indireto livre, Baleia se humaniza e entra no ciclo da sobrevivência humana, participando de maneira silenciosa, mas profunda, do drama que permeia todos os seres naquela realidade implacável.

A cadela, ao vivenciar o drama da seca e da fome, é constantemente confrontada com a percepção de sua própria vulnerabilidade e fragilidade. Ela compartilha com os humanos da família o espaço exíguo da miséria, e essa proximidade cria uma série de interações silenciosas que revelam a humanidade de Baleia. Ao contrário de outras obras literárias que limitam o papel dos animais a figuras coadjuvantes, em *Vidas Secas*, Ramos faz com que Baleia se torne uma protagonista silenciosa, cuja luta pela sobrevivência é tão intensa e significativa quanto a dos seres humanos. Essa construção é amplificada pelo discurso indireto livre, que proporciona ao leitor uma sensação de continuidade entre o estado emocional de Baleia e o das personagens humanas, principalmente Fabiano, que também está preso à luta pela sobrevivência em um cenário árido e sem esperanças.

> Foi apanhar gravetos, trouxe do chiqueiro das cabras uma braçada de madeira meio roída pelo cupim, arrancou touceiras de macambira, arrumou tudo para a fogueira.
> Neste ponto Baleia arrebitou as orelhas, arregaçou as ventas, sentiu cheiro de preás, farejou um minuto, localizou-os no morro próximo e saiu correndo. [...]
> Iam-se amodorrando e foram despertados por Baleia, que trazia nos dentes um preá. Levantaram-se todos gritando. O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinhá Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo. (Ramos, 1989, p. 14)

Graciliano Ramos constrói uma inversão simbólica entre os papéis de humano e animal, particularmente por meio da personagem Baleia. No capítulo "Mudança", em que Baleia caça um preá e traz para a família, a cadela assume uma função tipicamente humana: a de provedora. A ação de caçar e compartilhar o alimento com os humanos não é apenas um ato de sobrevivência, mas também um gesto de solidariedade e afeição, o que contribui para a humanização de Baleia. Esse processo é acentuado no momento em que Sinhá Vitória, ao receber a caça de Baleia, beija seu focinho e lambe o sangue do animal, criando uma conexão afetiva que ultrapassa a relação de mera posse ou utilidade entre o homem e o animal.

Ao mesmo tempo, a desumanização dos seres humanos se torna evidente nesse excerto, pois o gesto de Sinhá Vitória, embora afetivo, também é carregado de uma profunda degradação. O beijo no focinho de Baleia e o ato de lamber o sangue do preá simbolizam a perda de dignidade humana diante da miséria em que vivem. A extrema fome e a luta pela sobrevivência fazem com que os personagens humanos de *Vidas Secas*

se afastem de sua humanidade e se aproximem de comportamentos mais instintivos, típicos dos animais. Nesse contexto, a figura de Baleia, que assume atitudes mais humanas, contrasta com a degradação dos humanos, que, devido à miséria, se veem reduzidos a uma existência puramente biológica, regida pelos instintos da fome e da sobrevivência.

Essa inversão de papéis entre humano e animal, que se intensifica ao longo da obra, revela a crítica social e filosófica presente em *Vidas Secas*. Através de Baleia, Graciliano Ramos não apenas humaniza o animal, mas também ilustra como as condições extremas de miséria podem destruir a humanidade dos indivíduos, fazendo com que suas ações e relações sejam marcadas por um impulso puramente instintivo. Enquanto Baleia se torna, de certa forma, mais humana, os personagens humanos se aproximam da animalidade, perdendo a capacidade de refletir, de agir com compaixão e de manter um senso de dignidade. Graciliano, assim, usa essa inversão para evidenciar a brutalidade das condições de vida na seca e como elas destroem tanto o ser humano quanto o animal, mas de formas opostas.

A ausência de uma narrativa clara de diálogos entre os personagens, a ênfase em gestos e ações e a escassez de palavras reforçam o impacto emocional do texto, pois ele transmite a angústia e a tensão do ambiente apenas por meio de gestos, olhares e expressões corporais. O discurso indireto livre, ao permitir que o leitor compartilhe os sentimentos internos de Baleia, transforma a cadela em uma metáfora para o sofrimento coletivo, criando um elo de humanidade que une o homem e o animal no mesmo espaço de miséria.

A técnica do discurso indireto livre não só coloca Baleia no centro da narrativa emocional, mas também revela o impacto da paisagem e da seca na psicologia das personagens. A descrição da paisagem não é apenas um pano de fundo, mas sim uma extensão das emoções das personagens, especialmente de Baleia. A terra seca, a ausência de água, o calor sufocante e a falta de comida moldam a percepção da cadela sobre seu ambiente. A paisagem, ao ser percebida através dos sentidos de Baleia, é sentida de forma visceral, tornando-se uma metáfora da dureza da vida e da solidão que permeiam a existência de todos, humanos e animais. Essa fusão entre o exterior e o interior, entre o mundo sensorial e as emoções de Baleia, é uma característica central da obra, evidenciada pela forma como o narrador transita entre os pensamentos das personagens e a descrição da paisagem.

A onisciência do narrador em *Vidas Secas* desempenha um importante papel na construção dessa subjetividade compartilhada. Ao ter acesso não apenas aos pensamentos das personagens humanas, mas também à perspectiva de Baleia, o narrador permite que o leitor experimente uma visão holística do sofrimento. O ponto de vista do narrador não se limita à perspectiva de um único ser, mas se estende a todos os personagens e à paisagem, criando uma narrativa multifacetada que não apenas conta uma história, mas transmite uma sensação de desolação coletiva.

Segundo Ronaldes de Melo e Souza (2002), "o narrador se comporta como um ator dramático, que representa o outro eu, e não o próprio eu" (Souza, 2002, p. 125). A função do narrador, nesse sentido, não é mais a de contar a história diretamente, mas de atuar como mediador daquilo que não é verbalizado pelas personagens. De acordo com o crítico, a estrutura da obra é caracterizada pela "dupla mediação ficcional", em que o narrador neutro e o refletor colaboram para criar uma dialética narrativa que se afasta do tradicional e coloca em destaque as emoções e vivências internas das personagens: "Toda a experiência artística e a consciência teórica do autor têm por objetivo primeiro e fim último neutralizar o estatuto privilegiado do narrador" (Souza, 2002, p. 127).

A principal forma de expressão desses personagens é o pensamento, que se manifesta por meio do discurso indireto livre. Essa técnica narrativa permite que a voz do narrador se desloque para dentro da mente das personagens, fazendo com que a subjetividade delas seja transmitida sem a intervenção direta do narrador. Assim, a voz do narrador se dá através das evidências do outro, ou seja, a partir do pensamento e da percepção interna das personagens, especialmente as que se encontram em situações de sofrimento e solidão.

> O princípio poético de que os eventos narrados devem refletir a reação emocional dos personagens determina a revolução estrutural a que Graciliano Ramos submeteu a tradição narrativa brasileira. O caráter revolucionário de sua ficção se manifesta na adoção de três procedimentos artísticos intimamente associados. O primeiro consiste na substituição da trama de ação pelo drama de paixões. A representação lógica da narração progressiva de eventos consecutivos é neutralizada pela exposição dramática de eventos impregnados de passionalidade. Narram-se, não os fatos logicamente concatenados pelo narrador, mas as emoções que os eventos suscitam nos personagens. O segundo procedimentos transparece na destituição do narrador que se pretende mediador único da narrativa. Se é certo que narração é mediação, também é verdade que a mediação não tem de ser uma nem simples. A mediação lógica exige um só mediador, que é o narrador que

> detém a visão suprema dos acontecimentos. A mediação dialética requer a intenção de dois mediadores, que são *o narrador e o refletor* ou o personagem que reflete os eventos. O terceiro procedimento singulariza a narrativa gracilânica no contexto nacional e internacional. (Souza, 2002, p. 131, *grifos nossos*)

O princípio poético de Graciliano Ramos, como exposto por Ronaldes de Melo e Souza, revoluciona a estrutura narrativa tradicional ao substituir a progressão lógica dos eventos por uma narração centrada nas emoções e nos conflitos internos dos personagens. A trama de ação, que segue uma sequência linear de acontecimentos, é neutralizada pela ênfase nas reações emocionais provocadas pelos eventos, transformando a narrativa em um drama de paixões. Nesse contexto, a história não é mais contada a partir de uma sucessão de ações, mas a partir da experiência emocional que essas ações despertam nas personagens. O segundo procedimento revolucionário que Souza identifica é a destituição do narrador tradicional, aquele que detém a visão onisciente e controla a narrativa. Em seu lugar, entra a figura do *refletor*, um personagem que assume a responsabilidade de mediar a narração, refletindo sobre os eventos e as emoções que eles suscitam. O refletor, portanto, é o mediador da experiência, em vez de ser o narrador onisciente. Essa técnica permite que a história seja contada a partir da subjetividade das personagens, oferecendo uma visão mais intimista e emocional dos acontecimentos. Ao adotar o refletor, Graciliano rompe com a ideia de uma narração objetiva e impessoal, integrando as emoções e o pensamento das personagens na própria estrutura da narrativa, o que confere à obra uma profundidade psicológica e existencial.

A estética de Graciliano Ramos em *Vidas Secas* pode ser vista como um exercício de ocultamento e desocultamento: o narrador se oculta para dar lugar à percepção dos refletores, e a narrativa se constrói a partir das emoções e pensamentos não verbalizados das personagens. Esse processo revela uma narrativa de profundo engajamento com a subjetividade, onde as emoções se tornam o verdadeiro motor da trama. A técnica do discurso indireto livre, ao permitir que o narrador se distinga da voz das personagens, cria uma atmosfera única de intimidade e confusão emocional, ao mesmo tempo em que subverte as convenções tradicionais da narração literária.

Essa postura de onisciência do narrador também se revela de extrema importância para revelar a interação entre o humano e o animal, pois a experiência de Baleia, apesar de sua condição de animal, é tratada com a mesma complexidade

psicológica das experiências dos personagens humanos. Baleia não é uma figura periférica, mas uma protagonista que vive e sente o drama de sua condição com a mesma intensidade que seus donos.

A interação entre o homem e o animal em *Vidas Secas* é mediada, portanto, pela linguagem – ou pela falta dela. A obra se caracteriza pela escassez de diálogos diretos, como se as palavras não fossem capazes de captar a extensão do sofrimento e da angústia vividos pelos personagens. A comunicação se dá, principalmente, por gestos, expressões e ações, criando uma linguagem não verbal que é interpretada tanto pelo leitor quanto pelas personagens, principalmente Baleia, que, embora não tenha um discurso verbal, se comunica através de sua presença e de suas reações emocionais. Vejamos:

> Uma chuva de faíscas mergulhou num banho luminoso a cachorra Baleia, que se enroscava no calor e cochilava embalada pelas emanações da comida. Sentindo a descoloração do ar e a crepitação dos gravetos, Baleia despertou, retirou-se prudente, receosa de sapecar o pelo, e ficou observando maravilhada as estrelinhas vermelhas que se apagavam antes de tocar o chão. Aprovou com u movimentos de cauda aquele fenômeno e desejou expressar a sua admiração à dona. Chegou-se a ela em saltos curtos, ofegando, ergueu-se nas pernas traseiras, imitando gente. Mas Sinhá Vitória não queria saber de elogios. (Ramos, 1989, p.39)

Ou ainda:

> Baleia se enjoava, cochilava e não podia dormir. Sinha Vitória devia retirar os carvões e a cinza, varrer o chão, deitar-se na cama de varas com Fabiano. Os meninos se arrumariam na esteira, por baixo do caritó, na sala. Era bom que a deixassem em paz. O dia todo espiava os movimentos das pessoas, tentando adivinhar coisas incompreensíveis. Agora precisava dormir, livrar-se das pulgas e daquela vigilância a que a tinham habituado. Varrido o chão com vassourinha, escorregaria entre as pedras, enroscar-se ia, adormeceria no calor, sentindo o cheiro das cabras molhadas e ouvindo rumores desconhecidos, o tique-taque das pingueiras, a cantiga dos sapos, o sopro do rio cheio. Bichos miúdos e sem dono iriam visitá-la. (Ramos, 1989, p. 70)

Esse aspecto do romance reflete uma visão de mundo em que o que se sente não pode ser simplesmente expresso por palavras, mas exige uma comunicação mais primitiva e direta, como o olhar, o gesto e o movimento, que são os meios pelos quais os personagens – humanos e não humanos – se relacionam.

A construção das relações afetivas em *Vidas Secas* revela uma faceta profunda e perturbadora da humanidade e da natureza. Baleia, em sua condição de animal, não

apenas reflete os sentimentos de seus donos, mas também encarna a tensão entre a animalidade e a humanidade. Sua experiência emocional, mediada pelo discurso indireto livre, humaniza-a, permitindo que o leitor compreenda não apenas suas reações físicas, mas também seu drama interno, tão intenso quanto o dos seres humanos ao seu redor. Em *Vidas Secas*, a relação entre homem e animal não é um ponto de distinção, mas um ponto de convergência – ambos compartilham o mesmo sofrimento e a mesma luta pela sobrevivência, unidos pela terra seca e implacável que os envolve. Essa interconexão entre seres humanos e animais, mediada pela subjetividade e pela linguagem do discurso indireto livre, cria uma obra em que o drama da existência é vivido e compartilhado, sem distinções, em uma luta constante pela sobrevivência.

E ASSIM NASCE BALEIA...

Em uma entrevista concedida a João Condé, Graciliano Ramos revela que a personagem Baleia começou a ganhar forma muito antes de ele próprio perceber, sendo inicialmente inspirada por uma memória de infância relacionada a um cachorro sacrificado em Maniçoba, no interior de Pernambuco. O nascimento de Baleia não se deu apenas pela invenção literária, mas pela evocação de uma lembrança pessoal que, aos poucos, foi se moldando até se tornar parte fundamental do universo ficcional de Graciliano. Baleia, com sua natureza animal e humana ao mesmo tempo, aparece pela primeira vez no conto homônimo, escrito em um momento de dificuldades financeiras da vida do autor, quando ele estava recém-saído da prisão imposta pelo regime do Estado Novo de Getúlio Vargas. A escrita do conto surge como uma necessidade de sobrevivência e, ao mesmo tempo, como uma forma de expurgar o sofrimento e a repressão política que ele havia vivenciado. Curiosamente, foi a esposa do escritor, Heloísa Ramos, quem primeiro ouviu falar da cadela, a qual "era como uma pessoa da família" (Ramos, 1989, p. 85)

Além disso, Graciliano não se limita a descrever Baleia de maneira superficial ou desinteressada. Ao longo dos capítulos de *Vidas Secas*, o autor traça a biografia da cadela por meio de um filtro sensível que é a percepção dela sobre o mundo ao seu redor. Essa narrativa não se dá apenas pela lógica dos acontecimentos, mas pelo modo como Baleia, com sua própria sensibilidade, observa e reage a tudo que se passa em seu entorno. Ao adotar a perspectiva de Baleia, Graciliano propõe uma visão de mundo onde o emocional

e o sensorial ganham primazia sobre a razão pura. A percepção da cadela do sertão, marcada pela escassez e pelo sofrimento, é uma forma de questionar a racionalidade humana, mostrando que talvez a sensibilidade e a emoção possam ser formas mais puras e genuínas de se compreender o mundo. Baleia, então, não é apenas um animal, mas um reflexo da condição humana, que também é marcada por suas limitações, seus desejos, seus instintos e, principalmente, pela busca constante por um mínimo de dignidade e de existência.

Embora a baleia seja, indiscutivelmente, um mamífero, a tradição popular a associa ao universo dos peixes, em virtude de seu habitat aquático. Segundo Câmara Cascudo (2002), essa conexão gera a crença de que a baleia possui uma natureza que poderia ser protegida pela suposta virtude mágica que os peixes carregam. Essa magia é reforçada pelo nome que a baleia carrega, já que, segundo o folclore, nomear um cachorro com nomes de peixes — como cação, cirigado, tubarão, toninha ou piranha — poderia salvá-lo da raiva, uma doença devastadora. Essa crença popular insere a baleia em uma função simbólica dentro dessa tradição. Contudo, sua morte parece desafiar essa noção de proteção mágica. Outra curiosidade é que os cachorros em *Vidas Secas* (1938), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936) – Baleia, Tubarão e Lambari respectivamente – ironicamente recebem o nome de animais aquáticos em contraste com a realidade do sertão seco e árido.

A ALMA DE BALEIA: REFLEXÕES SOBRE A MORTE E A HUMANIDADE EM GRACILIANO RAMOS

Ainda em carta para a esposa, datada de 7 de maio de 1937, Graciliano expressa o desconforto e a complexidade de tentar compreender e captar a essência da alma de um cachorro. Ele relata sua experiência ao escrever sobre a morte de Baleia e a difícil tarefa de "adivinhar" o que se passa na mente de um animal, questionando se, de fato, o cachorro teria uma alma: "Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás" (Ramos, 2011, p. 276).

Essa reflexão é uma tentativa de personificar o animal e também uma provocação filosófica, em que o escritor busca desconstruir as fronteiras entre o humano e o animal.

Graciliano coloca em xeque a ideia convencional de humanidade, ao se perguntar se um ser não humano, como um cachorro, seria capaz de ter desejos, sentimentos e até mesmo um universo interior. Em suas palavras, Graciliano se mostra mais preocupado em compreender o "outro" em sua totalidade, sem cair na armadilha da antropomorfização simplista. A questão que ele propõe é profunda e simbólica: a morte de Baleia não é apenas a morte de um animal, mas um reflexo de uma condição existencial mais ampla, compartilhada por todos os seres, humanos ou não.

Fato é que construção da personagem Baleia transcende os limites do realismo simplista e aproxima o animal da condição humana. Graciliano não apenas descreve a cadela como um ser biológico, mas a coloca no centro da narrativa, como um sujeito sensível e atento, capaz de perceber e, de certa forma, compreender a dura realidade do sertão. O fato de Baleia ser vista e sentida como um ser que participa das mesmas dificuldades, sofrimentos e instintos de sobrevivência dos seres humanos reforça o estreito vínculo entre os dois mundos. A morte de Baleia, então, assume uma carga simbólica que vai além da perda de um animal de estimação. Ela carrega consigo a ideia de uma solidariedade cósmica, de que todos os seres, humanos e não humanos, compartilham a experiência da dor, da luta pela sobrevivência e da morte, sem distinção de espécie.

Graciliano Ramos, ao abordar a vida e a morte de Baleia, propõe uma desconstrução das tradicionais fronteiras entre homens e animais, oferecendo ao leitor a oportunidade de refletir sobre a essência da vida, da dor e da morte, não como algo restrito aos humanos, mas como um ciclo universal que se estende a todos os seres vivos. Essa aproximação entre o ser humano e o animal em *Vidas Secas* faz com que a obra ultrapasse as barreiras do simples realismo e se converta em uma reflexão filosófica profunda sobre a existência, o sofrimento e a solidariedade, quebrando os paradigmas tradicionais e desafiando a visão antropocêntrica de mundo. O sofrimento de Baleia, como o de qualquer outro ser, revela não apenas a dor física, mas também uma busca por compreensão e sentido em um universo cruel e implacável. Assim, a morte de Baleia, longe de ser um fim trágico e simples, se torna um ponto de encontro entre a vida humana e a animal, um ponto de reflexão sobre a solidariedade, a compaixão e as condições de sobrevivência no mundo.

O capítulo em que Baleia morre é dotado de extrema dramaticidade. Seu desfecho já é anunciado nas primeiras linhas:

> A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida. (Ramos, 1989, p.85)

A ideia do refletor (Souza, 2002), no contexto da obra *Vidas Secas*, é fundamental para compreendermos a humanização de Baleia, a cadela que, ao longo da narrativa, adquire traços humanos por meio do discurso indireto livre. Através dessa técnica, Graciliano Ramos nos permite acessar os pensamentos e sentimentos da personagem, mostrando como suas ações e reações se aproximam das de um ser humano. Não há hierarquia entre o homem e o animal, e, ao contrário do que seria comum em narrativas que estabelecem uma clara divisão entre essas duas esferas, ambos se encontram na mesma condição de miséria e sofrimento. A seca, força implacável que marca o cotidiano da família, une, de maneira trágica, homem e bicho, que enfrentam juntos a mesma desgraça e a luta pela sobrevivência.

Essa união se torna ainda mais evidente no momento da morte de Baleia. Quando ela é sacrificada, suas últimas ações e reações confirmam sua humanização, revelando o quanto ela pertence àquela família e compartilha de sua tragédia. O olhar atento do narrador, através do discurso indireto livre, transmite com precisão a angústia e a dor que Baleia sente, mostrando que, como seus donos, ela também é vítima de um destino implacável. O tratamento da cadela, ao ser descrita de forma tão próxima ao comportamento humano, quebra as barreiras entre o ser humano e o animal, reforçando que ambos estão irremediavelmente ligados pela realidade da miséria que os condiciona a um destino comum. A morte de Baleia, portanto, não é apenas a perda de um animal de estimação, mas a morte de um ser que, em sua essência, faz parte da luta de seus donos e compartilha com eles o fardo de uma existência marcada pela dor e pela sobrevivência em um mundo sem misericórdia.

Baleia emerge como a figura mais cativante da narrativa, e sua morte — um ato cometido por Fabiano, que, diante do sofrimento de sua cadela doente, se vê forçado a sacrificá-la para acabar com sua agonia — se torna um dos momentos mais emocionantes e tocantes de *Vidas Secas*: Então Fabiano resolveu matá-la. Foi buscar a espingarda de pederneira, lixou-a, limpou-a com o saca-trapo e fez tenção de carregá-la bem para a cachorra não sofrer muito (Ramos, 1989, p.85).

O sacrifício de Baleia evidencia a coragem e a misericórdia de Fabiano, sentimentos que, paradoxalmente, ele não consegue transferir para sua própria família, tampouco para si mesmo. Ao matar Baleia, Fabiano simboliza a cruel realidade de que, em um mundo de sofrimento interminável, como aquele em que ele e sua família estão mergulhados, a morte parece ser a única solução possível para pôr fim a tanta dor.

No contexto da narrativa, o sacrifício de Baleia vai além de uma simples ação de compaixão para com o animal. Sua morte, embora dolorosa, funciona como uma espécie de renascimento simbólico, um gesto que, no entanto, jamais se concretiza em algo tangível. Isso porque, em um mundo onde os retirantes vivem presos em uma rotina de miséria constante, como é o caso da família de Fabiano, não há lugar para a verdadeira redenção ou ressurreição. A referência à morte de Baleia carrega uma ironia amarga: ela compartilha de um destino igualmente sem esperança, marcado pela fome e pelo sofrimento. Como nos ensina a dura realidade da vida de Fabiano e sua família, não há espaço para promessas de libertação ou renascimento. E, ironicamente, a única figura capaz de representar um "crucificado redentor" é a própria Baleia, uma cadela magra e frágil, cujo sacrifício serve como metáfora para a fatalidade de um mundo onde nem mesmo os humanos conseguem escapar de sua condição.

A MORTE DE BALEIA: SACRIFÍCIO, RESSURREIÇÃO E A UNIVERSALIDADE DO SOFRIMENTO

A morte da cadela Baleia é uma das passagens mais marcantes da literatura brasileira. Sua descrição poética e sensível contrasta com a dureza da narrativa e permite interpretações que transcendem o realismo do romance. Entre essas possibilidades, destaca-se a relação com a ressurreição bíblica, uma ideia que emerge da forma como a morte da personagem é apresentada: não como um fim absoluto, mas como uma passagem para outro estado de existência. A passagem é narrada de forma sensível e onírica:

> Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria tido cheio de preás, gordos, enormes. (Ramos, 1989, p. 91)

Baleia pode ser vista como um ser sacrificado dentro da lógica de sobrevivência imposta pelo sertão. A decisão de Fabiano de matá-la, ainda que cruel, reflete a necessidade de eliminar tudo o que não contribui para a luta diária contra a fome e a miséria. Sua morte, portanto, não acontece por maldade, mas como parte de um sistema de opressão maior, no qual o mais fraco é condenado a desaparecer. Esse destino trágico se assemelha ao de Cristo, que, embora inocente, foi entregue à morte por um sistema social e religioso que não aceitava sua mensagem. Cristo experimenta o abandono e a dor para, então, transcender a morte. É nessa perspectiva, que lemos a trajetória da cadelinha: um microcosmo da jornada bíblica do sacrifício à redenção, da dor ao alívio prometido por Deus.

> Caiu antes de alcançar essa cova arredada. Tentou erguer-se, endireitou a cabeça e estirou as pernas dianteiras, mas o resto do corpo ficou de lado de banda. Nesta posição torcida, mexeu-se a custo, ralando as patas, cravando as unhas no chão, agarrando-se nos seixos miúdos. Afinal esmoreceu e aquietou-se junto às pedras onde os meninos jogavam as cobras mortas.
> Uma sede horrível queimava-lhe a garganta. Procurou ver as pernas e não as distinguiu: um nevoeiro impedia-lhe a visão. Pôs-se a latir e desejou morder Fabiano. Realmente não latia: uivava baixinho, e os uivos iam diminuindo, tornavam-se quase imperceptíveis. (Ramos, 1989, p. 88)

O desamparo e a dor antecedem a ressurreição. De modo semelhante, Baleia, antes de sua morte, experimenta um processo de agonia e privação. Ela sente o peso da sede e da fraqueza, e sua morte não ocorre de forma rápida ou indolor. Seu sofrimento assemelha-se à condição de Jesus na cruz, um momento de extrema vulnerabilidade antes da redenção final.

Na tradição cristã, a ressurreição é precedida pelo sacrifício. Cristo, ao morrer na cruz, assume a dor do mundo para que a redenção seja possível. Como narram os Evangelhos, Jesus foi crucificado, morto e sepultado, mas ressuscitou ao terceiro dia, conforme as Escrituras: "Disse-lhe Jesus: Não me detenhas, porque ainda não subi para meu Pai; mas vai a meus irmãos e dize-lhes: Subo para meu Pai e vosso Pai, para meu Deus e vosso Deus" (João 20:17), ou ainda: "Mas o anjo, respondendo, disse às mulheres: Não tenhais medo; pois eu sei que buscais a Jesus, que foi crucificado. Ele não está aqui, porque ressuscitou, como havia dito" (Mateus 28: 5-6).

Em *Vidas Secas*, a narrativa sugere que a existência de Baleia não se encerra com a morte física. Sua última visão – um sonho sem dor, no qual poderia correr e brincar –

sugere uma espécie de transcendência tal qual a promessa cristã de um novo céu e uma nova terra, onde não haverá mais sofrimento nem morte: "E Deus limpará de seus olhos toda lágrima; e não haverá mais morte, nem pranto, nem clamor, nem dor, porque já as primeiras coisas são passadas" (Apocalipse, 21:4). Ao morrer, Baleia imagina-se livre da brutalidade do sertão, assim como os cristãos esperam um mundo restaurado pela promessa divina.

A ressurreição não se limita à ideia de continuidade espiritual, mas também pode ser interpretada como a permanência na memória e na comunidade cristã. Assim como Cristo ressuscita não apenas fisicamente, mas também na lembrança e na fé de seus seguidores, Baleia continua viva para o leitor que a carrega como símbolo de afeto e resistência, "Não está aqui, mas ressuscitou" (Lucas 26:6). Ademais, nos Atos dos Apóstolos, a comunidade cristã passa ser o testemunho vivo da ressurreição de Cristo: "E preservaram na doutrina dos apóstolos, e na comunhão, e no partir do pão, e nas orações (Atos 2: 42-47).

Fabiano também carrega a lembrança de Baleia, embora mesclada a um sentimento de culpa:

> avizinhou-se da ladeira pensando na cachorra Baleia. Coitadinha. Tinham-lhe aparecido aquelas coisas horríveis na boca, o pelo caíra, e ele precisara matá-la. Teria procedido bem? Nunca havia refletido isso. A cachorra estava doente. Podia consentir que ela mordesse os meninos? Podia consentir? Loucura expor as crianças à hidrofobia. Pobre da Baleia. Sacudiu a cabeça para afastá-la do espírito. Era o diabo daquela espingarda que lhe trazia a imagem da cadelinha. A espingarda, sem dúvida. Virou o rosto defronte das pedras do fim do pátio, onde Baleia aparecera fria, inteiriçada, com os olhos comidos pelos urubus. (Ramos, 1989, p. 109)

A lembrança de Baleia também ocorre no último capítulo "A Fuga", quando "Fabiano lembrou-se da cachorra Baleia, outro arrepio correu-lhe a espinha, o riso besta esmoreceu" (Ramos, 1989, p. 123). Sinhá Vitória também tem lembranças: "Ao passar junto às pedras onde os meninos atiravam cobras mortas, sinhá Vitoria lembrou-se da cachorra Baleia, chorou, mas estava invisível e ninguém percebeu o choro" (Ramos, 1989, p. 116). Nesse contexto, a incerteza sobre a morte de Baleia – com hidrofobia ou não - está intimamente relacionada a essa perspectiva que Graciliano adota sobre a interioridade dos personagens — o que não é verbalizado, o que é sentido, mas que, por vezes, escapa à total compreensão.

Por fim, a morte de Baleia nos lembra um aspecto importante da ressurreição: a ideia de redenção através da compaixão e do amor. No Evangelho de João, Jesus declara: "Eu sou a ressurreição e a vida; quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá" (João 11: 15). A cadelinha, por sua vez, desperta uma humanidade latente na narrativa. Seu olhar e sua fidelidade a Fabiano e sua família contrastam com a rudeza do sertão. Mesmo nesse ambiente inóspito, Baleia ensina um tipo de amor e lealdade que transcende a brutalidade do mundo.

Tal perspectiva também dialoga com a bem-aventurança dos humildes e dos sofredores, conforme o Sermão da Montanha: "Bem-aventurados os que choram, porque eles serão consolados" (Mateus 5:4). Assim como Cristo ensina que os pequenos e sofredores terão sai recompensa, Baleia encontra sua própria forma de ressurreição no sonho de um mundo sem dor e repleto de preás enormes.

PRECISAMOS FALAR DE VERDADES FICCIONAIS...

A literatura, ao longo da história, tem se configurado como um espaço de construção de verdades ficcionais, um domínio em que os limites da realidade são esticados e reconfigurados para expressar aquilo que não pode ser dito ou apreendido apenas pela razão. Essa possibilidade de transformar a realidade em algo mais profundo, mais humano e mais universal é o que torna a arte literária uma forma única de compreensão do mundo. Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, utiliza a ficção não apenas para narrar uma história de miséria e sofrimento, mas para questionar as estruturas de racionalidade e trazer à tona uma visão mais visceral e emotiva da vida. Ao fazer isso, ele não apenas rompe com as convenções narrativas de sua época, mas também introduz uma nova maneira de ver o mundo e os seres que o habitam. A humanização de Baleia é um exemplo claro desse rompimento, cuja racionalidade cede espaço para um entendimento mais intuitivo e empático da existência.

O conceito de verdades ficcionais se refere àquelas verdades que a ficção, por sua própria natureza, é capaz de revelar. Essas não são verdades lógicas ou científicas, mas sim aquelas que pertencem ao campo das emoções, da subjetividade e da experiência humana. Em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos recusa a lógica pura e fria das explicações racionais e científicas para abraçar uma forma de narrativa mais orgânica e emocional, em que a verdade está nos gestos, no sofrimento e na vivência cotidiana de seus

personagens. Ao adotar essa perspectiva, o autor não apenas explora as realidades externas, mas também a complexidade interna dos seus personagens, especialmente Baleia, que se torna um reflexo da condição humana em sua totalidade.

A humanização de Baleia é uma das maiores conquistas de *Vidas Secas*. Ao longo da narrativa, Graciliano Ramos utiliza a cadela como um veículo para explorar a fragilidade e a miséria que afligem os seres humanos e os animais igualmente. Ao contrário da tradição literária que, muitas vezes, coloca os animais como seres subalternos, desprovidos de subjetividade, Ramos confere a Baleia características humanas. Ela não é apenas uma cachorra, mas um ser que sente, pensa, deseja, finge, pergunta, julga e sofre e é capaz de uma forma primitiva de solidariedade e afeto. Baleia não é mais um animal de estimação; ela é parte da família, compartilhando as dores e angústias de seus membros, unindo-se a eles de uma maneira que transcende a simples relação entre homem e animal.

Ao humanizar Baleia, Graciliano também subverte a ideia de racionalidade que normalmente orienta a relação entre homem e natureza. A racionalidade, que sugere um domínio do ser humano sobre o mundo natural, é desconstruída à medida que o romance mostra que tanto o homem quanto o animal estão presos à mesma miséria, às mesmas condições de vida e à mesma luta pela sobrevivência. Essa humanização de Baleia desafia as categorias tradicionais de entendimento da vida e do sofrimento, levando o leitor a perceber que os animais, tal como os seres humanos, são profundamente afetados pelas circunstâncias de seu ambiente. Nesse sentido, Baleia é uma espécie de espelho da humanidade, refletindo suas emoções mais profundas e revelando as verdades que a racionalidade humana frequentemente tenta ignorar.

A ficção de Graciliano Ramos rompe com as convenções da narrativa clássica, que muitas vezes exalta o racionalismo e a lógica para explicar os eventos. Em *Vidas Secas*, o autor recusa essa explicação simplista e nos apresenta um mundo em que a razão cede à sensibilidade. O discurso indireto livre, uma das principais técnicas utilizadas no romance, é fundamental para essa subversão. Ao dar voz aos pensamentos e sentimentos de Baleia, o narrador não só humaniza o animal, mas também permite que o leitor acesse uma dimensão mais profunda da realidade, aquela que não pode ser explicada apenas pelos fatos e pela lógica. É através desse fluxo de consciência, que não distingue entre a perspectiva do homem e a do animal, que a literatura de Graciliano Ramos revela as verdades mais complexas e emocionais da experiência humana.

A morte de Baleia, por exemplo, não é apenas um evento trágico, mas um momento de grande profundidade simbólica. Ao matar a cadela, Fabiano não apenas encerra o sofrimento de Baleia, mas também coloca em xeque a própria existência da família, que, assim como a cadela, está condenada a viver em um ciclo de miséria e dor sem fim. A morte de Baleia, portanto, não pode ser vista apenas como um ato de compaixão, mas como um reflexo da falta de alternativas que os personagens enfrentam. A morte, como a única forma de acabar com o sofrimento, se apresenta como uma tragédia irremediável que não oferece redenção, mas apenas um fim para um ciclo interminável de angústia. Graciliano, ao humanizar Baleia, nos faz refletir sobre a própria condição humana e nos confronta com a dura realidade de um mundo onde, muitas vezes, a única forma de encontrar alívio é a morte.

Nesse sentido, a obra de Graciliano Ramos questiona o papel da literatura na sociedade e o poder da ficção em revelar aspectos da realidade que muitas vezes são ignorados ou ocultados. A literatura, para Graciliano, não serve apenas para entreter ou ilustrar uma história, mas para expor as verdades mais dolorosas e complexas da existência humana. Ao humanizar Baleia, Graciliano não apenas confere a ela uma importância simbólica, mas também utiliza a cadela como um veículo para expressar as dificuldades e as injustiças da vida no sertão nordestino. Através da perspectiva de Baleia, somos convidados a enxergar o mundo de uma maneira mais profunda, mais sensível e mais empática.

A obra de Graciliano Ramos também questiona as fronteiras entre homem e animal, mostrando que, em um contexto de miséria extrema, essas fronteiras tornam-se cada vez mais tênues. Baleia, assim como Fabiano e sua família, está sujeita ao mesmo destino cruel imposto pelas condições adversas do sertão. O sofrimento de Baleia, assim como o de seus donos, é uma consequência da opressão e da exploração que caracterizam a vida no sertão. Dessa forma, Graciliano não apenas humaniza Baleia, mas também faz dela um símbolo das forças implacáveis que governam a vida dos retirantes, sejam eles humanos ou animais.

Por fim, a história de Baleia em *Vidas Secas* é um exemplo claro de como a literatura pode ir além da simples representação da realidade. Graciliano Ramos não busca apenas contar uma história, mas criar uma obra que revele as verdades mais profundas e muitas vezes incomodantes sobre a condição humana. A humanização de Baleia é um dispositivo narrativo que permite ao autor explorar as complexidades da

vida no sertão e questionar as convenções de racionalidade que, muitas vezes, obscurecem a verdadeira natureza do sofrimento. Ao fazer isso, Graciliano não apenas cria uma história comovente, mas também desafia o leitor a refletir sobre as condições de vida e as injustiças que ainda marcam a realidade de muitos seres humanos e animais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, pretendeu revelar a rica complexidade da obra através de uma análise crítica que se interliga com teorias literárias e referências bíblicas. Através da prosa enxuta e direta de Ramos, somos levados a explorar a dura realidade da vida no sertão nordestino, onde a luta pela sobrevivência é permeada por um profundo sentido de solidariedade e resistência. A figura da cadela Baleia emerge como um símbolo central, não apenas representando a condição dos seres não humanos, mas também refletindo as dores e as lutas dos personagens humanos que a cercam.

A análise da subjetividade, fundamentada no conceito de "refletor" de Ronaldes de Melo e Souza, demonstra como o uso do discurso indireto livre permite que a narrativa transcenda as barreiras convencionais entre humanos e não-humanos. Baleia, ao ser humanizada, torna-se uma representação da solidariedade cósmica que une todos os seres em sua experiência de sofrimento e luta. Essa humanização desafia a visão antropocêntrica, propondo uma reflexão profunda sobre a condição existencial que se estende a todos os seres vivos.

Além disso, a intertextualidade com a tradição cristã, especialmente em relação ao sacrifício e à ressurreição, enriquece a interpretação da morte de Baleia. Sua morte não é apenas um fim trágico, mas um símbolo de uma passagem para um estado de alívio e redenção, ecoando a experiência de Cristo. Essa perspectiva amplia a compreensão da narrativa, sugerindo que mesmo em meio ao sofrimento, existe uma esperança de transcendência que ressoa com as promessas divinas.

A obra de Graciliano Ramos não se limita a narrar a miséria, mas a questionar as estruturas de poder e a condição humana em um mundo implacável. Ao fazer isso, ele desafia o leitor a refletir sobre as verdades ficcionais que a literatura pode revelar, mostrando que, por meio da sensibilidade e da empatia, podemos encontrar um entendimento mais profundo da realidade. A humanização de Baleia, como um

dispositivo narrativo, permite que o autor explore as injustiças sociais e as complexidades da vida no sertão, ao mesmo tempo em que provoca uma crítica social contundente.

Vidas Secas se revela como uma obra atemporal e universal, que continua a ressoar nas discussões contemporâneas sobre identidade, desigualdade e resistência. O legado de Graciliano Ramos permanece relevante, convidando-nos a refletir sobre as complexidades da experiência humana e a solidariedade que transcende as barreiras entre homens e animais, reafirmando a importância da literatura como um meio de expressão e compreensão das condições de vida em um mundo cruel e implacável.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada.** Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atual. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 33ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão:** ensaios sobre Graciliano Ramos. Ed. 34, 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Global, 2002.

CONDÉ, João, editor. **10 histórias de bichos**. Condé, 1947.

MORAES, Dênis de. **O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos.** São Paulo: Boitempo, 2012.

RAMOS, Graciliano. **Cartas.** São Paulo: Record, 2011.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas.** 59ª ed. São Paulo: Record, 1989.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. "A ficção dramática de Graciliano Ramos". *In:* **Cenas Literárias: a narrativa em foco.** Org. TELAROLLI, Sylvia; MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2002.

Capítulo 4

O PAPEL FUNDAMENTAL DA LITERATURA NO DESPERTAR PARA A SUSTENTABILIDADE E O FUTURO DA HUMANIDADE

Cynthia de Almeida Souza

O PAPEL FUNDAMENTAL DA LITERATURA NO DESPERTAR PARA A SUSTENTABILIDADE E O FUTURO DA HUMANIDADE

***Cynthia de Almeida Souza*[49]**

Resumo
Nos últimos anos, um tema se tornou cada vez mais presente nas produções literárias contemporâneas: a sustentabilidade. Esse texto tem como objetivo fazer apontamentos sobre obras que desempenham um papel vital na conscientização ambiental, destacando a literatura indígena, uma vez que a literatura pode oferecer um novo olhar sobre o mundo e propor alternativas viáveis para um futuro mais sustentável.

Palavras-chave: Literatura. Sustentabilidade. Consciência Ambiental. Preservação da Natureza.

Abstract
In recent years, a theme has become increasingly present in contemporary literary productions: sustainability. This text aims to highlight works that play a vital role in environmental awareness, emphasizing Indigenous literature, as literature can offer a new perspective on the world and propose viable alternatives for a more sustainable future.

Keywords: Literature. Sustainability. Environmental Awareness. Nature Preservation.

INTRODUÇÃO

A literatura, como uma das mais antigas formas de expressão humana, tem desempenhado um papel importante na forma como compreendemos e interagimos com o mundo. Desde as primeiras narrativas orais até os romances contemporâneos, a literatura reflete e molda nossas percepções sobre a sociedade, a cultura e o meio ambiente.

Em um contexto de crise ambiental sem precedentes, a literatura tem se tornado um meio essencial para despertar a consciência ecológica, com reflexões sobre

[49] Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília (UNB).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2334534284245867 E-mail: cynthiaalmeida@ufam.edu.br

sustentabilidade, consumo consciente e preservação ambiental. Escritores de diferentes épocas e contextos culturais abordaram a relação entre humanidade e natureza, alertando para os perigos do uso desenfreado dos recursos naturais e sugerindo novos caminhos para um futuro mais sustentável.

Ao longo da história, diversas obras literárias exerceram forte influência sobre o pensamento ambientalista. Rachel Carson, em *Primavera Silenciosa* (1962), inaugurou uma nova era de consciência ecológica ao denunciar os impactos negativos dos pesticidas e da poluição sobre o meio ambiente. Sua obra não apenas alertou o público para os perigos da degradação ambiental, mas também incentivou políticas públicas voltadas para a proteção dos ecossistemas. No Brasil, por exemplo, Milton Hatoum incorporou em suas narrativas os impactos da urbanização e da modernização sobre a floresta amazônica, evidenciando a perda de biodiversidade e o apagamento das culturas tradicionais.

A ficção científica também tem sido espaço para pensar sobre o futuro da humanidade em um planeta degradado. Margaret Atwood, em *O Conto da Aia* (1987), explora um cenário distópico em que a degradação ambiental e as mudanças climáticas servem de pano de fundo para a ascensão de um regime totalitário. Já Kim Stanley Robinson, em sua *Mars Trilogy* (1990-1996), imagina um futuro em que a humanidade precisa terraformar um novo planeta e a literatura infantil também desempenha um papel vital na formação da consciência ecológica desde cedo. Obras como *O Lorax* (1972), de Dr. Seuss, e *A Árvore Generosa,* de Shel Silverstein (2001) publicado originalmente em 1964, tratam da importância de preservar a natureza e os impactos do consumo excessivo. Essas narrativas constituídas de metáforas acessíveis às crianças, ensinam desde cedo valores de respeito e cuidado com o meio ambiente, influenciando gerações futuras a adotarem práticas mais sustentáveis.

Apesar da existência de algumas obras já inspiradoras, a literatura indígena merece destaque como uma das principais vozes na defesa da sustentabilidade e do respeito à natureza. Ailton Krenak, em *Ideias para Adiar o Fim do Mundo* (2019) e *A Vida Não É Útil* (2020), convida o leitor a repensar o modelo de civilização ocidental, propondo uma reconexão com a Terra a partir dos saberes ancestrais dos povos indígenas. Seu pensamento ecoa nas palavras de Davi Kopenawa, em *A Queda do Céu* (2015), obra na qual denuncia a destruição da floresta amazônica causada pelo garimpo ilegal e pelo desmatamento. Além destes, Eliane Potiguara. Sua obra, assim como a de

Krenak e Kopenawa, demonstra que a sustentabilidade não se trata apenas de uma questão técnica ou econômica, mas também de uma transformação cultural e social.

Ao considerar essas diversas abordagens, fica evidente que a literatura não apenas denuncia os problemas ambientais, mas também propõe novos modos de viver e se relacionar com o planeta. Assim, o objetivo do texto é fazer apontamentos sobre obras que desempenham um papel vital na conscientização ambiental, destacando a literatura indígena, uma vez que a literatura pode oferecer um novo olhar sobre o mundo e propor alternativas viáveis para um futuro mais sustentável. O texto demonstra como a literatura pode sensibilizar leitores, denunciar impactos ambientais e influenciar mudanças sociais.

A LITERATURA COMO FERRAMENTA DE CONSCIÊNCIA ECOLÓGICA E SUSTENTABILIDADE

A literatura tem o poder de não apenas refletir a realidade, mas também de moldá-la. Através de personagens, cenários e tramas, escritores e escritoras conseguem transmitir preocupações sociais e ambientais de maneira profunda, capaz de gerar empatia e provocar uma conscientização mais profunda sobre as questões urgentes da atualidade. Ao abordar temas como o esgotamento dos recursos naturais, a poluição, o aquecimento global e a perda da biodiversidade, a literatura vai além de uma simples denúncia. Ela atua como um elo entre o presente e o futuro, criando uma cosmovisão de um mundo sustentável que não é apenas uma utopia, mas uma necessidade urgente.

Autores contemporâneos têm se distanciado de uma narrativa centrada apenas no drama humano para incluir também o drama ecológico. *Primavera Silenciosa* teve um impacto crucial na conscientização ecológica. Este livro é um clássico da literatura ambiental, publicado originalmente em 1962, e é considerado um marco na conscientização sobre os danos causados pelos pesticidas e pela poluição ambiental. A obra teve grande impacto no movimento ambientalista e é frequentemente citada como responsável por iniciar a conscientização moderna sobre os problemas ambientais globais.

Embora Carson não seja uma escritora de ficção, sua obra exemplifica como a literatura, seja de ficção ou não, pode influenciar a percepção pública sobre a preservação ambiental. Um dos trechos mais emblemáticos dessa obra, que teve um impacto crucial na conscientização ecológica, é o seguinte: “A lógica das coisas exige que,

se os pesticidas matarem os insetos que os homens desejam exterminar, também matarão, por extensão, outras formas de vida – aves, peixes, animais, e até o próprio homem." (Carson, 1969, p. 23). Esse trecho reflete de maneira clara e contundente o argumento central de Carson sobre os efeitos devastadores dos pesticidas no ecossistema.

Ao demonstrar que o uso indiscriminado de substâncias químicas para controlar pragas não só afeta as espécies alvo, mas toda a cadeia alimentar, Carson chama a atenção para a interconexão da natureza e a fragilidade dos ecossistemas diante das intervenções humanas. Ela destaca que os pesticidas não são soluções isoladas e podem ter consequências imprevistas e catastróficas para toda a vida no planeta, incluindo a própria sobrevivência humana. A obra foi fundamental para alertar o público sobre os danos ambientais causados pela poluição química e ajudou a impulsionar movimentos pela regulamentação do uso de pesticidas e pela conscientização ecológica.

No Brasil, a literatura tem explorado de maneira crescente a relação do ser humano com a natureza, com destaque para escritores como Milton Hatoum, que em suas obras, como *Dois Irmãos*, também aborda questões de preservação ambiental e o impacto da exploração dos recursos naturais. Este romance de Hatoum, um dos mais importantes da literatura brasileira contemporânea, explora temas como a rivalidade familiar, a identidade, a imigração e o conflito entre culturas, ambientado na cidade de Manaus-AM. A obra é reconhecida pela riqueza de sua narrativa e pela profundidade na construção de personagens e suas relações complexas.

O autor trata de questões complexas sobre a história, os conflitos familiares e o contexto social e cultural da Amazônia. A obra não aborda diretamente a exploração dos recursos naturais de forma explícita como tema central, mas ela faz referências indiretas ao impacto do processo de modernização, colonização e expansão urbana na região amazônica. Um trecho que pode ser interpretado como uma reflexão sobre a exploração dos recursos naturais e suas consequências é:

> A cidade crescia em torno dos rios, como uma mancha escura que se espalhava sobre a floresta, engolindo as trilhas, os campos, o silêncio das matas. O progresso era uma faca afiada, cortando a vida por todos os lados, sem se importar com os antigos caminhos, as memórias das águas. (Hatoum, 2000, p. 32)

Esse trecho reflete sobre o avanço da cidade e da industrialização, onde o "progresso" simboliza a destruição dos ecossistemas naturais, como as florestas e os rios, fundamentais para a vida na Amazônia. A "mancha escura" que se espalha sobre a floresta pode ser vista como uma metáfora para a urbanização desenfreada e a exploração dos recursos naturais da região. O impacto dessa exploração é mostrado como um processo que apaga as memórias antigas e o equilíbrio natural, levando a uma desconexão entre as gerações passadas e o presente.

Hatoum (2000), ao retratar a transformação da Amazônia, faz uma crítica implícita à maneira como a exploração de recursos naturais — por meio da expansão urbana e das atividades industriais — afeta tanto o ambiente quanto a cultura local.

A LITERATURA DE FICÇÃO CIENTÍFICA E A DISTORÇÃO DO FUTURO

O gênero da ficção científica sempre foi um terreno fértil para especulações sobre o futuro da humanidade e do planeta. Nos últimos anos, com a crescente preocupação com as questões ambientais, muitos escritores de ficção científica têm abordado cenários distópicos em que os recursos naturais se esgotaram, o planeta foi devastado e a sociedade foi forçada a viver sob condições extremas. A obra *O Conto da Aia* de Margaret Atwood, por exemplo, apresenta um futuro distópico em que os efeitos das mudanças climáticas e a degradação ambiental contribuem para a criação de uma sociedade opressiva e autoritária. Este romance distópico é um dos mais conhecidos de Atwood e apresenta uma sociedade totalitária, onde as mulheres são subjugadas e forçadas a cumprir papéis reprodutivos. A obra é um poderoso comentário sobre os direitos das mulheres, liberdade e controle social, e tem sido amplamente discutida e adaptada para diversas mídias. Um trecho que reflete como o colapso ambiental contribui para esse novo regime é o seguinte:

> As mudanças climáticas haviam provocado a escassez de alimentos, e a radiação fazia com que as plantas e os animais não crescessem mais da mesma forma. As estações haviam mudado, e as terras agrícolas haviam se tornado áridas. A natureza estava se tornando incontrolável, e com ela, o futuro também. (Atwood, 1987, p. 9)

Esse trecho reflete como os efeitos das mudanças climáticas — como a escassez de alimentos, a radiação e as terras áridas — ajudam a explicar o colapso das

instituições democráticas e a ascensão de um governo autoritário em Gileade. Com o ambiente degradado e recursos escassos, o governo de Gileade se aproveita da crise para justificar o controle sobre a população, especialmente sobre as mulheres, cuja fertilidade se torna um dos recursos mais valiosos da sociedade. O regime opressor surge como uma tentativa de restabelecer a ordem e o controle em um mundo que se tornou imprevisível e caótico devido à degradação ambiental. Em *O Conto da Aia*, a degradação ambiental e as mudanças climáticas servem como um pano de fundo que explica a fragilidade da sociedade. A obra, assim, é uma crítica tanto aos abusos ambientais quanto às opressões políticas e sociais que podem emergir em tempos de crise ecológica.

No entanto, mais do que apenas retratar o caos e a catástrofe, esses autores também têm explorado formas alternativas de convivência com a natureza, propondo novas formas de interação com o meio ambiente que preservem os recursos naturais e promovam a justiça social. Escritores como Kim Stanley Robinson, com *Mars Trilogy* (Trilogia de Marte), ou Paolo Bacigalupi, com *The Water Knife*, exemplificam essa abordagem, oferecendo uma visão de futuros em que o ser humano deve aprender a se adaptar e a respeitar os limites do planeta para garantir a sua sobrevivência.

A *Mars Trilogy* é uma das obras mais significativas da ficção científica, abordando a colonização de Marte. A série explora questões científicas, sociais, políticas e ambientais enquanto acompanha os esforços de uma equipe de cientistas e colonos para transformar o planeta vermelho em um novo lar para a humanidade. A trilogia é composta pelos seguintes livros: *Red Mars* (1990); *Green Mars* (1993) e *Blue Mars* (1996). Um trecho que reflete essa visão de adaptação e respeito pelos limites ambientais pode ser encontrado em *Red Mars*, o primeiro livro da trilogia: "Nós não podemos continuar tentando moldar o planeta conforme nossos desejos. Precisamos aprender a respeitar suas forças, suas limitações. Só assim poderemos sobreviver, aqui ou em qualquer outro lugar." (Robinson, 1990, p. 15). Esse trecho é significativo, porque destaca a ideia de que, para a sobrevivência e prosperidade da humanidade, é essencial reconhecer e respeitar as limitações dos ambientes naturais.

Na ficção de Robinson, a exploração de Marte não é uma repetição das falhas ambientais da Terra, mas um processo em que os humanos devem aprender a se adaptar ao novo planeta e a trabalhar com ele, em vez de simplesmente impor suas vontades sobre ele. O autor enfatiza a importância de uma relação mais sustentável e respeitosa

com os planetas que habitamos, seja no contexto da Terra ou da colonização de Marte, como uma lição crucial para garantir a continuidade da vida humana no futuro.

A LITERATURA CONTEMPORÂNEA E A REFLEXÃO SOBRE A SUSTENTABILIDADE

Embora a ficção científica continue a ser um campo importante para o debate sobre sustentabilidade, outros gêneros literários, como o romance contemporâneo e a literatura infantil, também têm explorado de maneira significativa o conceito de um presente sustentável. Esses textos costumam abordar a crise ecológica não de forma apocalíptica, mas através da vivência cotidiana de personagens que lidam com as consequências de um mundo em desequilíbrio.

Em *Animal, Vegetable, Miracle*, Barbara Kingsolver tece uma reflexão sobre como as nossas ações cotidianas afetam o meio ambiente, destacando a conexão íntima que temos com o mundo natural. Este livro é uma mistura de memórias, relato de experiências e reflexão sobre a produção e consumo de alimentos. Nele, Kingsolver narra o ano em que ela e sua família se comprometeram a consumir apenas alimentos locais e sazonais, explorando as questões ambientais, econômicas e sociais envolvidas na alimentação moderna. A obra oferece uma análise sobre a sustentabilidade e os impactos das escolhas alimentares no meio ambiente.

> Quando a gente olha para a natureza, muitas vezes se vê como se fosse algo à parte de nós. Mas, na verdade, estamos imersos nela. Tudo o que comemos, tudo o que vestimos, tudo o que usamos, tem origem na terra. O consumo desenfreado que distorce os nossos valores também distorce o ciclo da vida. (Kingsolver, 2007, p. 43)

Aqui, a autora destaca a interdependência entre os seres humanos e a natureza, enfatizando que o modo como consumimos e tratamos os recursos naturais acaba sendo um reflexo de nossa desconexão com o essencial para a vida. A reflexão sobre o consumo desenfreado propõe uma crítica a hábitos que não reconhecem as consequências ambientais de nossas escolhas.

Em *A Vida Secreta das Árvores*, Peter Wohlleben compartilha de maneira profunda e poética a vida das árvores e como elas interagem entre si e com o ambiente. A obra mistura ciência e narrativa, convidando o leitor a olhar para as árvores de uma forma mais profunda e a perceber o quanto elas são complexas e fundamentais para o

equilíbrio da natureza. Um trecho que explora a conexão humana com a natureza e as consequências de nossas ações é:

> As árvores não são apenas seres passivos que se deixam cortar. Elas têm um papel vital no equilíbrio do ecossistema. Quando destruímos florestas, não estamos apenas perdendo árvores, mas interrompendo complexos processos naturais que afetam o clima, a qualidade do ar e a água. O impacto de nossas ações reverbera muito além do que imaginamos. (Wohlleben, 2016, p. 20)

Esse trecho nos lembra de que as árvores e os ecossistemas não são recursos à disposição, mas partes vitais de um sistema em equilíbrio. Wohlleben nos convida a refletir sobre as consequências de nossas escolhas cotidianas, como o desmatamento e a exploração irresponsável dos recursos naturais, que têm um impacto direto no meio ambiente e nas condições de vida na Terra. A obra sugere que a compreensão profunda da vida das árvores pode nos ajudar a mudar nossa relação com a natureza.

Esses trechos, de ambos os livros, propõem uma reflexão de como nossas escolhas impactam o meio ambiente, e como a natureza e o ser humano estão profundamente interconectados. Ao reconhecer essa relação, podemos começar a fazer escolhas mais conscientes e sustentáveis.

A literatura contemporânea tem se tornado um campo no qual os leitores podem perceber as possibilidades de transformação do mundo em que vivem, ao mesmo tempo em que compreendem que o futuro está sendo construído pelas ações do presente.

Essas obras nos convidam a uma reflexão sobre o impacto do consumismo desenfreado, do desmatamento e da poluição, propondo alternativas que buscam estabelecer um equilíbrio entre as necessidades humanas e as demandas da natureza. Nesse sentido, elas não se limitam a criticar o presente, mas também oferecem pistas para a construção de um futuro sustentável, onde as relações de consumo sejam repensadas e onde a preservação ambiental seja uma prioridade global.

A LITERATURA INFANTIL E A FORMAÇÃO DE UMA CONSCIÊNCIA AMBIENTAL

Quando se trata de fomentar uma cosmovisão sustentável, a literatura infantil tem um papel crucial. Desde cedo, crianças podem ser ensinadas a valorizar a natureza, respeitar os animais e adotar comportamentos que contribuam para a preservação do planeta. Escritores e ilustradores têm utilizado suas obras para criar histórias

encantadoras e educativas, que não só sensibilizam, mas também capacitam as novas gerações para uma vida mais sustentável.

Exemplos disso são livros como *O Lorax*, de Dr. Seuss, que, por meio de uma narrativa lúdica, transmite a mensagem de que "a terra é nossa responsabilidade". Publicado originalmente em 1971, *O Lorax* é uma obra infantil que aborda questões ambientais, como a destruição das florestas e a importância da preservação da natureza. Através de uma narrativa divertida e cheia de personagens memoráveis, Dr. Seuss transmite uma mensagem sobre responsabilidade ecológica e a necessidade de cuidar do planeta para as futuras gerações. Esse tipo de literatura infantil cumpre um papel importante ao ensinar desde cedo valores de respeito ao meio ambiente. Em um trecho Lorax fala com o Once-ler sobre as consequências da destruição das árvores Truffula, que são cortadas sem preocupação com o futuro: "A menos que alguém como você se importe imensamente, nada vai melhorar. Não vai. É preciso!" (Seuss, 1972, p. 27). Esse trecho transmite de forma direta a ideia de que a responsabilidade pela preservação do meio ambiente é nossa, e que, sem a ação de indivíduos conscientes, o cenário ambiental não mudará. A fala do Lorax destaca a importância de cada pessoa assumir seu papel na proteção da natureza, mostrando que, para que algo melhore, é necessário que nos importemos de verdade e tomemos atitudes. O livro inteiro transmite a mensagem de que os recursos naturais não são infinitos e devem ser respeitados, e que nossas escolhas têm impacto direto no futuro da Terra.

Há também *A Árvore Generosa*, de Shel Silverstein, originalmente publicado em 1964, é uma das obras mais conhecidas dele. Trata-se de uma fábula que conta a história de uma árvore e sua relação com um menino, explorando o tema do amor incondicional, generosidade e sacrifício.

A árvore, que oferece tudo o que tem para o menino ao longo da vida dele, é uma metáfora sobre o consumo excessivo e as consequências das ações humanas. Um trecho significativo que reflete isso é: "E a árvore deu, e deu, e deu... até que não restou mais nada" (Silverstein, 2001, p. 45). Esse trecho profundamente simbólico, representa a natureza oferecendo generosamente todos os seus recursos ao ser humano — a madeira, o fruto, a sombra — sem pedir nada em troca, até o momento em que já não tem mais nada a oferecer. A história trata do impacto do consumo excessivo e a falta de reciprocidade por parte do ser humano, que toma da natureza sem perceber o que está sacrificando.

Ao longo da narrativa, o menino cresce e a árvore vai perdendo partes de si mesma para dar-lhe o que ele quer, mas no final, ela está reduzida a um toco, sem mais nada para dar. Essa passagem e, de maneira geral, a obra, ensinam desde cedo que nossas ações — no caso, o consumo sem consideração e a exploração dos recursos naturais — têm consequências. A árvore generosa simboliza a natureza, que oferece tudo para o ser humano, mas também nos lembra haver um limite para o que ela pode fornecer. A história nos desperta para a importância de reconhecermos nossa responsabilidade em cuidar e respeitar o meio ambiente, para que possamos evitar o esgotamento dos recursos naturais e, ao mesmo tempo, cultivar um senso de reciprocidade e cuidado com o mundo ao nosso redor.

Essas histórias, por meio de metáforas e alegorias, ensinam lições sobre como nossas ações impactam o mundo ao nosso redor, despertando um sentimento de responsabilidade desde a infância.

A LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA COMO UM CAMPO DE REFLEXÃO ESSENCIAL

Em um contexto de crescente crise ambiental e degradação dos ecossistemas, a literatura indígena emerge com uma cosmovisão profundamente conectada ao conceito de sustentabilidade. Esse olhar para o mundo, sustentado por séculos de saberes tradicionais, propõe um modelo de relação entre o ser humano e a natureza pautado pela harmonia, pela reciprocidade e pelo respeito.

Para compreender a cosmovisão de um presente sustentável na literatura indígena, é necessário entender as bases da relação entre os povos originários e a natureza. Para muitos grupos indígenas, a terra não é apenas um espaço físico, mas um ente sagrado, com o qual mantêm uma relação de reciprocidade e respeito. O conceito de sustentabilidade, tal como é entendido no contexto moderno, já estava presente nas práticas dos povos indígenas, que praticam a agricultura, a caça e a pesca de maneira que buscam garantir a preservação dos recursos naturais para as futuras gerações. A literatura indígena contemporânea, portanto, resgata essa sabedoria ancestral, muitas vezes utilizando as formas literárias ocidentais para transmitir uma visão de mundo onde o meio ambiente, a cultura e a espiritualidade estão intimamente entrelaçadas.

Autores indígenas têm usado suas obras para denunciar o processo de destruição ambiental e cultural causado pela colonização e pelo modelo de desenvolvimento ocidental, ao mesmo tempo em que propõem um modelo alternativo de convivência com a natureza, baseado no respeito e no equilíbrio. A literatura se torna, assim, um campo de resistência e de reafirmação da identidade, além de uma plataforma para discutir a urgência de um futuro mais sustentável. Vejamos Ailton Krenak.

A LITERATURA INDÍGENA COMO VOZ DE RESISTÊNCIA E CONSCIÊNCIA ECOLÓGICA

Os livros de Ailton Krenak, têm se destacado como uma ferramenta de conscientização ecológica. Krenak, uma das figuras mais influentes da literatura indígena contemporânea, aborda em seu livro Ideias para *Adiar o Fim do Mundo* (2019) a relação íntima dos povos indígenas com a terra e como essa conexão é ameaçada pela civilização ocidental. Neste livro, Ailton Krenak, um dos mais importantes pensadores indígenas contemporâneos, reflete sobre a crise ambiental, a colonização e o futuro do planeta. Com uma abordagem crítica e poética, Krenak propõe uma nova forma de olhar o mundo, resgatando saberes indígenas e questionando as formas de vida que contribuem para a destruição da natureza e das culturas tradicionais. A obra é uma convocação à reflexão sobre o papel da humanidade na preservação do mundo e na construção de um futuro mais justo e sustentável. Krenak propõe, em sua obra, uma reflexão profunda sobre a crise ambiental e a necessidade urgente de repensar o modelo de desenvolvimento baseado no consumo ilimitado e na exploração dos recursos naturais. Um trecho que aborda essa urgência é:

> Nós estamos vivendo um modelo de desenvolvimento que não é mais sustentável. Ele se sustenta em um consumo desenfreado, em uma lógica de crescimento que não tem fim, e, com isso, estamos destruindo as bases da vida no planeta. Precisamos mudar a maneira de ver o mundo, pois, se continuarmos nessa direção, não haverá mais terra para suportar essa maneira de viver. (Krenak, 2019, p. 79)

Esse trecho ressalta a crítica de Krenak ao modelo de desenvolvimento capitalista e insustentável, que coloca o consumo e o lucro acima da preservação dos recursos naturais. Ele aponta a necessidade urgente de transformação, sugerindo que devemos repensar nossa relação com o mundo e adotar práticas que respeitem os limites do planeta e as futuras gerações.

Segundo o autor, "O mundo não foi feito para ser destruído. A terra não foi feita para que a gente passasse por cima dela como se fosse apenas um obstáculo para alcançar o que quer que seja" (Krenak, 2019, p. 85). Assim, o autor faz uma crítica direta à visão de mundo baseada no consumo imediato e na exploração desenfreada dos recursos naturais. Ele nos alerta para o fato de que o futuro e as gerações vindouras estão sendo comprometidos pela mentalidade de que a natureza é algo para ser dominado e explorado sem limites. A reflexão também toca na importância de reconectar com a Terra e compreender que nossa relação com o ambiente é fundamental para garantir a continuidade da vida.

Ailton Krenak utiliza várias metáforas para refletir sobre a crise ambiental, convidando os leitores a repensar a relação do ser humano com a Terra e a urgência de um novo modelo de convivência.

> Suas metáforas, ora solenes ora carnavalizadas, ao mesmo tempo, lança e escudo: armas de ataque e de defesa. Elas mostram a do povo Krenak sobre o mundo e sobre a infeliz cosmovisão de humanidade que essa humanidade infeliz carrega. O humano se põe no topo de uma cadeia quando, na verdade, o planeta seguiria muito melhor sem ele. (Borges, 2023, p. 36)

A frase de Krenak (2020a, p. 9) – "Somos a praga do planeta, uma espécie de ameba gigante." – expressa o impacto destrutivo da humanidade. Ao comparar os seres humanos a uma praga, o autor enfatiza o caráter parasitário da relação entre civilização e meio ambiente, ampliando a crítica ecológica presente na literatura indígena.

Borges (2023) enfatiza a crítica de Krenak à sociedade capitalista, que trata a Terra e os seres vivos como recursos exploráveis, levando à degradação ambiental. A literatura, nesse sentido, atua como um meio de conscientização ao expor a relação doentia entre consumo e meio ambiente.

Ele defende que, para alcançar um futuro sustentável, é necessário adotar uma nova visão de mundo, em que a terra seja respeitada como um ser vivo e não como um recurso a ser explorado: "Mudam de repertório mas repetem a dança, e a coreografia é a mesma: um pisar duro sobre a terra. A nossa é pisar leve, bem leve" (Krenak, 2020b, p. 13-14).

Krenak expressa uma visão de um presente sustentável que vai além das soluções tecnológicas e do modelo econômico vigente. Sua proposta é a ressignificação das relações humanas com o mundo natural, sugerindo ser necessário "adiar" o fim do

mundo como o conhecemos, ou seja, reverter o processo de destruição e rever nossos valores fundamentais. A ideia central de sua obra é que, para garantir um futuro sustentável, precisamos voltar a nos conectar com os saberes ancestrais e com a sabedoria dos povos indígenas, que sempre compreenderam a importância da harmonia entre o homem e a natureza.

A LITERATURA DE DAVI KOPENAWA YANOMAMI: A LUTA PELA TERRA E PELA VIDA

Outro autor fundamental nesse contexto é Davi Kopenawa Yanomami, líder indígena e xamã do povo Yanomami, que se tornou uma figura importante na luta pela preservação da Amazônia e dos direitos dos povos indígenas. Em sua obra A Queda do Céu (2015), escrita em parceria com o antropólogo Bruce Albert, Kopenawa narra a história do seu povo e denuncia a destruição causada pela exploração ilegal de ouro na Amazônia. Davi Kopenawa compartilha sua visão sobre o mundo, os desafios enfrentados pelos povos indígenas e a devastação ambiental causada pela exploração de suas terras.

O autor reflete sobre a espiritualidade, a cultura Yanomami e a resistência contra a invasão de seus territórios, e Bruce Albert, o antropólogo, auxilia na transcrição e organização das palavras de Kopenawa, que se tornam um importante testemunho das lutas indígenas e uma crítica ao impacto da modernidade sobre os povos originários. O livro traz não apenas relatos sobre os impactos ambientais, mas também uma profunda reflexão sobre a cosmovisão Yanomami, que considera a floresta e seus rios como partes essenciais de uma vida equilibrada e sagrada.

Em *A Queda do Céu*, a visão de um presente sustentável está diretamente ligada à proteção da terra, entendida não apenas como um bem material, mas como um ente vivo e espiritual. A obra denuncia a exploração desenfreada dos recursos naturais, especialmente pela mineração, e aponta as consequências devastadoras para os povos indígenas e para a biodiversidade. Uma passagem sobre essa questão é:

> Os garimpeiros chegam em nossas terras, destroem a floresta, fazem buracos enormes, deixam o rio cheio de mercúrio, matam os peixes e os animais. Eles não pensam na vida que estamos perdendo, só pensam no ouro. Para eles, tudo é um negócio, mas para nós, aquilo é a nossa casa, é onde vivemos e caçamos. (Kopenawa, 2015, p. 212)

Esse trecho denuncia a exploração ilegal de ouro realizada por garimpeiros, que destrói não só a natureza, mas também afeta diretamente a vida dos povos indígenas que dependem da floresta para sua sobrevivência. A metáfora da destruição da "casa" revela o impacto profundo e irreversível dessa prática predatória. Kopenawa denuncia a destruição sem respeito pela natureza, revelando a desconexão e a falta de consideração dos invasores pelo ecossistema e pelas culturas tradicionais que dependem dele. O autor faz um apelo para que o mundo ocidental reconheça a importância da preservação ambiental, não apenas como um ato de justiça para com os povos indígenas, mas como uma necessidade para a sobrevivência do planeta como um todo.

Ao relatar as tradições de seu povo e os impactos da destruição ambiental, Kopenawa resgata um modelo de convivência sustentável com a natureza, baseado na reciprocidade, no respeito e na visão holística de que o ser humano não está acima da natureza, mas em equilíbrio com ela. Sua obra, portanto, é uma contribuição literária significativa para o debate sobre o futuro sustentável e a urgência da proteção ambiental.

A LITERATURA DE ELIANE POTIGUARA: MULHERES INDÍGENAS E A PRESERVAÇÃO DA CULTURA E DA TERRA

Eliane Potiguara, escritora e ativista do povo Potiguara, é outra autora que tem abordado a relação entre os povos indígenas e a natureza em sua obra literária. Em suas narrativas, a natureza desempenha um papel central, sendo retratada como um espaço sagrado e vital para a identidade e a continuidade dos povos indígenas. *A Terra é a Mãe do Índio* é um clássico que reflete profundamente sobre a relação do povo indígena com a terra e como essa conexão é essencial para a sua identidade, cultura e sobrevivência.

O título já sugere essa união simbólica entre o "índio"[50] e a terra, em que o conceito de "mãe" representa a fonte da vida, a nutrição e a continuidade das tradições. Neste livro, Eliane Potiguara traz à tona questões relacionadas à identidade, à cultura e à resistência. A autora, com sua vivência e experiência como indígena Potiguara, reflete sobre a luta pelo reconhecimento dos direitos territoriais e a importância de preservar a memória e as tradições indígenas em um contexto de colonização e opressão. Potiguara utiliza a literatura como uma poderosa ferramenta para ressaltar essa relação ancestral

[50] Na edição o termo ainda não havia sido atualizado para "indígena", conforme Lei 14.402, de 2022. (Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/L14402.htm).

e denunciar as ameaças constantes à terra indígena, que está em risco devido à invasão de territórios, o desmatamento e a negligência do Estado.

Para Potiguara, a terra não é apenas um espaço geográfico, mas sim um ente sagrado, uma figura materna que acolhe e sustenta os povos originários, permitindo-lhes manter viva a sua cultura e suas tradições. Em um trecho, Eliane descreve essa relação simbólica e vital entre os povos indígenas e sua terra: "A terra é a nossa mãe, é ela quem nos dá tudo, quem nos acolhe em seu seio. Sem ela, nós não existimos, sem ela, nossos povos não têm história, não têm raízes. Nossa luta é pela terra, pois ela é a nossa memória e o nosso futuro" (Potiguara, 2006, p. 10).

Essas palavras de Potiguara nos ajudam a entender a centralidade da terra na vida indígena, não apenas como um recurso físico, mas como um bem espiritual, essencial para a identidade e a continuidade das tradições. A terra é um elo entre o passado e o presente, entre as gerações antigas e as futuras, simbolizando a proteção e o cuidado com as gerações vindouras.

A autora também utiliza o livro para refletir sobre as formas de opressão e de violência que o povo indígena enfrenta. Além de ser vítima da grilagem de terras e da invasão por grandes empreendimentos, também é marginalizado no contexto social mais amplo. Eliane Potiguara, ao falar de sua terra e de sua cultura, coloca o leitor diante de um cenário de resistência, onde o povo indígena luta para manter sua conexão com a terra, sua verdadeira mãe. Ela afirma que essa conexão é a chave para a sua sobrevivência e para a preservação de sua identidade. Em outro trecho significativo, ela escreve: "Eles nos querem sem terra, sem voz, sem identidade. Mas o índio é eterno, porque sua alma está na terra. Quando a terra é roubada, é a nossa alma que é arrancada. E não podemos permitir que isso aconteça" (Potiguara, 2006, p. 37).

Aqui, Eliane Potiguara faz uma crítica profunda à tentativa de apagamento da identidade indígena, evidenciando que a perda da terra significa também a perda da alma do povo indígena. A metáfora da terra como a mãe do "índio" reforça a ideia de que a terra não é apenas um espaço físico, mas um elemento simbólico, espiritual e cultural que representa a origem e o destino dos povos indígenas.

Por meio de uma linguagem poética e impactante, Eliane Potiguara nos conduz a uma reflexão profunda sobre a preservação das terras indígenas, a resistência cultural e a luta pela dignidade dos povos originários no Brasil. Potiguara também traz para sua literatura uma perspectiva de gênero, dando voz às mulheres indígenas, que

frequentemente têm suas histórias silenciadas. A autora propõe uma reflexão sobre a conexão entre o corpo feminino, a terra e os elementos naturais, trazendo uma visão sustentável e integradora que considera tanto as questões ambientais quanto as sociais. Sua obra, ao mesmo tempo em que denuncia as violências sofridas pelos povos indígenas e suas terras, oferece uma alternativa de resistência baseada na preservação cultural e ambiental.

> A terra fala com a gente e o corpo das mulheres também. Não podemos mais permitir que a terra seja violada, que as mulheres sejam desrespeitadas. O grito de cada uma de nós é o grito da natureza. Só haverá um futuro sustentável quando entendermos que a luta das mulheres pela igualdade é também a luta da terra pela preservação. (Potiguara, 2006, p. 38)

A escritora utiliza a força dessa analogia para enfatizar a necessidade de reconhecimento e respeito às mulheres, assim como à terra, que são fundamentais para a sobrevivência e a continuidade da cultura e da natureza. Esse trecho ilustra com clareza a crítica de Potiguara sobre as opressões que afetam tanto a natureza quanto as mulheres, e reforça a ideia de que a luta pela igualdade de gênero é também uma luta pela preservação do meio ambiente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um momento histórico, em que as questões ambientais se tornam cada vez mais urgentes, a literatura desempenha um papel crucial na construção de uma cosmovisão de um presente sustentável. Seja através de obras de ficção científica, romances contemporâneos, literatura infantojuvenil ou até mesmo poesias e ensaios, a literatura oferece base para refletirmos sobre nosso relacionamento com o meio ambiente e os impactos de nossas ações. Ela tem o poder de engajar os leitores, inspirar mudanças de atitude e ações concretas em direção a um futuro mais sustentável.

Apesar de muitas inspirações na literatura em geral, a literatura indígena contemporânea desempenha um papel que pode ser fundamental na construção de uma cosmovisão de um presente sustentável. Ao integrar a sabedoria ancestral com a literatura moderna, autores como Ailton Krenak, Davi Kopenawa e Eliane Potiguara nos convidam a refletir sobre a relação entre os seres humanos e a natureza, propondo um modelo de convivência pautado no respeito, na reciprocidade e na preservação. Essas

obras são não apenas um resgate da cultura indígena, mas também um chamado urgente para a conscientização sobre a importância da sustentabilidade e da proteção ambiental. Ao darmos voz aos povos indígenas, estamos, na verdade, resgatando uma visão de mundo que pode ser fundamental para a construção de um futuro mais justo e equilibrado para todos.

No geral, ao nos desafiar a imaginar e criar mundos mais justos, equilibrados e ambientalmente conscientes, a literatura não apenas observa o mundo como ele é, mas também sugere caminhos para a construção de um futuro em que a convivência harmoniosa com a natureza seja uma prioridade global. A literatura, portanto, se apresenta como uma poderosa ferramenta de transformação social e ambiental, capaz de educar, sensibilizar e engajar as novas gerações na luta pela sustentabilidade.

É importante observar que a literatura não está isolada de outros campos da sociedade. Movimentos sociais, acadêmicos, artistas e até mesmo políticos têm utilizado as obras literárias como ponto de partida para debates sobre políticas públicas e práticas sustentáveis. Em um mundo interconectado, a literatura se apresenta como um dos muitos agentes de mudança que, por meio da educação e da sensibilização, podem contribuir para a construção de uma sociedade mais justa e ambientalmente equilibrada.

Embora a literatura tenha desempenhado um papel vital na conscientização ambiental, o verdadeiro desafio está em traduzir essas reflexões em ações concretas. A literatura, por mais que possa oferecer um novo olhar sobre o mundo e propor alternativas viáveis para um futuro mais sustentável, enfrenta o obstáculo de alcançar um público amplo o suficiente para provocar mudanças reais. O maior desafio está em como transformar o despertar da consciência ecológica nas páginas dos livros em atitudes práticas na vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. **O Conto da Aia.** Tradução de Lya Rubinstein. 1. ed. São Paulo: Rocco, 1987.

BORGES, Patrícia Vaz *et al.* **Decolonialidade, contracolonização e transgressão nas metáforas de Ailton Krenak. 2023.** Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas.

CARSON, Rachel. **Primavera Silenciosa.** Tradução de José Luiz de S. Ladeira. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1969.

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KINGSOLVER, Barbara. ***Animal, Vegetable, Miracle*:** A Year of Food Life. 1. ed. New York: Harper Collins, 2007.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu**: **Palavras de um Xamã Yanomami.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **A vida não é util.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton; MOURA, Adriana. **O Lugar Onde a Terra Descansa.** Rio de Janeiro: ECO Rio/Núcleo de Cultura Indígena, 2000a.

POTIGUARA, Eliane. **A Terra é a Mãe do Índio.** 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2006.

ROBINSON, Kim Stanley. ***Mars Trilogy*.** New York: Bantam Books, 1990-1996.

SEUSS, Dr. **O Lorax.** Tradução de José Carlos Barbosa. 1. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1972.

SILVERSTEIN, Shel. **A Árvore Generosa.** Tradução de Eunice S. D. Maia. 1. ed. São Paulo: Editora Cia. das Letrinhas, 2001.

WOHLLEBEN, Peter. **A Vida Secreta das Árvores: o que elas sentem, como elas combinam e como elas se comunicam.** Tradução de Márcia Ponciano. 1. ed. São Paulo: Editora Sextante, 2016.

Eixo 2

Contemplação, História e Memória

Capítulo 5

JOSUÉ MONTELLO E AS MUITAS VERSÕES DE UMA NOITE, A DÉCIMA: O CÓDIGO CIVIL BRASILEIRO E A ANULAÇÃO DO CASAMENTO ENTRE ÉDIPO E ELEKTRA

Thiago Aguiar de Pádua

JOSUÉ MONTELLO E AS MUITAS VERSÕES DE UMA NOITE, A DÉCIMA: O CÓDIGO CIVIL BRASILEIRO E A ANULAÇÃO DO CASAMENTO ENTRE ÉDIPO E ELEKTRA[51]

***Thiago Aguiar de Pádua*[52]**

Resumo
Este ensaio, síntese interpretativa sobre alguns aspectos da obra "A décima noite", do escritor Josué Montello, busca refletir sobre as diversas versões de uma obra, assim como as várias versões sobre a origem e o ideário da própria criação literária, buscando comparar distintas edições e distintas versões.

Palavras-chave: Montello. Maranhão. Literatura.

Abstract
This essay, an interpretative synthesis on some aspects of the book "The tenth night", by the writer Josué Montello, seeks to reflect on the different versions of a work, as well as the various versions on the origin and ideas of the literary creation itself, aiming to compare different editions and different versions.

Keywords: Montello. Maranhão. Literature.

INTRODUÇÃO

Este breve ensaio, fruto de pesquisa mais longa, antiga e específica[53], busca refletir sobre o livro "A Décima Noite", do escritor maranhense Josué Montello,

---

[51] Elaborado em homenagem à Casa de Cultura Josué Montello, na pessoa de sua diretora, Joseane Souza, e em honra da Academia Maranhense de Letras, casa de Josué Montello, na pessoa de José Rossini Campos do Couto Corrêa, ocupante da cadeira n. 2 daquela instituição. Texto base da exposição oral ocorrida no dia 19/02/2025 perante o "Programa de Mestrado em Direitos Sociais e Processos Reivindicatórios" no IESB, nos Diálogos Jurídicos.

[52] Pós-doutoramento (Instituto de Letras da UnB - Universidade de Brasília). Doutor em Direito e Políticas Públicas (UniCEUB). Master in Giustizia Costituzionali e Diritti Umani pela Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Bologna. Ocupante da cadeira n. 23 da Academia Brasiliense de Letras (Patrono Aluísio Azevedo). Integrante do Grupo de Pesquisa em Literatura e Direito, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília - UnB. Membro do Centro Brasileiro de Estudos Constitucionais (CBEC) e da Associação Nacional de Escritores (ANE), e da Associação Brasiliense de Direito Processual Civil (ABPC). Foi assessor de ministro do STF. Professor, tradutor e advogado.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3028359492754395 E-mail: professorthiagopadua@gmail.com.

explorando a identidade do autor, as três diversas editoras pelas quais foi publicado (José Olympio, Martins e Nova Fronteira), a história desta sua concepção criadora, e, ainda, as linhas mestras de sua composição, fruto de distintas edições levemente modificadas em 4 oportunidades, refletindo sobre o papel criador do autor, que também reluz aparentes mudanças sobre a recordação da origem criadora:

Imagem 1

Seis diferentes capas do livro, por 3 diferentes editoras; da esquerda para a direita: 1ª Ed. pela José Olympio (1959); 2ª Ed. pela Martins (1960); 3ª Ed. pela Martins (1965); 4ª Ed. pela Martins (1972); 5ª Ed. pela Nova Fronteira (1976); 6ª Ed. pela Nova Fronteira (1982)

Sobre o rigor de Josué Montello com sua escrita, observemos sua confissão, em dois trechos de seus diários (respectivamente, trechos de 31 de dezembro de 1971; e, 1º de fevereiro de 1983), quando menciona **cortes**, **recortes** e **supressões**:

> "Passei este último dia do ano a emendar meus próprios textos, já impressos. Emendei "A luz da estrela morta", emendei "A décima noite". Sempre no sentido da objetividade e da concisão. [...]"[54].
> "Recebi, hoje, os dois primeiros exemplares da sexta edição de 'A décima noite'. Agora, sinto o romance desbastado de todos os seus excessos. Podei-o à larga, enxuguei o que pude, e tenho a impressão de que ajustei meu estilo ao rigor de minha maturidade"[55].

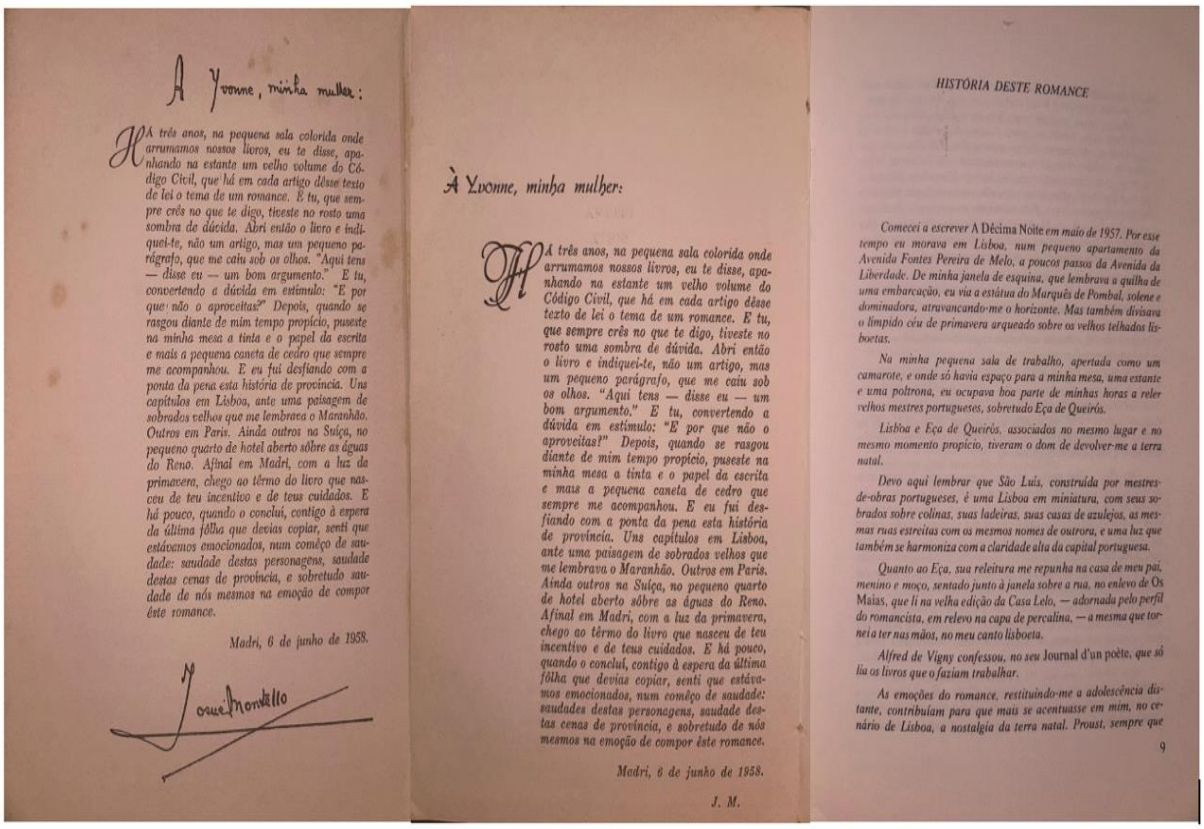
Uma primeira distinção entre as variadas edições se refere à dedicatória direcionada para a esposa, dona Yvonne Montello, pois na primeira edição (José Olympio, 1959), há um breve texto descrevendo o papel da companheira no desdobramento criador da obra, com a primeira frase (título) escrita à mão: "A Yvonne,

[53] A pesquisa mais longa, antiga e específica, fruto de amadurecimento há alguns anos, incentivada pelo filósofo maranhense Rossini Corrêa, busca levantar material para uma publicação mais alentada, em fase de concretização sobre a importância literária, social e política de Josué Montello.
[54] MONTELLO, Josué. Diário completo (Vol. 1). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 1.181.
[55] MONTELLO, Josué. Diário completo (Vol. 2). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 309.

minha mulher", sem crase, com sua assinatura pessoal manuscrita, fechando o texto, o que não ocorre na segunda edição (Martins, de 1960), que retira o manuscrito, acrescentando a crase, retirando a assinatura; por sua vez, já na 5ª edição (Nova Fronteira, 1976), o autor retira a dedicatória, incluindo um capítulo preliminar denominado: "A História deste Romance", em que já não menciona a esposa:

Imagem 2

Três diferentes "preliminares" do livro por três diferentes editoras, da direita para a esquerda: 5ª Ed. pela Nova Fronteira (1976); 2ª Ed. pela Martins (1960); e, 1ª Ed. pela José Olympio (1959).



A Yvonne, minha mulher:

HÁ três anos, na pequena sala colorida onde arrumamos nossos livros, eu te disse, apanhando na estante um velho volume do Código Civil, que há em cada artigo dêsse texto de lei o tema de um romance. E tu, que sempre crês no que te digo, tiveste no rosto uma sombra de dúvida. Abri então o livro e indiquei-te, não um artigo, mas um pequeno parágrafo, que me caiu sob os olhos. "Aqui tens — disse eu — um bom argumento." E tu, convertendo a dúvida em estímulo: "E por que não o aproveitas?" Depois, quando se rasgou diante de mim tempo propício, puseste na minha mesa a tinta e o papel da escrita e mais a pequena caneta de cedro que sempre me acompanhou. E eu fui desfiando com a ponta da pena esta história de província. Uns capítulos em Lisboa, ante uma paisagem de sobrados velhos que me lembrava o Maranhão. Outros em Paris. Ainda outros na Suíça, no pequeno quarto de hotel aberto sôbre as águas do Reno. Afinal em Madri, com a luz da primavera, chego ao têrmo do livro que nasceu de teu incentivo e de teus cuidados. E há pouco, quando o conclui, contigo à espera da última fôlha que devias copiar, senti que estávamos emocionados, num começo de saudade: saudade destas personagens, saudade destas cenas de província, e sobretudo saudade de nós mesmos na emoção de compor êste romance.

Madri, 6 de junho de 1958.

Josué Montello

À Yvonne, minha mulher:

HÁ três anos, na pequena sala colorida onde arrumamos nossos livros, eu te disse, apanhando na estante um velho volume do Código Civil, que há em cada artigo dêsse texto de lei o tema de um romance. E tu, que sempre crês no que te digo, tiveste no rosto uma sombra de dúvida. Abri então o livro e indiquei-te, não um artigo, mas um pequeno parágrafo, que me caiu sob os olhos. "Aqui tens — disse eu — um bom argumento." E tu, convertendo a dúvida em estímulo: "E por que não o aproveitas?" Depois, quando se rasgou diante de mim tempo propício, puseste na minha mesa a tinta e o papel da escrita e mais a pequena caneta de cedro que sempre me acompanhou. E eu fui desfiando com a ponta da pena esta história de província. Uns capítulos em Lisboa, ante uma paisagem de sobrados velhos que me lembrava o Maranhão. Outros em Paris. Ainda outros na Suíça, no pequeno quarto de hotel aberto sôbre as águas do Reno. Afinal em Madri, com a luz da primavera, chego ao têrmo do livro que nasceu de teu incentivo e de teus cuidados. E há pouco, quando o conclui, contigo à espera da última fôlha que devias copiar, senti que estávamos emocionados, num começo de saudade: saudades destas personagens, saudade destas cenas de província, e sobretudo de nós mesmos na emoção de compor êste romance.

Madri, 6 de junho de 1958.

J. M.

HISTÓRIA DESTE ROMANCE

Comecei a escrever A Décima Noite em maio de 1957. Por esse tempo eu morava em Lisboa, num pequeno apartamento da Avenida Fontes Pereira de Melo, a poucos passos da Avenida da Liberdade. De minha janela de esquina, que lembrava a quilha de uma embarcação, eu via a estátua do Marquês de Pombal, solene e dominadora, atravancando-me o horizonte. Mas também divisava o límpido céu de primavera arqueado sobre os velhos telhados lisboetas.

Na minha pequena sala de trabalho, apertada como um camarote, e onde só havia espaço para a minha mesa, uma estante e uma poltrona, eu ocupava boa parte de minhas horas a reler velhos mestres portugueses, sobretudo Eça de Queirós.

Lisboa e Eça de Queirós, associados no mesmo lugar e no mesmo momento propício, tiveram o dom de devolver-me a terra natal.

Devo aqui lembrar que São Luís, construída por mestres-de-obras portugueses, é uma Lisboa em miniatura, com seus sobrados sobre colinas, suas ladeiras, suas casas de azulejos, as mesmas ruas estreitas com os mesmos nomes de outrora, e uma luz que também se harmoniza com a claridade alta da capital portuguesa.

Quanto ao Eça, sua releitura me repunha na casa de meu pai, menino e moço, sentado junto à janela sobre a rua, no enlevo de Os Maias, que li na velha edição da Casa Lelo, — adornada pelo perfil do romancista, em relevo na capa de percalina, — a mesma que tornei a ter nas mãos, no meu canto lisboeta.

Alfred de Vigny confessou, no seu Journal d'un poète, que só lia os livros que o faziam trabalhar.

As emoções do romance, restituindo-me a adolescência distante, contribuíam para que mais se acentuasse em mim, no cenário de Lisboa, a nostalgia da terra natal. Proust, sempre que

9

Além disso, há uma terceira versão sobre a origem do livro, como pronunciado no discurso de recepção de Evandro Lins e Silva, na Academia Brasileira de Letras, em 11 de agosto de 1998, quando Josué Montello também não menciona mais a esposa, como havia feito na primeira e segunda edições, (de 1959 e 60), e nem refere ao mesmo contexto sobre a posterior inserção narrativa de "A história deste romance", na quinta edição (1976), eis que em 1998 o autor menciona uma entediante estada como hóspede na fazenda de um amigo, a partir da leitura casual de um volume do Código Civil

organizado por Paulo de Lacerda[56], que teria sido a salvação para fugir de publicações sobre "o plantio da soja e a criação do gado"[57], o que nos provoca uma necessária reflexão sobre as diversas aparentes versões do autor para a criação de uma mesma obra.

Assim, "A décima noite", livro de há muito esgotado e que alcançou a sexta edição em 1983, é o 4º romance de Josué Montello. Antes dele o autor havia publicado "Janelas Fechadas", 1941; "A Luz da Estrela Morta", 1948; e, "Labirinto de Espelhos", 1952. A obra possui como cenário a São Luís do primeiro meado do século XX (anos 1916 à 1934), tendo por objeto dois instigantes temas filosóficos e freudianos, quais sejam, o complexo de Édipo e o complexo de Electra, num texto urdido a partir do imaginário sobre o antigo artigo 178 do Código Civil de 1916, que cuidava da possibilidade de anulação do casamento em caso de erro essencial sobre a pessoa, trazendo prazo de 10 dias para anulação, explorando o complexo materno de Abelardo e o complexo paterno de Alaíde, personagens centrais da obra que apresenta relevante recorte temporal, com um desfile impressionante de ruas, cidades, comidas típicas, igrejas e personagens variados[58].

Além de pontuais distinções entre as quatro conhecidas alterações, uma das muitas camadas a ser explorada é a percepção autoral sobre sua cidade natal, São Luis do Maranhão, e a forma como a retrata com verdadeira obsessão, de acordo com o pesquisador Mauro Vieira:

---

[56] A referência, ao que infere, remonta ao jurista Paulo Maria de Lacerda (1872-1937), que em alguns livros aparece com a seguinte biografia: "do Instituto da Ordem dos Advogados Brasileiros, ex-Presidente da Seção de Direito Civil no Congresso Jurídico Nacional de 1922, Membro do extinto Conselho de Justiça do Distrito Federal, etc. etc.". Autor de diversos livros, dentre eles o que parece ser referido no trecho: Cfr. LACERDA, Paulo Maria de. Código civil brasileiro: lei n. 3.071, de 1 de janeiro de 1916, precedida de uma synthese historica e crítica pelo Dr. Paulo de Lacerda e seguida de um minucioso índice alphabetico e remissivo. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1917. Confira-se, ainda: LACERDA, Paulo Maria de.Princípios de Direito Constitucional Brasileiro, Volumes I e II. Rio de Janeiro: Livraria Azevedo Editora Erbas de Almeida & Cia, 1926.

[57] MONTELLO, Josué. Discursos Acadêmicos de Josué Montello. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007, p. 192.

[58] A propósito, ao registrar o 6º ano de falecimento de Josué Montello, a Casa de Cultura Josué Montello fez publicar um livreto ("A eterna São Luís de Josué Montello com seus romances"), sobre a exposição no qual destaca a presença de São Luís nos romances montellianos, destacando diversos aspectos regionais, embora o poeta e prefaciador do livreto, Hagamenon de Jesus, tenha destacado: "Dentre os inúmeros autores que influenciaram o grande romancista que foi Josué Montello rumo à construção de seu estilo, um dos mais significativos, sem dúvida, foi Tolstói. Josué entendeu perfeitamente a máxima "para ser universal, começa por pintar a tua aldeia", timbrada pelo romancista russo. E assim, Josué começou a tratar dos temas sempre eternos e universais que compõem a vida humana, mesmo num remoto local do mundo e numa pequena ilha, ao longe, no Oceano Atlântico, com seus centenários sobradões, batida pelos ventos e pela maresia". Cfr. JESUS, Hagamenon de. Casa de Cultura Josué Montello (Org.). A eterna São Luís de Josué Montello com seus romances. São Luís: Secretaria de Cultura, 2012, p. 5.

> "Tendo levado sempre consigo a memória da sua juventude ludovicense, Montello empreendeu um ambicioso projeto romanesco que visava retratar as cenas da vida maranhense, seus tipos, sua história e suas tradições. **Assim, dentre os vinte e seis romances que publicou, quinze deles tem o Maranhão como ponto chave de seus enredos**. São eles: Janelas fechadas (1941/1982), Labirinto de espelhos (1952), **A décima noite (1959)**, Os degraus do Paraíso (1965), Cais da Sagração (1971), Os tambores de São Luís (1975), Noite sobre Alcântara (1978), A coroa de areia (1979), Largo do Desterro (1981), Pedra Viva (1983), Perto da meia-noite (1985), Um beiral para os bentivis (1989), O baile da despedida (1992), Uma sombra na parede (1995) e Sempre serás lembrada (1999). O conjunto desses quinze romances é conhecido como Saga Maranhense e são notáveis em sua tarefa de compor as cenas da vida maranhense" [59] (Sem grifos no original).

Seguimos, nesta não tão breve introdução, com a perspectiva de que é preciso girar a chave de compreensão conectada com a ideia romanesca de Josué Montello na tarefa descritiva de sua cidade natal, especialmente desde a confissão feita em seus diários, ou seja, a "chave para compreender alguns relatos montellianos" [60], como afirmado, sobre o papel de testemunho e denúncia:

> "Neste meu propósito de só voltar ao romance depois de estudar as técnicas dos grandes romancistas contemporâneos, notadamente Faulkner e Virginia Woolf, chego à conclusão de que o núcleo fundamental do romance, nos demais mestres universais, como Hemingway, permanece fiel à literatura de testemunho e de denúncia, obedecendo concomitantemente a uma urdidura teatral de princípio, meio e fim" [61].

É preciso ter em mente que, aparentemente, Josué Montello acolheu a advertência de Jaloux sobre a pretensão de perenidade literária, e sua crença posterior – já amadurecida – de que um romance só consegue sobreviver se for, em essência, uma obra de arte[62], levando a constatação de uma evolução artística em suas obras, começando

---

[59] VIEIRA, Mauro Cezar Borges. A PENA MONTELLIANA: a criação da Saga Maranhense no diário do escritor. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2022, p. 12.

[60] VIEIRA, Mauro Cezar Borges. A PENA MONTELLIANA: a criação da Saga Maranhense no diário do escritor. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2022, p. 62.

[61] MONTELLO, Josué. Diário completo (Vol. 1). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 40- 41.

[62] Veja-se, a propósito, a seguinte referência: "Recentemente, num estudo de Edmond Jaloux sobre o romance alemão, encontrei esta advertência: "Um livro que reflete unicamente as teorias de seu tempo passa com seu tempo; um livro que estiliza os atos do homem perdura no meio dos homens". Já eu lera um reparo parecido num livro de memorias de madame Alphonse Daudet, quando nos diz que a literatura de combate traz consigo a sua morte, porque dura apenas a hora da luta: terminada a luta, morre com ela; hoje, refletindo melhor, parece-me que, a despeito da hora da luta e das teorias contemporâneas, o romance consegue sobreviver – desde que seja, em essência, uma obra de arte". Cfr.: MONTELLO, Josué. Diário completo (Vol. 1). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 40- 41.

pela sucessão de algumas de suas narrativas dentro de sua obra, em que "A décima noite" ocupa papel central:

> "O entendimento só é completo quando o leitor entra em contato com "Labirinto de Espelhos" (1952), romance com o qual vence o prêmio da Academia Brasileira de Letras, e o compara com o seguinte, "A décima noite" (1959). Percebe-se, desde a publicação deste último, um avanço no domínio da técnica romanesca que materializa o exposto pelo texto diarístico. É a partir de "A décima noite" e, posteriormente, de "Os degraus do Paraíso" (1965) que Josué Montello se coloca no rol de grandes romancistas de sua época"[63].

Assim pontuados os elementos construtivos deste ensaio, a argamassa e os tijolos, convém registrar que percorreremos, no decorrer destas linhas, uma breve referência biobibliográfica sobre o autor, para só então ingressarmos na temática das várias versões editoriais de "A décima noite", chegando, sequencialmente, ao descortino sobre a história do livro (enfrentando algum possível conflito de narrativas sobre a própria história da obra concebida), até chegarmos à leitura-diálogo da construção do possível.

MONTELLIANAMENTE, MONTELLO

Qualquer apresentação de Josué de Souza Montello (1917-2006), por mais abrangente que seja, será sempre insuficiente, pois múltiplas são as facetas do escritor. Afinal de contas, trata-se de alguém que habitou diversos universos, tendo sido jornalista, professor, romancista, cronista, ensaísta, historiador, orador, teatrólogo, memorialista, homem público e acadêmico. Com esta observação, ligeiramente simplista, prosseguimos com o encaminhamento do interessado, desejoso de um maior aprofundamento, aos arquivos oficiais e repositórios biobibliográficos com as chancelas da Fundação Josué Montello e/ou da Casa de Cultura Josué Montello[64].

---

[63] Cfr.: VIEIRA, Mauro Cezar Borges. A Pena Montelliana: a criação da Saga Maranhense no diário do escritor. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2022, p. 63.

[64] Conforme informações da Secretaria de Estado da Cultura (SECMA) do Maranhão e da Casa de Cultura Josué Montello (CCJM), a instituição surgiu a partir de uma doação, feita pelo próprio escritor, em escritura pública de 14 de março de 1983, incluindo obras bibliográficas, documentais e museológicas. Já nessa época, a casa foi integrada à Secretaria da Cultura, por meio da Lei nº 4.351 de 31 de outubro de 1981, assim como em 11 de junho de 1997, o Decreto nº 15.606 subordinou a instituição à Coordenadoria da memória e Documentação. O acervo da instituição inclui obras bibliográficas, documentais e museológicas. O acervo Bibliográfico da CCJM está constituído da Biblioteca particular do escritor Josué Montello que foi doada através de escritura de doação ao governo do Estado do Maranhão em 1981, quando da criação da CCJM. Ao longo dos anos o crescimento do acervo se deu através de doções oriundas de instituições e escritores, estimando-se aproximadamente 50.000 exemplares nas diversas áreas do

Sua obra chega a impressionantes 160 títulos, dentre diversos gêneros[65]. Rigorosamente, o arquivo oficial, denominado "Josué Montello Bibliografia (1917-2006)"[66], editado pela Casa de Cultura Josué Montello, com organização e pesquisa de Yvonne Pinto Sobral Montello (falecida viúva), Joseane Maria de Souza e Wanda França de Souza, menciona 25 (vinte e cinco) itens de distinção categórica sobre a produção intelectual de Josué Montello: (1) Romances; (2) Antologias (que organizou); (3) Antologias (Com contos do autor); (4) Biblioteconomia; (5) Cinema; (6) Crônicas; (7) Diários; (8) Discursos; (9) Edições para cegos; (10) Educação; (11) Ensaio; (12) História; (13) História Literária; (14) Literatura Infantil; (15) Memórias; (16) Novelas; (17) Novelas traduzidas; (18) Obras completas; (19) Prefácios; (20) Poesia; (21) Romances Editados em Portugal; (22) Romances traduzidos; (23) Teatro; (24) Televisão e (25) Rádio.

A obra "Livros brasileiros traduzidos em francês" menciona dois opúsculos montellianos vertidos ao francês, e uma obra escrita em francês, sem publicação correspondente no Brasil. São, respectivamente, a tradução de "Os tambores de São Luís", traduzido por Jacques Thiériot, Marie-Pierre Mezéas e Monique Le Moing, pela editora Flammarion, em 1986, como "Les tambours noirs", e "Cais da sagração", traduzido por Florence Benoist e Isa de Ricquesen, pela editora Maritimes, em 1981, como "Les tribulations de Maître Severino". A obra francesa, sem correspondente publicação em português, se chama "Un maître oublié de Stendhal, l'abbé de Saint-Réal", vertida ao francês por Francete Rio Branco Deramond e Michel Simon-Brésil, em 1970, pela editora Seghers[67].

Nosso autor nasceu a 21 de agosto de 1917, em São Luís do Maranhão, filho de Antônio Bernardo Montello (1880-1957) e Mância de Souza Montello (1885-1968), também maranhenses, que se casaram em 15/03/1911. Seus avós paternos se chamavam Miguel Arcanjo Cardoso Montello e Maria Luísa de Oliveira (de origem italiana), enquanto seus avós maternos eram Camilo Pinto de Sousa e Lina Maria (de

---

conhecimento, que estão organizados nas seções Maranhense, Montelliana, Acervo geral, Literatura Francesa, periódicos e obras raras.

[65] São as informações colhidas na página oficial da Fundação Josué Montello, e nos livros ora mencionados.

[66] MONTELLO, Yvonne Pinto Sobral; Souza e Souza, Joseane Maria de; Sousa, Wanda França de. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura, 2014.

[67] ABREU, Estela dos Santos. Livros brasileiros traduzidos para o francês. 6ª Ed. Rio de Janeiro: ABL, 2008, p. 115.

origem portuguesa)[68]. Josué Montello era o quinto de nove filhos, que se chamavam: Elizabeth de Souza Montello, Dinorah Souza Montello, Dinah Souza Montello, Débora de Souza Montello, Jessé de Souza Montello, Joel de Souza Montello, Kietora de Souza Montello e Balbina de Souza Montello. De seus irmãos, Jessé Montello também foi um destacado homem público, chegando a ocupar o cargo de Presidente do IBGE, entre 1979-1985.

Ainda em São Luís inicia sua vida literária, publicando crônicas, contos e poesia na imprensa local, chegando a dirigir o jornal "A Mocidade", tendo participado também da agremiação literária denominada "Cenáculo Graça Aranha", o primeiro movimento de feição modernista de São Luís.

Já em 1936, nosso autor se muda para Belém, ali publicando seu primeiro livro, mudando no mesmo ano para o Rio de Janeiro, e dois anos depois, com a tese "O sentido educativo da arte dramática", conquista o cargo de técnico de educação do Ministério da Educação, tendo exercido anteriormente o cargo de Inspetor Federal do Ensino Comercial, quando serviu em estabelecimentos de ensino de Manaus e São Luís.

No ano de 1941 publica o livro "Janelas Fechadas", que é o seu primeiro romance. Publicaria, em 1943, na Coleção Afrânio Peixoto, o ensaio biobibliográfico "Gonçalves Dias". Em 1948 publica "A Luz da Estrela Morta", e, 4 anos mais tarde lança "O Labirinto de Espelhos", que vem a ser premiado pela Academia Brasileira de Letras (ABL) em 1952; a mesma academia ainda lhe concederia o "prêmio de ensaio e crítica" por seu livro "Histórias da Vida Literária", e o prêmio de teatro, por sua peça "Escola da Saudade", representada pela Companhia Jaime Costa no Teatro Glória, do Rio de Janeiro[69].

Em 1945 foi o responsável por organizar o plano de reforma da Biblioteca Nacional, quando reorganizou e instalou, em bases modernas, os cursos da então chamada "grande instituição cultural", dos quais foi Diretor, e em 1947 seria nomeado diretor-geral da mesma Biblioteca Nacional, exercendo o cargo até 1951, sendo certo que em 1950 ainda exerceu, em acúmulo, a função de Diretor do extinto Serviço Nacional do Teatro. Aliás, registre-se que nosso autor foi ainda Professor de História da Literatura, do Curso de Biblioteconomia, da Biblioteca Nacional, e, ainda, Diretor Geral do Museu

[68] Referências sobre a origem Italiana e Portuguesa remontam ao "livretro oficial"(CCJM), enquanto os parentescos foram obtidos através da pesquisa realizada através do "root search" (by Family Search), no seguinte endereço eletrônico: <https://ancestors.familysearch.org/pt/LRQP-1T1/antonio-bernardo-montello-1880-1957>, acesso em 28 de janeiro de 2025.

[69] Não se confunda com o teatro Glória, de Vitória (ES), atualmente conhecido por Centro Cultural Sesc Glória.

Histórico Nacional e Diretor e fundador do Museu da República, no antigo Palácio do Catete.

Em 1948 foi convidado para elaborar o plano de reforma do ensino primário e normal do Maranhão, tendo servido como Secretário-Geral do Estado no governo do interventor Saturnino Belo. Poucos anos depois, em 1953, foi convidado pelo Itamarati para inaugurar, e reger, a cátedra de Estudos Brasileiros na Universidade Nacional Maior de São Marcos, em Lima (Peru), durante dois anos, a mais antiga universidade do continente americano, tendo recebido, ao fim de sua missão, o título de catedrático honorário. É importante registrar que, para o Teatro Universitário de Lima, escreveu – sendo ali representada com êxito – a peça "O Verdugo", traduzida ao espanhol por Pedro Jarque y Leiva.

Em 1956, foi nomeado pelo então Presidente Juscelino Kubitschek para o cargo de subchefe da Casa Civil da Presidência da República, afastando-se no ano seguinte para reger, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a cátedra de Estudos Brasileiros, indo em 1958 para Madri como professor do mesmo curso no Centro de Cultura Hispânica, assumindo, ainda, diversas missões culturais na capital espanhola, inclusive proferindo inúmeras conferências de divulgação da cultura brasileira, em especial sobre "Machado de Assis e a Espanha", realizada na "Academia de la Historia", na antiga sala de trabalhos de Menendez y Pelayo, por ocasião do cinquentenário de falecimento de Machado de Assis.

Na Academia Maranhense de Letras, em 1948, Josué Montello foi o fundador da Cadeira nº 31, cujo patrono é Raimundo Lopes da Cunha[70], e o atual ocupante é o escritor Ronaldo Costa Fernandes, que em seu discurso de posse cunhou a expressão "Damiíada", para falar sobre Josué Montello como autor do "poema homérico do negro brasileiro", falando de sua "epopeia de salvar um povo". Alegou: "Damião, assim como Ulisses, participa de uma verdadeira guerra dos quilombos", em sua interpretação sobre o clássico "Os tambores de São Luís", também chamando nosso autor de "Balzac maranhense", em razão de sua extensa obra[71].

---

[70] Raimundo Lopes da Cunha (1894-1941) foi o fundador da Cadeira nº 21 da Academia Maranhense de Letras, patroneada por José Américo dos Albuquerques Maranhão Sobrinho (1879-1916), que por sua vez fundou a Cadeira nº 19 da mesma academia, que tem por patrono o poeta Teófilo Odorico Dias de Mesquita.

[71] COSTA FERNANDES, Ronaldo. Discurso de posse em 13 de setembro de 2007 na Cadeira nº 31 da Academia Maranhense de Letras, na sucessão de Josué Montello. São Luís: AML, 2007.

Na Academia Brasileira de Letras, foi o quarto ocupante da Cadeira nº 29, eleito em 4 de novembro de 1954, cujo patrono é Martins Pena, e o primeiro fundador foi Artur Azevedo, que foi sucedido, posteriormente, por Vicente de Carvalho (poeta e advogado) e Cláudio de Sousa (médico e teatrólogo).

Nosso autor seria sucedido na Academia Brasileira de Letras por José Mindlin (empresário e advogado), e posteriormente pelo atual ocupante da Cadeira, o diplomata Geraldo Holanda Cavalcanti. Josué Montello ocuparia a presidência da Academia Brasileira de Letras de janeiro de 1994 até dezembro de 1995, tendo proferido discursos de recepção a diversos acadêmicos: a Cândido Motta Filho (como quarto ocupante da Cadeira 5, eleito em 7 de abril de 1960), a José Sarney (como sexto ocupante da Cadeira nº 38, eleito em 17 de julho de 1980), a José Guilherme Merquior (como quarto ocupante da Cadeira 36, eleito em 11 de março de 1982), a Evaristo de Moraes Filho (como quinto ocupante da Cadeira nº 40, eleito em 15 de março de 1984), a Roberto Marinho (como sétimo ocupante da Cadeira 39, eleito em 22 de julho de 1993) e a Evandro Lins e Silva (como quinto ocupante da Cadeira 1, eleito em 16 de abril de 1998).

Josué Montello, juntamente com Jorge Amado e outros admiradores, foi um dos idealizadores da famosa candidatura de Juscelino Kubitschek em 1975 para a Academia Brasileira de Letras[72], na sucessão ao acadêmico Ivan Lins, sendo conhecida como a única derrota eleitoral do construtor de Brasília, numa disputa que foi vencida pelo escritor goiano Bernardo Élis, com o apoio nem tão oculto de diversos integrantes da ditadura que então pisoteava o país e que temia a volta de JK ao cenário político. Conforme anotado por Ronaldo Costa Couto, "Juscelino soube do resultado por telefonema de Josué Montello. Estava na casa da filha Maria Estela, cercado de amigos. Não passou recibo, não dramatizou. Disse apenas: 'Perdi. Vamos virar essa página!' Pediu música, convidou a filha para dançar"[73].

Não olvidemos que Josué Montello foi também Presidente do Conselho Federal de Cultura (1967-1968), Conselheiro Cultural da Embaixada do Brasil em Paris (1969-1970), Reitor da Universidade Federal do Maranhão, Professor de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras Pedro II (FAHUPE) e Embaixador do Brasil junto à UNESCO (1985 a 1989), além de ter sido membro de diversos colegiados: Membro do Conselho de Serviço

[72] Diversas são as fontes, como: MONTELLO, Josué. O Juscelino Kubitschek de minhas recordações. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999; CONY, Carlos Heitor. JK. Como Nasce Uma Estrela. São Paulo: Record, 2002; COUTO, Ronaldo Costa. Juscelino Kubitschek. Brasília: Senado Federal, Edições Técnicas, 2011; CONY, Carlos Heitor. JK e a ditadura. São Paulo: Objetiva, 2012.
[73] COUTO, Ronaldo Costa. Juscelino Kubitschek. Brasília: Senado Federal, Edições Técnicas, 2011, p. 242.

Social Rural, Membro do Conselho da Sudene (como representante do Ministério da Educação), Membro do Conselho do Patrimônio Histórico, Membro da Comissão Diretora da Biblioteca do Exército (1961-1968), Membro do Conselho Federal de Educação (1962-1967), Membro do Conselho Federal de Cultura (1967-1989), Membro da Comissão Diretora da Casa José de Alencar (Universidade do Ceará), Membro a Comissão Machado de Assis (para fixação dos textos básicos da literatura brasileira) [74].

Também fundou, ainda, diversas instituições: o Museu da República, o Museu de História Literária (no Museu Histórico Nacional, com o acervo básico do arquivo contendo quase todos os originais manuscritos de José de Alencar e obtido por doação), o Museu Filatélico (no Museu Histórico Nacional, com uma doação feita pelo Banco de Boston), o Conselho Federal de Cultura (foi autor do Projeto e Decreto-Lei respectivo assinado pelo Presidente Castelo Branco e bem assim dos atos complementares que permitiram a implantação do colegiado), o Museu Histórico e Geográfico do Maranhão, o Museu Sacro do Maranhão, a Sede da Reitoria da Universidade do Maranhão, o "Palácio Cristo Rei", na praça Gonçalves Dias, São Luís, Maranhão e a Casa de Cultura Josué Montello, em São Luís do Maranhão[75].

Além de fundar diversas instituições, pertenceu a muitas delas. Além das já mencionadas Academias Maranhense e Brasileira de Letras, também integrou o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão; a Sociedade Brasileira de Amigos das Nações Unidas, a Academia Internacional da Cultura Portuguesa, a Sociedade de Geografia de Lisboa, a Academia das Ciências de Lisboa, a Academia Portuguesa de História, a Association Internationale des Critiques Littéraires (Paris), a Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, o Instituto Histórico e Geográfico de Brasília, como sócio correspondente, a União Brasileira de Escritores, a Academia Pernambucana de Letras, como membro honorário, o Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, como Sócio correspondente, a Academia Venezuelana de Letras, a

[74] ZANELA, Agda Adriana. A Epopéia maranhense de Josué Montello: Desvendando a poética montelliana em quatro romances. Tese (Doutoramento em Estudos Literários), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP. São Paulo, 2009.
[75] ZANELA, Agda Adriana. A Epopéia maranhense de Josué Montello: Desvendando a poética montelliana em quatro romances. Tese (Doutoramento em Estudos Literários), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP. São Paulo, 2009.

Academia Espanhola de História, e o Instituto Histórico e Geográfico do Uruguai, também como Sócio correspondente[76].

A lista de prêmios que recebeu é igualmente substanciosa, e mencionemos alguns importantes reconhecimentos. Foi galardoado com diversas honrarias: o Prêmio "Sílvio Romero" de Crítica e História, da Academia Brasileira de Letras, 1945, pela publicação de "Histórias da vida literária". O Prêmio "Artur Azevedo" de Teatro, da Academia Brasileira de Letras, 1947, pela publicação de "Escola da saudade". O Prêmio "Coelho Neto" de Romance, da Academia Brasileira de Letras, 1953, pela publicação de "Labirinto de espelhos". O Prêmio "Paula Brito" de Romance, da Prefeitura do Distrito Federal, 1959, pela publicação de "A décima noite". O Prêmio "Fernando Chinaglia" de Romance, da União Brasileira de Escritores, 1965, e "Luísa Cláudio Souza" de Romance, do PEN Clube do Brasil, 1967, ambos pela publicação de "Os degraus do paraíso". O Prêmio "Intelectual do Ano", da União Brasileira de Escritores, 1971, e Romance da Fundação Cultural de Brasília, 1972, que duplamente o premiaram pela publicação de "Cais da Sagração. O Prêmio de Romance da Associação Paulista de Críticos de Arte, 1978, e Prêmio Nacional de Romance do Instituto Nacional do Livro, 1979, pela publicação de "Noite sobre Alcântara". O Prêmio "Personagem Literária do Ano 1982", da Câmara Brasileira do Livro, de São Paulo, pelo seu conjunto de obra. O Prêmio Brasília de Literatura para conjunto de obra "1982", da Fundação Cultural do Distrito Federal, 1983, para conjunto de obras. O Grande Prêmio da Academia Francesa, 1987. O Prêmio São Sebastião de Cultura, da Associação Cultural da Arquidiocese do Rio de Janeiro, 1994. O Prêmio Ateneu Rotário do Rotary Clube de São Paulo, ao ser eleito "Personalidade do Ano" na área de Letras, 1997. O Prêmio Guimarães Rosa, de prosa, do Ministério da Cultura, 1998. O Prêmio Oliveira Martins, da União Brasileira de Escritores, pela publicação de "Os inimigos de Machado de Assis", em 2000. No mesmo ano, o Prêmio Ivan Lins (Ensaio) da Academia Carioca de Letras, pela obra "O Juscelino Kubitschek das minhas recordações"[77].

---

[76] ZANELA, Agda Adriana. A Epopéia maranhense de Josué Montello: Desvendando a poética montelliana em quatro romances. Tese (Doutoramento em Estudos Literários), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP. São Paulo, 2009.

[77] ZANELA, Agda Adriana. A Epopéia maranhense de Josué Montello: Desvendando a poética montelliana em quatro romances. Tese (Doutoramento em Estudos Literários), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP. São Paulo, 2009.

O LIVRO: O CASAMENTO DE ÉDIPO E ELECTRA (E O CÓDIGO CIVIL)

Relativamente abordado o "criador", incursionemos sobre a "obra". O livro "A Décima Noite", objeto deste ensaio, é inteiramente baseado no artigo 219 do Código Civil de 1916, que preconizava, sob pena de prescrição, o prazo de 10 dias (por isso o título do livro: "A décima noite") para a anulação do casamento por erro essencial sobre a pessoa[78] (aqui, o antigo art. 178 do Código de 1916) [79], fornecendo narrativa que opõe os enigmas de Édipo e Elektra, frente à frente, diante do desafio da convivência entre um casal que se une sem se conhecer adequadamente, não obstante questões que marcaram a época, como a questão do possível defloramento anterior da mulher, que enseja conhecimento cultural de um determinado momento da vida nacional.

Aliás, são relevantes as palavras do próprio autor sobre a influência civilística no romance, referindo-se ao art. 178, § 1º, do Código Civil de 1916, por remissão a outro dispositivo. Dizia nosso romancista oriundo da Atenas Brasileira, ainda na 5ª Edição (1976): "Um desses artigos, o de n.º 219, apresentava esta particularidade, no exemplar que eu tinha sob os olhos: estava **marcado com um traço vermelho**, com a remessa a outro artigo do mesmo Código, o de n. º 178. Ali se dizia que, no caso de erro essencial de pessoa, verificado após o casamento, os noivos têm o prazo de dez dias para a anulação do matrimônio. Dez dias... dez noites... E logo a imaginação do romancista compôs uma situação dramática que seria toda a estrutura orgânica de **seu** novo romance" [80].

Os grifos, de nossa autoria, ressaltam – primeiro – a importância de um estudioso anônimo do Direito Civil que, ao grifar o código de vermelho, permitiu que fosse chamada a atenção de um grande escritor como Josué Montello, numa época em que a leitura e a escrit(ur)a possuíam características próprias. De outra forma, provavelmente o referido romance baseado no Código Civil de 1916 não teria surgido, ao menos não este belo romance, motivo de nosso destaque, quando Josué Montello, ao citar o poder

[78] Eis a redação do art. 219 do Código Civil de 1916: "Art. 219. Considera-se erro essencial sobre a pessoa do outro cônjuge: I. O que diz respeito à identidade do outro cônjuge, sua honra e boa fama, sendo esse erro tal, que o seu conhecimento ulterior torne insuportável a vida em comum ao cônjuge enganado. II. A ignorância de crime inafiançável, anterior ao casamento e definitivamente julgado por sentença condenatória. III. A ignorância, anterior ao casamento, de defeito físico irremediável ou de moléstia grave e transmissível, por contágio ou herança, capaz de por em risco a saúde do outro cônjuge ou de sua descendência. IV. O defloramento da mulher, ignorado pelo marido".
[79] Eis a redação do art. 178 do Código Civil de 1916: "Art. 178. Prescreve: § 1º Em dez dias, contados do casamento, a ação do marido para anular o matrimônio contraído com mulher já deflorada".
[80] MONTELLO, Josué. A Décima Noite. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 10.

criador do romancista, não o faz na primeira pessoa do singular, preferindo o pronome possessivo que foi grifado, colocando também algum civilista anônimo como uma espécie de coautor do "poder criador da imaginação do romancista".

Basta seguir de perto, uma vez mais, o próprio Josué Montello da 5ª edição (1976), na parte subsequente: "As figuras da narrativa vieram vindo, com o alvoroço da alucinação benfazeja que salteia o criador à hora da criação", enquanto prossegue descrevendo os elementos e minúcias da febre que assaltou o escritor: "E todas elas com a sua nitidez de traços, o som de sua voz, o seu modo de ser e de existir, no quadro imposto pelo menino que eu fui: as ruas, as ladeiras, os bairros, os pregões, o bater dos sinos, a luz viva ou desmaiada de São Luís do Maranhão"[81].

O livro, na 5ª edição, ainda contém a congregação de comentários da crítica sobre a obra, como era costume na época, com palavras de assombro pronunciadas por 23 (vinte e três) leitores, dentre eles Gilberto Freyre, Jorge Amado, Austregésilo de Athayde, Manuel Bandeira, Raimundo Magalhães Júnior, Aurélio Buarque de Holanda[82].

Na parte final da obra, ainda surge organizada uma bibliografia sobre o livro, reunindo os principais textos que, até aquele período, haviam tratado sobre "A Décima Noite", derivados principalmente de jornais. São recolhidos impressionantes 70 (setenta) artigos[83] que se revezam em destacar dois traços principais para além do tema principal da obra, quais sejam, o fato de um Código inspirar um romance, caso de Amadeu de Aguiar[84], e a maneira como as memórias de São Luís são organizadas e reproduzidas.

Neste último caso, observemos as impressões de Fernando Góes, em sua famosa coluna "Em tom de conversa", publicada no paulistano Diário da Noite, em 1961: "Extraindo a trama de sua história de um artigo do Código Civil, Josué Montello foi

---

[81] MONTELLO, Josué. A Décima Noite. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 10.

[82] A lista completa, para registro, na ordem em que surgem: Gilberto Freyre, Jorge Amado, Ferreira de Castro, Valdemar Cavalcanti, Austregésilo de Athayde, Aires da Mata Machado Filho, Peregrino Júnior, Bernardo Gersen, Múcio Leão, Antônio Olinto, Manuel Bandeira, Wilson Martins, R. Magalhães Júnior, Ledo Ivo, Miécio Tati, Raymundo Souza Dantas, Rolmes Barbosa, Oscar Mendes, Adonias Filho, Aurélio Buarque de Holanda, Marques Rebelo, Virgínius da Gama e Melo, Willy Lewin e Carlos Moliterno. Cfr. Montello, Josué. A Décima Noite. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 323-330.

[83] O destaque fica para as datas do texto mais antigo em relação a época em que se publicou a 5ª edição: o mais antigo é o texto contido no Diário de São Paulo, a 2/12/1959 (embora conste um erro de digitação referindo 1952, o que seria impossível para uma crítica sobre um livro publicado em 1959). O mais recente texto sobre a obra, na referida seleta, é de 1976, publicado no suplemento literário de Minas Gerais, destacando "O complexo de Édipo na obra de Josué Montello". Cfr. MONTELLO, Josué. A Décima Noite. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 331-333.

[84] Eis o artigo: Aguiar, Amadeu de. "Um código inspira um romance". Em: Jornal de Alagoas, Maceió, 19/08/1962. Cfr. MONTELLO, Josué. A Décima Noite. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 331-333.

narrando, ou melhor, foi desfiando – para empregar uma expressão sua – os acontecimentos que ocorreram com o seu personagem, desde que, depois de anos em que estudou fora, regressa a S. Luis do Maranhão, sua terra natal", e prossegue, dando o tom de seu encanto com a obra: "se a história é dessas que prendem e subjugam o leitor, isto acontece, principalmente, porque o romancista, sem se apressar, e com maestria, uma admirável arte de narrar, conduz a novela dentro de um clima emocional perturbador" [85].

A pesquisadora Agda Zanela, em sua leitura da obra, observa a importância da memória, do tempo e da narrativa, quando observa, inicialmente, pois a memória individual pode ser manipulada, assim como a memória coletiva "pelo interesse, desejo, afetividade, inibição e censura", prossegue: "pode[m] ser manipulada[s] na luta das forças sociais pelo poder", indicando a memória e a narrativa como objetos de preocupação dos grupos dominantes sobre o "poder sobre a memória e o esquecimento", em especial pelos silêncios e esquecimentos da história[86]. Pontuou-se, a respeito da perspectiva e da obra:

> "A décima noite (1959) é um romance aparentemente centrado apenas nos dramas individuais do protagonista, mas que pode ser considerado como o símbolo da empreitada do autor na busca da identidade maranhense, visto que Abelardo, o protagonista que busca seu passado perdido, é a alegoria de uma sociedade reificada que se perdeu de si mesma" [87].

Não obstante, observamos que a pesquisa deixa de trabalhar com o aspecto das diversas versões de um livro, alterado tantas vezes a ponto de o autor dizer que a última alteração parecia um livro novo, em comparação. Isso não desdoura a tese da pesquisadora, obra se fôlego, mas apenas atrai a necessidade de reflexões sobre a constante alteração da temporalidade narrativa, com isso querendo dizer que a obra foi vítima de seu criador, que a retalhou em diversos momentos, ao tempo em que também ia alterando a memória de origem remota da própria criação, como um passado que vai sendo permanentemente atualizado, o que também não infirma a tese ora recortada.

---

[85] Cfr.: GOÉS, Fernando. "A décima noite", em: Diário da Noite coluna "Em tom de conversa", São Paulo, 23/01/1961, p. 4.

[86] ZANELA, Agda Adriana. A Epopéia maranhense de Josué Montello: Desvendando a poética montelliana em quatro romances. Tese (Doutoramento em Estudos Literários), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP. São Paulo, 2009, p. 80

[87] ZANELA, Agda Adriana. A Epopéia maranhense de Josué Montello: Desvendando a poética montelliana em quatro romances. Tese (Doutoramento em Estudos Literários), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP. São Paulo, 2009, p. 80.

Dito isto, percebe-se em "A Décima Noite" um enredo que se mistura a uma das descrições do seu autor sobre a concepção literária, mais especificamente o relato contido na 5ª edição, em que refere ter aberto, ao acaso, um exemplar do Código Civil com uma anotação vermelha, descrição que não se repete nas outras edições anteriores, e também não é mencionada na última das versões sobre a construção da narrativa, aquela revelada por ocasião do discurso de recepção à posse do acadêmico Evandro Lins e Silva na Academia Brasileira de Letras.

Veja-se; após o casamento de Abelardo e Alaíde, já como esposa, esta se recusa ao ato sexual, causando o desespero do companheiro, mas a moça permanece sempre próxima ao pai, num carinho e atenção descritos como exagerados, fazendo com que Abelardo desconfiasse ter sido vítima de um "golpe", quando, ao vasculhar a biblioteca do sogro, se depara com um exemplar do Código Civil, com uma marcação no dispositivo jurídico que trazia a previsão do prazo de dez dias para que se pleiteasse a anulação do matrimônio, em caso de erro essencial sobre a pessoa pelo defloramento anterior da mulher, ignorado pelo marido (o tema da pureza virginal), quando salta a seus olhos, na página do Código Civil, uma breve anotação em que se podia ler que naquele caso a esposa somente deveria se entregar ao cônjuge na décima noite, para evitar o implemento do prazo prescricional previsto na codificação.

De fato, o livro, escrito da junção de duas partes, contém uma nota preliminar de memórias introdutórias. No mencionado capítulo preliminar, chamado de "A casa", nosso autor inicia com uma epígrafe de "Memórias Póstumas de Brás Cubas": "Valha-me Deus! É preciso explicar tudo!", enquanto a primeira parte ("O regresso"), menciona a epígrafe que cita Stendhal, na obra "Vida de Henry Brulard": "Je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y eút pas de vetements" (Eu queria cobrir minha mãe de beijos e não haveria roupas). Por fim, a segunda parte ("O caminho mais longo") conta com uma epígrafe de "Os Lusíadas", de Luís de Camões: "Em tão longo caminho e duvidoso / Por perdidos as gentes nos julgavam". São, respectivamente, o contexto, o caminho e o (des) encontro.

Neste sentido, a nota preliminar trata de temas que serão fundamentais para conhecer toda a narrativa. Um vendedor e um pretenso comprador de uma casa visitam o local e falam sobre a venda desse imóvel, quando mencionam um suicídio e diversos aspectos que se referem a "pechincha" que poderia representar a redução do patrimônio

de um órfão. Mencionam que um importante líder político, Chico Rodrigues, se matou, quatro dias depois de perder a esposa. Foi encontrado na cama.

Quem contou ao pretenso comprador, Dr. Paiva, foi o Severino Tavares. E falou da criança, que ficara órfã de mãe, e sobre a qual o pai deixava uma carta ao amigo, recomendando vender a casa, incumbindo-o, ainda, de enviar o jovem órfão para obter educação, com a recomendação de que vendesse a casa e aplicasse os títulos no futuro do menino, Abelardinho, como referido na linguagem do romance.

Pelo diálogo, o amigo Severino Tavares enviou o menino de navio, saindo do Maranhão para o Rio de Janeiro, onde uma pessoa de confiança, enviado pelo Padre Rogério, receberia o jovem para levá-lo a Ouro Preto. O velho advogado, Dr. Paiva, confidencia a Tavares que cursou Direito com o Padre Rogério, na Faculdade de Direito do Recife, dizendo: "na faculdade daquele tempo, era ele o único padre, mas valia sozinho por todo o clero de Pernambuco".

No momento seguinte, o assunto passa a ser sobre a guerra, quando Dr. Paiva pergunta a Tavares se este se recorda de um fato específico, e de dois nomes, conforme podemos ler no seguinte fragmento, enquanto olhava atentamente os azulejos e o rodapé da casa: " - Leu a última notícia da guerra, na Pacotilha de hoje? E dizendo consigo que somente em Lisboa havia encontrado tão perfeitos, acrescentou, sem esperar resposta: - Ludendorff acaba de ser substituído por Hindenburg, no comando-geral das forças alemãs. E numa conclusão serena, retomando o andar: - Este 1916 é capaz de terminar com a Alemanha triunfante. É isso muda a face do mundo, meu caro Tavares!"

O capítulo subsequente, da parte inicial, se ocupa de reconstruir memórias, como numa espécie de contraste do tempo contra o tempo, o de então contra o de antes de então, já que narra Abelardo retornando a sua São Luís do Maranhão, 18 anos após a partida de navio, quando podemos ler: "Abelardo, agora voltado para a janela que ia abrir, com a mão a puxar o comprido ferrolho que trancava as rótulas no encaixe de pedra da esquadria, lembrou que talvez a luz forte da manhã, derramando-se na cidade de ruas em ladeira, lograsse restaurar, nas tonalidade quentes de seu colorido, a outra São Luís que ele havia levado na memória e que, volvidos dezoito anos, lhe reaparecera com um ar decrépito e murcho, na bruma de chuva da tarde nimbada"

Como visto, temos diversas modificações do conteúdo do livro, que permitiram, além de tentativas de sua múltipla compreensão, em passagens chaves, também algumas reflexões sobre o sentido das "emendas", "supressões" e acréscimos de sentido, que

enriqueceriam futuras abordagens com alguma pretensão hermenêutica. Por isso, passemos a algumas variações, adiante.

Devido à modesta dimensão deste brevíssimo ensaio, fiquemos apenas com a alteração do primeiro parágrafo da 1ª e 2 edições, no capítulo "preliminar", chamado "A casa", conforme reproduzido:

Quadro 1

1ª Ed., 1959, José Olympio	2ª Ed., 1960, Martins
"Na bela cabeça enérgica, a farta cabeleira de tons precocemente grisalhos tufava-se nas têmporas, sob a aba mole do chapéu-de-chile, derramando-se por cima do aro de ouro dos óculos e da parte superior das orelhas. Dois olhos miúdos, de tonalidade azul, mantinham-se em guarda por trás das lentes grossas, espiando através da fresta das pálpebras, que as sobrancelhas negras sombreavam em espeça tarja arrepelada. O queixo anguloso, condizente com a saliência das maçãs do rosto, dir-se-ia falquejado sobre o pescoço curto, que se plantava solidamente nas largas espáduas do corpo compacto".	"Na bela cabeça enérgica, a farta cabeleira de tons ~~**precocemente**~~ grisalhos tufava-se nas têmporas, sob a aba mole do chapéu-de-chile, derramando-se por cima do aro de ouro dos óculos e da parte superior das orelhas. Dois olhos miúdos, de tonalidade azul, mantinham-se em guarda por trás das lentes grossas, espiando através da fresta das pálpebras, que as sobrancelhas negras sombreavam ~~**em espeça tarja arrepelada**~~. O queixo anguloso, condizente com a saliência das maçãs do rosto, dir-se-ia falquejado sobre o pescoço curto, que se plantava solidamente nas largas espáduas do corpo compacto".

Era, de fato, um preciosista da escrita, e sua obra exige estudo comparativo e aprofundado de todas as edições.

AS DIVERSAS EDITORAS DE UM LIVRO

Passemos, pois, à criação de "A Décima Noite". No "capítulo-prefácio" denominado "A história deste romance", inserido a partir da 5ª edição, Josué Montello insere a justificativa para tantas trocas de editora para o livro, começando com a leitura dos originais, pelo amigo Aurélio Buarque[88]:

[88] Conforme sabido, Aurélio era primo de segundo grau de Chico Buarque, já que sua mãe, Maria Buarque, era sobrinha de Cristovão Buarque de Holanda, e, assim, era prima de Sérgio Buarque de Holanda, que era o pai de Chico Buarque de Holanda.

> "Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, amigo fraterno, companheiro dileto, leu-me os originais do livro, antes que eu os entregasse ao editor. Sugeriu-me alguns cortes. De fato, o romance se derramava além da medida comum. Urgia pôr o rio no seu leito, depois que este engolira as margens. Deixei que as águas baixassem um pouco, e assim saiu a primeira edição de A Décima Noite, acolhida com uma dupla benevolência: a dos críticos e a do público. Este último, em menos de um mês, fez que o livro desaparecesse das livrarias.
> José Olympio chamou-me ao seu gabinete de trabalho, na Praça 15 de Novembro, e ali me confessou que, não tendo imaginado tão rápida aceitação da primeira edição de meu romance, fizera desmanchar-lhe a composição tipográfica. Urgia fazer-lhe a segunda. Ponderou-me: – Eu, pessoalmente, só poderei mandar fazê-la daqui a alguns meses, porque tenho compromisso com outros livros; mas vou conseguir quem a faça, e para já, a fim de que teu romance siga o seu bom caminho."[89]

E a conversa editorial prossegue, com o desdobramento que permitiu a nova edição da obra por outra editora, ainda conforme registro de Josué Montello:

> "Dias antes, José de Barros Martins, depois de uma conversa com Jorge Amado, me havia pedido um romance para a sua editora. Depois da conversa com José Olímpio, levei-lhe a segunda edição de A Décima Noite, e ali saíram ainda a terceira e a quarta, sempre com igual benevolência do público." [90]

E o nosso autor concluiu, falando da terceira editora, já a partir da 5ª edição:

> "Agora, sai A Décima Noite em nova edição, e por um novo editor. A rigor o livro também é novo, tais as alterações que nele fiz, para ajustá-lo a uma concepção mais sóbria da arte de escrever e de narrar, que a experiência e o tempo trouxeram ao romancista. Não me quis contentar com a lição de Machado de Assis, na reedição de A Mão e a Luva, quando se limitou a corrigir alguns erros tipográficos e suprimir quinze linhas de seu livro de juventude. O mestre era o mestre. No meu caso, o esforço teria de ser mais tenaz e mais profundo"[91].

A observação comparatista de Josué de Montello não se limita a Machado de Assis, prosseguindo com outro grande nome: "Também Eça de Queirós refundiu de tal modo 'O Crime do Padre Amaro' que daí resultou na verdade um novo livro"[92]. E de maneira acolhedora, ainda reconheceu a maior inspiração em Eça: "Confesso que sempre me lembrei de seu exemplo, todas as vezes que me debrucei sobre estas páginas, para emendá-las, para repoli-las, para lhes dar mais vida e cor, impelido pela ânsia de aprimorá-las", e arrematou: "Saíram perfeitas? De modo algum. Mas basta essa ânsia de

[89] MONTELLO, Josué. A Décima Noite. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 11.
[90] MONTELLO, Josué. A Décima Noite. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 11.
[91] MONTELLO, Josué. A Décima Noite. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 11.
[92] MONTELLO, Josué. A Décima Noite. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 11.

aprimoramento constante, para que o escritor fique em paz consigo mesmo, no território de suas limitações"[93].

O que também chama atenção em "A Décima Noite", de Josué Montello, como iremos ver, não é apenas a ampla troca de editoras, mas as diversas versões que encontram amparo na explicação acima, a busca pela perfeição, o que indica ser muito útil para futuras pesquisas a tentativa de acesso aos originais lidos por Aurélio Buarque, antes dos cortes que sugeriu, para possível comparação com todas as edições da obra, para mapeamento de suas alterações. Passemos, pois, às diversas (aparentes) narrativas sobre a construção da referida obra.

AS DIVERSAS HISTÓRIA SOBRE A CRIAÇÃO DO LIVRO: 1959, 1976 E 1998.

Ao lermos "A Décima Noite", podemos encontrar, desde as primeiras páginas da 5ª edição, o confessado fundamento da relevância literária do Direito Civil e do Código Civil, começando pela maneira erudita e elegante com que o autor passeia pelas explicações históricas sobre a construção do livro, num capítulo chamado – como já mencionado – "História desde Romance", que começou a ser escrito em 1957 e foi publicado no ano seguinte. Nas páginas iniciais, o autor descreve as reminiscências desde seu local de trabalho, em Lisboa, traçando paralelos entre a arquitetura lisboeta e sua amada São Luís, até chegar na influência das releituras que então realizava, em especial "Os Maias", de Eça de Queirós, mas sem esquecer o impacto de sua mudança para Madri.

Como ressaltamos, poucos anos antes de escrever "A Décima Noite", Josué Montello havia sido indicado pelo então Presidente Juscelino Kubitschek para o cargo de subchefe da Casa Civil da Presidência da República, de onde se afastou para Lisboa, depois para Madri, respectivamente, como professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, na cátedra de Estudos Brasileiros e no curso de cultura brasileira do Centro de Cultura Hispânica.

Recordemos, aliás, suas palavras joviais sobre a influência civilística da 5ª edição: "**caíra-me as mãos, não sei bem por que motivo**, ainda em Lisboa, um exemplar de nosso Código Civil. Andei a repassar-lhe o texto salteadamente, e logo me pareceu que,

[93] MONTELLO, Josué. A Décima Noite. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 12.

em qualquer um de seus artigos, se escondia um romance, ou muitos romances, assim como há um conto esquecido em cada provérbio da sabedoria popular"[94].

Contudo, a primeira e segunda edições do livro contam com a presença de uma memória ligeiramente distinta, com as breves características gráficas já mencionadas no início deste ensaio, pois acrescentava inicialmente a participação de sua esposa, d. Yvonne Montello, como se segue:

> "À Yvonne, minha mulher:
> Há três anos, na pequena sala colorida onde arrumamos nossos livros, eu te disse, apanhando na estante um velho volume do Código Civil, que há em cada artigo desse texto de lei o tema de um romance. E tu, que sempre crês no que te digo, tiveste no rosto uma sombra de dúvida. Abri então o livro e indiquei-te, não um artigo, mas um pequeno parágrafo, que me caiu sob os olhos. 'Aqui tens – disse eu – um bom argumento'. E tu, convertendo a dúvida em estímulo: 'E por que não o aproveitas?' Depois, quando se rasgou diante de mim tempo propício, puseste na minha mesa a tinta e o papel da escrita e mais a pequena caneta de cedro que sempre me acompanhou." [95]

Josué Montello prosseguiu recordando nas quatro edições iniciais – por duas editoras distintas – o itinerário da escrita:

> "Uns capítulos em Lisboa, ante uma paisagem de sobrados velhos que me lembrava o Maranhão. Outros em Paris. Ainda outros na Suíça, no quarto de hotel aberto sobre águas do Reno. Afinal em Madri, com a luz da primavera, chego ao termo do livro que nasceu de teu incentivo e de teus cuidados. E há pouco, quando o concluí, contigo à espera da última folha que devias copiar, senti que estávamos emocionados, num começo de saudade: saudade destas personagens, saudade destas cenas de província, e sobretudo saudade de nós mesmos na emoção de compor este romance. Madri, 6 de junho de 1958" [96].

A escrita geral de nosso autor delineia seu imaginário de romancista, alguém que parecia mesmo fascinado pelas questões do foro e dos processos e que, em "A Décima Noite", teve o Código Civil por inspiração. Mas como vimos, apresenta memórias diferentes sobre a concepção narrativa de criação. Observemos, uma nova versão, a terceira, quando Josué Montello proferiu o discurso de recepção a Evando Lins e Silva, jurista e ministro do Supremo Tribunal Federal afastado pela ditadura instalada em 1964. Naquela ocasião, em 1998, disse Josué Montello:

---

[94] Sem os grifos no original. Cfr. MONTELLO, Josué. A Décima Noite. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 10.
[95] MONTELLO, Josué. A Décima Noite. 1ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
[96] MONTELLO, Josué. A Décima Noite. 1ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

> "Permiti agora que aproveite esta oportunidade para uma confissão de ordem pessoal, diretamente ligada à vossa condição de homem da lei, como magistrado, e como profissional do Direito, como advogado".
>
> Bem sabeis que, para quem tem o hábito da leitura, todo texto impresso nos atrai. **Há tempos, na fazenda de um amigo, como seu hóspede, dei por mim à procura de um texto qualquer para distrair minha curiosidade da escrita alheia. Tudo quanto encontrei se limitava a pequenas publicações sobre o plantio da soja e a criação de gado**. E eis que, na ânsia de distrair os olhos e a curiosidade sempre viva, dei com um exemplar do Código Civil, na edição do Dr. Paulo de Lacerda. Abri-o ao acaso e pude prontamente reconhecer que, em cada artigo, lido salteadamente, aflorava um romance, à espera de que a minha imaginação o desenvolvesse. E foi no artigo 219, completado pelo artigo seguinte, que prontamente me fixei. Refere-se esse artigo aos chamados erros essenciais de pessoa no ato conjugal. Tudo rematado por algo que ficou a teimar em mim, com a lembrança contrastante da permissividade atual, ainda que na moda, e em virtude da qual, entre os chamados erros essenciais de pessoa, figura o defloramento da mulher ignorado pelo marido."

Perceba-se, ainda, que o referido discurso de recepção ainda guarda outra sutileza, qual seja, ao se dirigir ao criminalista Evandro Lins e Silva, marcado em sua biografia por diversas defesas que fez no Tribunal do Júri, inclusive de casos de feminicídio, então chamados de "passionais", o mais famoso deles caso Doca Street, em que um homem foi acusado (e condenado) por ter matado, em 30 de dezembro de 1976, com um tiro na nuca e três tiros no rosto, a socialite Ângela Diniz, sendo certo que os casos de família e erro essenciais no casamento não raro terminavam no tribunal do júri.

É neste contexto que surge o enigmático fragmento, ainda no discurso de recepção pronunciado por Josué Montello:

> "Foi ali que confirmei minha convicção de que, em todo artigo do Código Civil, há realmente um romance à espera de seu romancista. E daí eu ter escrito A Décima Noite, no qual a noiva, filha única de um velho advogado, deixa de entregar-se ao marido na noite nupcial, levando-o à suspeita de que ela só irá entregar-se na décima noite. Ou seja, quando findar o prazo da prescrição.
>
> (...)
>
> A solução de desencontro, inspirador do conflito, já não me lembro bem qual foi. O que posso afirmar é que tudo se resolveu de forma civilizada, tal como mandava a imaginação do romancista – **quase a me compelir a entregar a causa ao Dr. Evandro Lins e Silva**" [97].

[97] MONTELLO, Josué. Discursos Acadêmicos de Josué Montello. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007.

A confissão de que o romance quase rolou para um desfecho de feminicídio (consumado ou tentado), mas acabou resolvido como deve ocorrer em qualquer relação que se pretenda humana: "de forma civilizada", mas também deixou claro outros elementos de inspiração do romance, como também é possível perceber da leitura do fragmento, ou seja, se na versão de 1959 há toda uma referência criadora ao papel da esposa, d. Yvonne Montello, com passagens por Lisboa, Madri e Paris, quando menciona uma "**pequena sala colorida onde arrumamos nossos livros**, eu te disse, apanhando na estante um velho volume do Código Civil", enquanto na versão de 1976 o autor altera a narrativa criadora, omitindo o papel de sua esposa, mencionando apenas que "**caíra-me as mãos, não sei bem por que motivo, ainda em Lisboa**", um exemplar do Código Civil, ao passo que na versão de 1998 o papel da esposa também não é referido, e o local já é outro, quando menciona "**na fazenda de um amigo**, como seu hóspede, dei por mim à procura de um texto qualquer para distrair minha curiosidade".

O dínamo criador de Josué Montello, "*ex machina*", teria entrado em carburação na sala colorida, defronte a estante no apartamento do casal? Em uma viagem por diversos locais (Lisboa, Paris e Madri)? Ou na fazenda de um amigo, buscando fugir do tédio em razão das leituras disponíveis se limitarem apenas a livros do agronegócio? Seja aonde for, o motor criativo teria sua ignição desde as provocações da esposa, incentivadora, ou seria devido ao acaso, sem um motivo aparente, quando disse "não sei bem por que motivo", ou algo parecido?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui, o que intuímos – mais do que adivinhamos –, e quase seria uma tarefa destinada aos que dominam a arte da prestidigitação, é que Josué Montello foi, e continua sendo, uma espécie de mágico da palavra, demiurgo de várias versões, cores e tonalidades de seu Palácio chamado Maranhão, dentro do qual ocupou muitos cômodos, embora tivesse uma queda mais do que leve pelo corredor São Luís, que reviveu e reinventou, lamentando que as cores não permaneceram frescas, como as de sua infância.

Nas várias versões de escrita para a sua (nossa) "Décima Noite", campeando pelo reino encantado das letras montellianas, nós mais do conseguiríamos imaginar um Código Civil que unisse (ou quase separasse) Édipo e Electra, para além da imaginação

psicanalítica de Freud e Carl Jung, que teriam provavelmente realizado releituras infindáveis a partir dos traços de gênio que deram vida a Abelardo e Alaíde, se tivessem tido o privilégio de ler (ou reler) Josué Montello, artífice do verbo, construtor de universos a partir da argamassa das letras cimentadas no milagre do sentido.

Aliás, se por um lado a primeira versão do romance inseriu a esposa e um local específico como componentes da memória e das condições de possibilidade da escrita, por outro lado a segunda versão acomodou certos elementos do imaginário a certas impressões rejuvenescidas, ao passo que a terceira versão quase confessou a mudança de Códigos, do Civil para o Criminal, no calor de uma oração acadêmica que instilou uma renovada recriação do imaginário, quase nos convidando, em uma mensagem cifrada, a também elaborarmos versões alternativas para a própria relação entre Abelardo e Alaíde.

REFERÊNCIAS

ABREU, Estela dos Santos. **Livros brasileiros traduzidos para o francês.** 6ª Ed. Rio de Janeiro: ABL, 2008.

CONY, Carlos Heitor. **JK. Como Nasce Uma Estrela.** São Paulo: Record, 2002.

CONY, Carlos Heitor. **JK e a ditadura.** São Paulo: Objetiva, 2012.

COSTA FERNANDES, Ronaldo. **Discurso de posse em 13 de setembro de 2007 na Cadeira nº 31 da Academia Maranhense de Letras, na sucessão de Josué Montello.** São Luís: AML, 2007.

COUTO, Ronaldo Costa. **Juscelino Kubitschek.** Brasília: Senado Federal, Edições Técnicas, 2011.

JESUS, Hagamenon de. Casa de Cultura Josué Montello (Org.). **A eterna São Luís de Josué Montello com seus romances.** São Luís: Secretaria de Cultura, 2012.

VIEIRA, Mauro Cezar Borges. **A pena montelliana: a criação da Saga Maranhense no diário do escritor.** Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2022.

LACERDA, Paulo Maria de. **Código civil brasileiro: lei n. 3.071, de 1 de janeiro de 1916, precedida de uma synthese historica e crítica pelo Dr. Paulo de Lacerda e seguida de um minucioso índice alphabetico e remissivo.** Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1917.

LACERDA, Paulo Maria de. **Princípios de Direito Constitucional Brasileiro, Volumes I e II.** Rio de Janeiro: Livraria Azevedo - Editora Erbas de Almeida & Cia, 1926.

MONTELLO, Yvonne Pinto Sobral; Souza e Souza, Joseane Maria de; Sousa, Wanda França de. **São Luís: Secretaria de Estado da Cultura**, 2014.

MONTELLO, Josué. **A Décima Noite.** 1ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

MONTELLO, Josué. **A Décima Noite.** 2ª, Ed. São Paulo: Martins Editora, 1960.

MONTELLO, Josué. **A Décima Noite.** 3ª e 4ª Ed. São Paulo: Martins Editora, 1965.

MONTELLO, Josué. **A Décima Noite.** 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

MONTELLO, Josué. **A Décima Noite.** 6ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MONTELLO, Josué. **Diário completo** (Vol. 1). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

MONTELLO, Josué. **Diário completo** (Vol. 2). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

MONTELLO, Josué. **O Juscelino Kubitschek de minhas recordações.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MONTELLO, Josué. **Discursos Acadêmicos de Josué Montello.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007.

ZANELA, Agda Adriana. **A Epopéia maranhense de Josué Montello: Desvendando a poética montelliana em quatro romances.** Tese (Doutoramento em Estudos Literários), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP. São Paulo, 2009.

Capítulo 6

O SOFRIMENTO COMO CAMINHO PARA PURIFICAÇÃO, AMADURECIMENTO E CONTEMPLAÇÃO

Mônica de Mattos
Giselle Calado

O SOFRIMENTO COMO CAMINHO PARA PURIFICAÇÃO, AMADURECIMENTO E CONTEMPLAÇÃO

***Mônica de Mattos*[98]**

***Giselle Calado*[99]**

Resumo

A presente reflexão aprofunda a complexidade da dor e do sofrimento humano, especialmente à luz da fé cristã. Ao explorar a experiência pessoal e universal da dor, as autoras convidam o leitor a uma jornada de contemplação, buscando compreender o sentido do sofrimento e encontrar consolo diante dele. Ao longo do texto, são apresentados diversos exemplos de sofrimento em diferentes estágios da vida, desde crianças até idosos, destacando que a dor é uma experiência pessoal e universal. Enfatiza-se que a forma como o sofrimento é enfrentado pode levar a diferentes resultados, seja ao crescimento pessoal ou ao desespero. O texto também aborda a ideia de encontrar sentido no sofrimento e apresenta pensamentos de diversas figuras, como Papa João Paulo II, Papa Bento XVI, Viktor Frankl, C. S. Lewis, Jacques Philippe. Conclui com a proposição de uma visão cristã positiva do sofrimento, oferecendo testemunhos e sugestões práticas para enfrentá-lo com força e paz.

Palavras-chave: Sofrimento. Fé Cristã. Aceitação. Contemplação. Sentido da Vida.

Abstract

This reflection delves into the complexities of human suffering, particularly in light of the Christian faith. By exploring the personal and universal experience of suffering, the authors invite the reader on a journey of contemplation, seeking to understand the meaning of suffering and find solace in the face of it. Throughout the text, various examples of suffering at different stages of life, from childhood to old age, are presented, emphasizing that pain is a personal and universal experience. It is highlighted that how one copes with suffering can lead to different

---

[98] Consagrada do Movimento Regnum Christi. Graduada em "Licenciatura en Educación y Desarrollo" pela Universidad Anáhuac, México. "Magistério em Ciências Religiosas" pelo Ateneo Pontificio Regina Apostolorum, Roma. Licenciatura em Filosofia pelo Centro Universitário Ítalo, São Paulo. Pós-graduação em "Acompanhamento Espiritual" pela Faculdade Vicentina, Curitiba. Especialização em "Valores e Criatividade" pela Fundação López Quintás, Madri, Espanha. Especialização em "Educação da Afetividade e Sexualidade" pela Universidade Francisco de Vitoria, Madri, Espanha.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9295501766624251 E-mail: modemattos@gmail.com

[99] Cirurgiã-Dentista pela Universidade de Brasília, Especialista em Saúde Coletiva pela Universidade de Brasília e Mestre em Saúde Pública pela ENSP/Fundação Oswaldo Cruz (Planejamento e Gestão de Serviços e Sistemas de Saúde). Atua com políticas em ciência, tecnologia, produção e inovação em saúde. É Oficial Nacional de Inovação, Medicamentos e Tecnologias em Saúde na Organização Pan-Americana da Saúde/Organização Mundial da Saúde (OPAS/OMS), membro do Movimento Regnum Christi e aluna de graduação em Filosofia na na Universidade Católica de Brasília.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9072342305664748 E-mail: gscalado@gmail.com

outcomes, whether it be personal growth or despair. The text also addresses the idea of finding meaning in suffering and presents the thoughts of various figures, such as Pope John Paul II, Pope Benedict XVI, Viktor Frankl, C. S. Lewis, and Jacques Philippe. It concludes by proposing a positive Christian view of suffering, offering testimonies and practical suggestions for facing it with strength and peace.

Keywords: Suffering. Christian Faith. Acceptance. Contemplation. Meaning of Life.

INTRODUÇÃO

Ser capaz de compreender e penetrar no sentido da dor e do sofrimento humano é um dos desafios mais complexos do ser humano e, especificamente, da fé cristã.

No contexto das provações, tribulações e sofrimentos "manter a coragem e a esperança como desejo e expectativa do bem, apesar de não saber o que trará consigo o amanhã" é um desafio do mundo atual. E é assim que se inicia o trecho introdutório da recém divulgada Bula Papal de Proclamação do Ano Jubilar 2025, *Spes non confundit* (Francisco, 2024a).

Trazer o tema para reflexão nos parece pertinente em um mundo e sociedades cada vez mais líquidas, na era da inteligência artificial e da velocidade e rapidez do pensamento (Francisco, 2024b). Apesar de todos os avanços da sociedade atual e do aumento substancial do conhecimento científico e tecnológico, o ser humano permanece com a mesma natureza e dignidade no que diz respeito às indagações quanto ao sofrimento.

É comum ouvirmos a seguinte pergunta: "Se Deus é amor e onipotência, por que permite a dor no mundo? Por que não acaba com o sofrimento, tornando felizes todas as suas criaturas?" O cristão, como qualquer ser humano, ao experimentar uma dor dilacerante, pergunta-se: "Por quê, Senhor, por quê?" Na sua amargura, experimenta uma solidão radical e repete o grito interrogativo de Cristo na tortura da cruz: "Meu Deus, meu Deus, por que me abandonastes?" (Mt 26, 46).

A dor, como sombra que nos acompanha, tece fios invisíveis em nossa jornada, unindo a humanidade em uma experiência universal.

A vida, como um rio sinuoso, nos conduz por paisagens diversas, algumas serenas, outras turbulentas. E é precisamente nas turbulências que encontramos a dor.

Na infância, a dor pode ser tão simples quanto a perda de um amigo imaginário ou tão profunda quanto o abandono de um pai. Na adolescência, as feridas são mais

profundas, marcadas pela desilusão amorosa, pela pressão social e pela busca por um lugar no mundo. A vida adulta, por sua vez, nos confronta com perdas irreparáveis, doenças debilitantes e a angústia da finitude. A velhice, com suas limitações físicas e a iminência da morte, nos convida a uma profunda reflexão sobre a existência.

Em cada etapa da vida, a dor molda nossa identidade, nos torna mais resilientes e nos conecta com a experiência humana universal.

O sofrimento humano, em sua complexidade, nos desafia a buscar sentido em meio à dor. Seja a doença que nos acomete, a perda que nos assola ou a injustiça que nos fere, cada experiência dolorosa nos coloca diante de questões existenciais profundas: Qual o propósito da vida? Por que sofremos? Como encontrar forças para seguir em frente?

Do ponto de vista humano, a maneira como o sofrimento é encarado pode levar o indivíduo a alcançar um nível elevado de maturidade humana e espiritual, ou mergulhá-lo em um abismo de desespero. Por outro lado, sob a ótica cristã, aqueles que conseguem assimilar e abraçar o sofrimento com fé, encontrando aceitação positiva, podem trilhar um caminho de purificação em sua jornada em direção à vida eterna.

No texto a seguir, o Papa Bento XVI, destaca esta ideia:

> "A grandeza da humanidade é essencialmente determinada pela sua relação com o sofrimento e com quem sofre. Isso é válido tanto para o indivíduo quanto para a sociedade. Uma sociedade que não aceita os que sofrem e não é capaz de contribuir através da compaixão para que o sofrimento seja partilhado e suportado internamente, é uma sociedade cruel e desumana. Ao mesmo tempo, a sociedade não pode aceitar aqueles que sofrem e apoiá-los na sua recuperação se os próprios indivíduos não são capazes de fazê-lo. Enfim, o indivíduo não pode aceitar o sofrimento do outro sem conseguir encontrar pessoalmente um sentido no sofrimento, um caminho de purificação e amadurecimento, um caminho de esperança". (Bento XVI, 2007)

Em última análise, cada pessoa terá que enfrentar esta realidade em sua vida e terá que decidir como vivê-la, como enfrentá-la. É uma opção, uma decisão que brotará desde dentro da alma: enfrentar ou fugir, abraçar ou rejeitar, olhar de frente ou evitar a dor. Esta afirmação de Viktor Frankl ilumina o dito até aqui:

> "Viver significa assumir a responsabilidade de encontrar a resposta correta aos problemas que a vida apresenta e cumprir as tarefas que lhe são atribuídas continuamente a cada indivíduo. 'Vida' não significa algo vago, mas algo muito real e concreto, que molda o destino de cada homem, diferente e único em cada caso. Nenhuma situação se repete e

> cada uma exige uma resposta diferente (...). E, às vezes, o que se exige do homem pode ser simplesmente aceitar o seu destino e carregar a sua cruz (...). Quando um homem descobre que o seu destino é sofrer, deve aceitar esse sofrimento, porque essa é sua única tarefa (...). Ninguém pode redimi-lo do seu sofrimento ou sofrer em seu lugar. Sua única chance está na atitude que adotar ao carregar o fardo". (Frankl, 2019)

Este artigo tem como objetivo oferecer respostas a estas questões e partilhar uma visão cristã e positiva do sofrimento. Para isso, serão citados alguns pensamentos de Bento XVI, Viktor Frankl, C. S. Lewis, Jacques Philippe, Santa Teresinha do Menino Jesus, Papa São João Paulo II e Papa Francisco.

Também serão apresentados testemunhos de pessoas que souberam aceitar e viver com maturidade a sua dor e, por fim, serão sugeridas propostas práticas para dar sentido à dor e conseguir levá-la adiante com força, paz e esperança.

DESENVOLVIMENTO

Sobre o Sofrimento

A pesquisa sobre o sofrimento é um campo fértil, com raízes profundas na história da humanidade, desde textos religiosos até produções contemporâneas. As ideias apresentadas a seguir procuram explicar o que é o sofrimento, do que se trata esse amplo tema:

"O sofrimento faz parte da existência humana. Isto decorre, por um lado, da nossa finitude e, por outro, da grande culpa acumulada ao longo da história, e que cresce incessantemente também no presente" (Bento XVI, 2007). Ao afirmar que o sofrimento é uma parte intrínseca da condição humana, o Papa Bento XVI coloca em foco cada indivíduo, independentemente de sua condição social, idade, estado de saúde, raça ou origem étnica. Não há distinções quando se trata da vivência dos efeitos da dor.

A origem do sofrimento, segundo a tradição bíblica, está ligada ao pecado original. A desobediência de Adão e Eva gerou uma ruptura na relação entre o homem e Deus, desencadeando uma série de consequências, dentre as quais o sofrimento. Embora o pecado individual contribua para o sofrimento, este também é fruto de uma condição humana marcada pela herança do pecado original.

Sobre o tema do pecado original, há um texto interessante de C.S. Lewis que explica esta realidade e pode iluminar a nossa compreensão:

> "Assim como o jovem anseia por uma mesada regular do pai, com a qual possa contar como sua, para fazer os seus próprios planos (e com razão, já que o seu pai é, afinal de contas, semelhante), assim também as criaturas queriam estar sozinhas e preocupar-se com o seu futuro, planejar o seu prazer e segurança, ter um '*meu*' a partir do qual – sem dúvida – prestariam algum tributo razoável a Deus em termos de tempo, atenção e amor, mas que era, sem dúvida, porém, *deles* e não *Seu*. Eles desejavam, como dizemos, 'chamar suas almas de suas'. Mas *isso significa viver uma mentira*, porque as nossas almas não são de fato nossas. Eles queriam algum lugar do universo de onde pudessem dizer a Deus: 'isso é assunto nosso e não Seu'. Mas não existe tal lugar. Queriam ser substantivos, mas eram – e deveriam ser eternamente – apenas adjetivos. Não sabemos em que ato específico, ou em que série de atos, o desejo impossível e autocontraditório encontrou expressão. Pelo que vejo, pode ter sido literalmente comer a fruta, mas o assunto não tem nenhuma importância". (Lewis, 1990)

O sofrimento, experiência universal e inerente à condição humana, manifesta-se de diversas formas. Surge de perdas pessoais, como a ausência de amor, saúde ou bem-estar material, ou de desafios sociais, como a violência, a injustiça e a desigualdade. A solidão, a traição e o abandono também são fontes de sofrimento profundo. Além disso, a finitude da vida, a consciência da morte e a busca por um sentido para a existência podem gerar angústia existencial. Em um mundo marcado pela desigualdade, muitos sofrem com a fome, a miséria e a falta de oportunidades, enquanto outros enfrentam os desafios da modernidade, como a alienação, o consumismo desenfreado e a degradação ambiental. O sofrimento, portanto, é uma experiência complexa e multifacetada, que nos acompanha desde o nascimento até a morte.

Atualmente, enfrentar a realidade do sofrimento é particularmente desafiador, pois o mundo tende a evitar a dor e busca, a todo custo, escapar dos obstáculos, sejam eles pequenos ou grandes. Prazer, consumismo, diversão e distração são promovidos como meios de esquecer ou evitar o sofrimento. Em contraste, o cristianismo propõe algo tanto antigo quanto novo: o caminho da cruz como meio de alcançar a luz.

Outro texto do Papa Bento XVI pode nos esclarecer isso:

> "Podemos tentar limitar o sofrimento, lutar contra ele, mas não podemos suprimi-lo. Precisamente quando os homens, tentando evitar todas as dores, procuram distanciar-se de tudo o que possa significar aflição, quando querem poupar-se do cansaço e da dor da verdade, do amor e do bem caem numa vida vazia, na qual a dor já não exista, mas a sensação sombria de falta de sentido e de solidão é ainda maior. O que cura o homem não é evitar o sofrimento e fugir da dor, mas a capacidade de aceitar a tribulação, amadurecer e encontrar nela um sentido através da união com Cristo, que sofreu com amor infinito". (Bento XVI, 2007)

É essencial aprender a lidar com qualquer realidade, especialmente a do sofrimento, de maneira equilibrada. Enfrentar a dor significa não tentar evitá-la a todo custo, nem buscar nela uma fonte de salvação pessoal ou adotá-la por masoquismo. Jacques Philippe (2010), em uma palestra ministrada a um grupo de leigos durante um retiro sobre a Paz Interior, aconselha a evitar os dois extremos possíveis: a fuga sistemática de todas as sombras da dor, ou o que ele chama de "dolorismo", onde o sofrimento é excessivamente valorizado. Os próximos parágrafos resumem os pontos-chave dessa palestra.

Philippe (2010) afirma que a busca incessante por um mundo sem sofrimento nos impede de encontrar sentido nas adversidades. Ao negar o sofrimento, negamos a oportunidade de crescer e encontrar um propósito. É preciso equilibrar a busca por alívio com a aceitação da dor inevitável.

O dolorismo, que exalta o sofrimento como fim em si mesmo, é um extremo a ser evitado. A verdadeira fé não se baseia no sofrimento, mas no amor e na esperança. A cruz de Cristo, por exemplo, representa o amor sacrificial de Deus, mas não é um fim em si mesma. A ressurreição nos mostra que a vida triunfa sobre a morte.

Devemos buscar aliviar o sofrimento dos outros sempre que possível, mas também reconhecer que nem todo sofrimento tem solução. A compaixão e a ação são essenciais, mas não devem nos levar a negligenciar a importância de encontrar sentido e propósito mesmo em meio à dor.

O Padre Pio de Pietrelcina sofreu muito com os estigmas, mas foi uma dádiva. Fundou uma casa de alívio ao sofrimento, um dos melhores hospitais da Itália. Dedicou sua vida a aliviar a dor de inúmeras pessoas, embora tenha vivido muitos anos rodeado de dor. Devemos cuidar dos excessos e buscar uma experiência equilibrada.

Vale ressaltar dois dos maiores tormentos humanos: a rejeição e o medo do sofrimento. Quando confrontados com situações que exigem aceitação do sofrimento, persistir na recusa apenas intensifica a angústia. Este é o dilema enfrentado por aqueles que enfrentam a perda de entes queridos, ou testemunham o sofrimento causado por doenças irreversíveis, terminais ou estados vegetativos. Diante disso, o que pode ser feito? Se todos os esforços razoáveis foram empregados para mitigar a dor e esta persiste, é um sinal de que a vida oferece uma oportunidade para a manifestação do

heroísmo. Nesses momentos, abraçar a situação se mostra sempre mais benéfico do que repeli-la.

A resistência ao sofrimento inflige feridas profundas na alma, alimentando ressentimentos e angústias que, eventualmente, germinarão em novos males. Torna-se imperativo cultivar a autoconsciência, a inteligência emocional e a força de vontade para gradualmente aceitar as dores que permeiam nossa existência.

Seguir o caminho da aceitação é fundamental, reconhecendo que a rejeição apenas aprofunda as cicatrizes. Além disso, o medo do sofrimento é uma armadilha na qual muitos caem. O receio do desconhecido, seja sobre o futuro, a perda de entes queridos, doenças ou crises econômicas, pode consumir a mente com previsões sombrias e incertezas infundadas. Mesmo sem vivenciar tais situações, o medo encontra espaço para se instalar, paralisando o indivíduo. É crucial lembrar que a liberdade é inerente à condição humana, e viver dominado pelo medo é estar cativo de suas próprias apreensões.

Sintetizando esta primeira seção, é possível afirmar que o sofrimento é uma realidade presente na vida de todas as pessoas, como consequência da sua finitude e do pecado do homem. Somos chamados a eliminar a dor que as pessoas sofrem, sabendo que nem todo sofrimento pode ser eliminado. Portanto, o caminho da aceitação será sempre a melhor escolha.

O SOFRIMENTO COMO UM CAMINHO PARA A MATURIDADE

Cada indivíduo é chamado a atingir sua plenitude. Assim como todas as criaturas seguem seu ciclo natural de nascimento, crescimento e morte, os seres humanos também passam por essas fases. Ao longo da jornada da vida, os homens evoluem e amadurecem: seus corpos se desenvolvem, seus pensamentos se aprimoram, e suas emoções se tornam mais complexas. O homem é, por essência, um ser em constante processo de amadurecimento.

A. Sobre a maturidade humana e a maturidade cristã

Existem inúmeras abordagens sobre a maturidade humana, que variam conforme diferentes perspectivas: psicológica, emocional, intelectual, psicanalítica, entre outras.

Este trabalho se concentra em algumas definições extraídas do Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa e em textos de Antônio Ávila Blanco, sacerdote e professor de Psicologia, com formação em Psicologia pela Universidade Complutense de Madri e doutorado em Teologia Catequética pela Universidade Pontifícia de Salamanca.

Ao examinar os textos de Ávila Blanco (2013) e as definições do dicionário mencionado, surge uma conexão entre idade adulta e maturidade. Contudo, o autor questiona a concepção convencional do termo "maturidade humana":

> "Até que ponto se pode dizer que todo e qualquer adulto é maduro? A persistência de reações infantis, de instabilidade emocional, de perda de sentido, parece colocá-lo em dúvida. O fato é que o conceito de maturidade foi evoluindo ao longo da história da psicologia, e uma nova concepção de maturidade, em que se quebra a identificação entre idade adulta e maturidade, têm sido progressivamente introduzida para entender a maturidade como a conquista da integração pessoal, tal como o equilíbrio psicológico, como a capacidade de enfrentar adequadamente os desafios da vida. A maturidade já não é concebida estaticamente, mas sim dinamicamente; a vida é entendida como um processo permanente de amadurecimento. A maturidade passa a ser entendida como o equilíbrio pessoal a ser alcançado a cada momento; e não como algo possuído de uma vez por todas. É uma situação pessoal para a qual sempre se tende e que nunca se possui plenamente". (Blanco, 2013)

Destaca-se especialmente no texto citado que maturidade é a capacidade de enfrentar os desafios da vida, transformando-os em oportunidades de crescimento.

Pode-se afirmar que alguém demonstra maturidade cristã ao adotar uma postura de receptividade ao Mistério divino, vivendo com confiança e submissão à vontade de Deus. Essa pessoa irradia paz, segurança e liberdade em seu entorno, sem temer ou se perturbar diante das adversidades. Essa disposição não é exclusiva do Cristianismo, mas no contexto cristão, está centralizada na figura de Jesus Cristo, que é o ápice de referência para toda a humanidade. Ele é não só o modelo, mas também a meta e o mestre da humanidade para cada cristão.

No Novo Testamento, o que foi mencionado acima fica evidente ao observarmos o seguimento de Jesus por seus discípulos e seus apóstolos. Este seguimento passa necessariamente por um processo com três etapas claras, que os cristãos podem experimentar na sua história pessoal. Estas etapas são o chamado, o seguimento e o envio e especificam os diferentes momentos pelos quais passa a maturidade cristã.

a. O chamado: nesta etapa, o cristão desenvolve autoconsciência e reconhece o chamado pessoal de Jesus, que o convida a transcender o cotidiano e aprofundar sua fé.

b. O seguimento: nesta fase, o cristão busca imitar Jesus, desenvolvendo os mesmos sentimentos de amor e compaixão. Ao enfrentar desafios, é chamado a transcender o próprio sofrimento e servir aos mais necessitados.

c. A missão: a maturidade cristã se completa com a descoberta de uma missão pessoal e a liberdade para realizá-la. O cristão maduro assume a responsabilidade de construir um mundo melhor, mesmo em meio a diferentes crenças e ideologias.

Em resumo, a maturidade cristã não é apenas agir de acordo com a idade cronológica, mas com base nos valores cristãos como caminho de vida; os mesmos valores que Jesus Cristo ensinou e viveu. A maturidade cristã dá plenitude à maturidade humana.

B. O primeiro passo da maturidade humana e cristã: a aceitação

Somos todos chamados a alcançar a plenitude como seres humanos, a adquirir o equilíbrio de nossas faculdades: inteligência, vontade, imaginação, afetividade. E para alcançar esse equilíbrio e plenitude, o primeiro passo é atingir a maturidade como seres humanos. Surge agora a pergunta: como atingir esta meta? Existem vários caminhos, mas sem dúvida a primeira atitude necessária é a aceitação.

A aceitação de si mesmo e da vida é fundamental para alcançar a maturidade e a plenitude humana.

Jacques Philippe em seu recém traduzido livro para o português "A Via da Confiança e do Amor com Santa Teresinha" diz que devemos aprender a "jogar o jogo" onde tudo é graça e tudo pode, no final das contas, concorrer para o nosso bem. Nesse sentido, toda a provação e sofrimento "é antes de tudo uma provação da fé da esperança" (Philippe, 2024).

C. A influência do sofrimento na maturidade humana e cristã

Nossa reação ao sofrimento molda nossa vida. A aceitação promove crescimento, enquanto a negação leva ao desequilíbrio. Alguns exemplos de situações da vida cotidiana trarão alguma luz sobre o assunto.

O exemplo de vida de Immaculée Ilibagiza é profundamente inspirador. Sobrevivente do genocídio ocorrido em Ruanda em 1994, ela testemunhou uma das

tragédias mais horrendas da história moderna. Durante cerca de 100 dias, aproximadamente 800 mil pessoas foram brutalmente assassinadas, segundo dados da Organização das Nações Unidas (ONU), embora algumas estimativas sugiram um número ainda maior. O ritmo desenfreado do massacre, perpetrado por extremistas do grupo étnico majoritário do país, os Hutus, foi cinco vezes mais rápido do que o do Holocausto. O objetivo macabro era aniquilar os tutsis, uma minoria étnica que, na época, representava apenas 15% da população de Ruanda.

Para manter-se viva, Immaculée passou três meses trancada em um banheiro de menos de dois metros quadrados na casa de um pastor junto com outras sete mulheres. Elas não conversavam, mal dormiam e comiam - ela perdeu 30 quilos - e se revezavam para levantar e alongar o corpo duas vezes por dia. Às vezes, ouviam-se explosões de granadas perto da casa, ou os gritos assassinos das milícias: "Matem os adultos! Matem as crianças! Matem-nos! Matem todos!" (Ilibagiza, 2008)

Foi uma mulher que viveu um sofrimento atroz - viu praticamente toda a sua família ser assassinada pelos Hutus - mas que encontrou sentido em tudo o que viveu porque descobriu a Deus e aprendeu a perdoar de coração. Ela testemunha em um de seus livros: "Neste mundo escuro e confuso que se desenrola ao meu redor, minha luta para encontrar sentido, compreensão e esperança continuavam" (Ilibagiza, 2008).

Immaculée concede seu perdão pessoalmente aos assassinos e hoje viaja pelo mundo levando uma mensagem de amor através de palestras, conferências e vídeos. Ela é um exemplo eloquente de mulher cristã e humanamente madura, que se deixou forjar pelas grandes dores do genocídio.

Pode-se aprofundar em sua história nos livros escritos pela própria Immaculée Ilibagiza: "Sobrevivi para contar" (2008) e "*Guiada por la fe*" (2012).

Outro exemplo é a história de Mercedes Vallenilla. Em seu livro "*Que el dolor no te robe el amor*" (Que a dor não roube seu amor), ela conta seu testemunho de vida. Em 1995, Mercedes tinha 25 anos. Mudou-se do seu país natal, a Venezuela, com o marido e o filho pequeno para Manila, nas Filipinas, como missionária ao serviço da Igreja Católica, ao sentir-se chamada a aliviar a dor daqueles que mais sofrem, conduzindo-os a um encontro pessoal com Cristo, Redentor.

Enquanto estava em Manila, ela foi diagnosticada com uma doença incurável. A partir daí sua vida mudou para sempre; passou de uma pessoa saudável e atlética a uma pessoa doente, com diagnóstico de 10 anos de vida útil. Mercedes mora atualmente em

Cancún, México, onde exerce sua profissão como psicóloga através de uma clínica virtual[100] de psicologia católica. Ela também ministra conferências e cursos de prevenção, compartilhando suas experiências de vida para diversos públicos.

Diante desse panorama, Mercedes não se desanima; não desiste e luta. Ela aceitou o sofrimento em sua vida e permitiu que a dor a amadurecesse e a purificasse. "A dor e o sofrimento que nos acompanham podem afundar-nos ou projetar-nos para o crescimento espiritual e a maturidade que transformam para melhor a vida das pessoas que nos rodeiam" (Vallenilla de Gutiérrez, 2016).

ALGUMAS FORMAS CONCRETAS DE VIVER A DOR COM MATURIDADE E CARREGAR A CRUZ COM ESPERANÇA

A. Sofrimento que não pode ser eliminado: a virtude da esperança

A vida é como um prato cheio de sabores: alguns agradáveis, outros nem tanto. Assim como uma criança, tendemos a querer eliminar o que não gostamos. Mas a jornada da vida exige que aceitemos todos os ingredientes, aprendendo a apreciar até mesmo aqueles que, à primeira vista, não são do nosso agrado.

É possível fazer isso com um prato de comida, mas não com a existência; seria destrutivo. A vida deve ser abraçada em sua totalidade. Com o que gostamos e o que não gostamos, devemos aceitar a vida como ela é. Quando a vida é abraçada na sua totalidade, a alegria, a felicidade, o prazer e também a dor e as provações - quando acolhemos tudo, como dizia Santa Teresinha de Lisieux: "Eu escolho tudo" (1986) -; quando temos essa atitude, a vida é coerente, tudo faz sentido. Eu não sofro, eu escolho e aceito tudo. Viver com profunda unidade.

A busca incessante por eliminar a dor deforma o homem, impedindo-o de cultivar a compaixão e a esperança. Ao invés disso, devemos aprender a conviver com o sofrimento, buscando pequenas e grandes alegrias no dia a dia. A fé na vida eterna é um antídoto para a dor, permitindo-nos encarar as dificuldades com mais leveza e gratidão.

---

[100] O trabalho que desenvolve Mercedes Vallenilla de Gutiérrez está explicado em sua página na internet, onde desde 2020, dissemina o Modelo de Acompanhamento Psicoespiritual. Este modelo vem sendo testado há quase uma década, a fim de disponibilizar um guia de acompanhamento psicoespiritual para psicólogos católicos que desejam acompanhar irmãos e irmãs na fé na cura de suas feridas emocionais. O site pode ser acessado por meio do endereço:
https://psicologiacatolicaintegral.com/articulos/acompanamiento-psicoespiritual/

Jacques Philippe sugere o seguinte questionamento para refletirmos nos momentos de provação: "Qual *atitude* de esperança sou chamado a viver neste momento?". Descobrir o chamado que nos é dirigido, é a chave para viver o crescimento que nos é oferecido. Compreendendo esse chamado e dando-lhe resposta, encontraremos a força nova que nos permitirá superar o sofrimento (Philippe, 2024).

Somente quando o futuro é certo como uma realidade positiva, o presente também se torna suportável. Quem tem esperança vive de forma diferente; "lhe foi dada uma vida nova" (Bento XVI, 2007).

Para que o presente se torne suportável, Papa Francisco na sua Bula Papal do Ano Jubilar da Esperança nos convida a "prestar atenção a tanto bem que existe no mundo, olhar para o futuro com esperança e também ter uma visão carregada de entusiasmo para transmitir" (Francisco, 2024a).

B. Dar sentido à dor, ao sofrimento

A vida nos apresenta desafios, e a capacidade de encontrar sentido neles é fundamental para nossa saúde mental e espiritual. Encontrar sentido é como compor uma melodia para a dor, transformando o sofrimento em aprendizado e crescimento.

Alfonso López Quintás dedica grande parte de seus escritos ao tema do sentido na vida. Por exemplo, ele fala sobre os oito níveis de realidade e o processo de êxtase e vertigem. Citamos algumas de suas ideias:

> "O que nos dá força para superar situações difíceis é ter confiança de que nossa vida tem sentido. Tem quando a orientamos para criar modos elevados de unidade, isto é, de amor e convivência. E mais: De onde vem a tristeza? Unamuno afirmou: Sou egoísta portanto só me resta tristeza na vida, só tenho isso. Unamuno, um homem verdadeiramente bem sucedido em todos os aspectos: grande escritor, pai de uma grande família, reitor. E ele afirma isso. Por quê? Se eu adotar uma atitude sistemicamente egoísta na vida, se quiser apenas dominar uma pessoa para colocá-la ao meu serviço, se conseguir isso, sentirei euforia, sentirei exaltação porque ela me serve. Sinto essa exaltação, mas percebo que se a rebaixo ao nível 1 (um) não há encontro, e se não há encontro não há desenvolvimento pessoal. E se não há desenvolvimento pessoal não há alegria porque a alegria só surge quando a pessoa percebe que está se desenvolvendo". (López Quintás, 2024)

Alegria, generosidade e bons relacionamentos são pilares para uma vida mais feliz e resiliente.

C. Oferecer pequenas e grandes dores por uma boa causa

Esta é, como menciona Bento XVI na sua Encíclica *Spe Salvi* (2007), uma forma de devoção muito antiga, mas pouco praticada recentemente. Trata-se de:

> "Oferecer as pequenas fadigas do dia a dia, que nos machucam como alfinetes incômodos, dando-lhes sentido. É verdade que com a Paixão de Jesus Cristo já foi feito todo o sacrifício que o gênero humano necessitava para a sua salvação eterna. Mas Deus na sua infinita bondade permite que nós, seres imperfeitos e pequenos, nos unamos à Paixão de Cristo, compadecendo-nos com Ele, unindo os nossos sacrifícios a Ele". (Bento XVI, 2007)

O sofrimento, quando oferecido, adquire um novo significado, tornando-se uma oportunidade de conexão com o divino e de alívio para os outros. Uma breve oração transforma o cansaço em propósito, a dor em compaixão.

Em sua Carta Encíclica *Dilexit nos*, o Papa Francisco dedica um trecho sobre esse aspecto e o nomeia "Consolados para Consolar". O Santo Padre afirma que, quando encontramos um profundo estado de contemplação em nossa oração, seremos capazes de perceber que a dor que sentimos no coração dá lugar a uma confiança total. A nossa dor se une à dor de Cristo na cruz, e desta maneira podemos experimentar a consolação interior de saber que o próprio Cristo sofre conosco. Ou seja, desejando consolo, na contemplação desejaremos consolá-lo, e de fato, sairemos consolados (Francisco, 2024b).

Nesse contexto, é válido mencionar o exemplo de numerosos santos. Um exemplo notável é o de Santa Teresinha de Lisieux, que afirmou:

> "Sim, meu Amado, é assim que minha vida será consumida... Não tenho outra forma de lhe dar uma prova do meu amor do que lhe jogando flores, ou seja, não faltando nenhum pequeno sacrifício, nenhum olhar, nenhuma palavra, aproveitar todas as pequenas coisas e fazê-las por amor... Quero sofrer por amor, até gozar por amor, por isso vou jogar flores em você na frente do seu trono". (Santa Teresinha do Menino Jesus, 2023)

D. Procurar viver a dor na companhia de um amigo

Compartilhar o sofrimento com alguém de confiança, seja um amigo, um profissional ou Deus, alivia o fardo e nos ajuda a encontrar um porto seguro. Ao nos conectarmos com os outros em sua dor, encontramos força e propósito.

Nestes momentos, Deus tem um papel fundamental. Nosso Criador, nosso Pai Bondoso, nos conhece profundamente e nos ama infinitamente. Ele também conhece a nossa dor, não é preciso explicar nada para Ele. Além disso, Ele experimentou sofrimentos atrozes em Sua própria carne por amor a cada um de nós. Ele conhece o sofrimento em profundidade. É difícil encontrar um amigo melhor do que Ele. Deus não deseja nossas tristezas; "Tudo contribui para o bem daqueles que Ele ama" (Rm 8, 28). Ao aceitarmos esta verdade, seremos livres e poderemos contar com o apoio incondicional do próprio Amor que está em toda parte e, principalmente, está ao nosso lado ou nos carrega em Seus braços quando não podemos mais avançar sozinhos pelo caminho.

E. Cultivar a oração durante o período de sofrimento

A oração é nossa força nos momentos de tribulação. Pequenas frases, como "Senhor, ajude-me", nos conectam a Ele.

Em um de seus inúmeros artigos, intitulado "O Silêncio de Deus", Alfonso López Quintás (2019) conclui o texto da seguinte maneira*:*

> "Ao rezar, devemos ver-nos situados na órbita divina, no âmbito da relação de amor mútuo entre Deus e o homem, no espaço vital da Igreja, como comunidade orante e peregrina em direção a Deus. Sentimo-nos finitos, necessitados e recorremos ao Pai comum, que sabemos que nos ama imensamente e confiamos Nele. Dirigimos diversas súplicas a Deus, mas o fazemos sabendo que o sentido definitivo da nossa vida está em nos prepararmos para a vida eterna, estabelecendo aqui o Reino de Deus. A nossa oração deve inserir-se nessa teia de vida e de amor, como foi a oração de Jesus, que não tinha outro objetivo senão cumprir a vontade do Pai. Esta realização implica sofrimento e renúncia. Tal sacrifício envolve uma prova e uma purificação. Ela nos prepara para purificar o nosso olhar e nunca perder de vista o verdadeiro objetivo da nossa existência". (López Quintás, 2024)

Esperamos que também tenhamos força suficiente para poder elevar a Deus as nossas orações confiantes no momento da provação.

F. Fugir da ociosidade, dos tempos mortos

Ações concretas, como ajudar o próximo e cultivar a espiritualidade, nos fortalecem para enfrentar as adversidades e encontrar um propósito na vida.

G. Procurar não descarregar o peso da cruz sobre as pessoas próximas

O sofrimento pode levar a comportamentos destrutivos. O autoconhecimento e a busca por um significado mais profundo para a vida, incluindo a espiritualidade, são fundamentais para superar a dor e fortalecer os relacionamentos.

H. Consolar o sofredor

Aproximar-se da pessoa que sofre, interessar-se pela sua situação, ajudar, estender a mão. Não ser indiferente ao sofrimento das outras pessoas. Levar a sério o sofrimento dos demais, cultivar uma atitude compassiva e respeitosa. Recordar a atitude do bom samaritano que se envolveu com a pessoa necessitada (Lc 10, 25-37).

Compartilhar o sofrimento da pessoa para tentar aliviá-la, como fizeram os amigos de Jó em algum momento: "Sentaram-se com ele na terra, sete dias e sete noites; e nenhum lhe dizia palavra alguma, pois viam que a dor era muito grande" (Jo 2, 13).

Ser um bom consolador significa reconhecer a dor do outro, permitir que ele expresse seus sentimentos e oferecer apoio sem julgamentos. É importante lembrar que cada pessoa vivencia o luto de forma única e precisa de tempo para se curar.

O SOFRIMENTO COMO CAMINHO DE PURIFICAÇÃO

A. O céu existe e caminhamos para lá

Como afirma São Paulo, "os sofrimentos da vida presente não devem ser comparados com aquela glória futura que será revelada em nós" (Rm 8, 18). Uma reflexão sobre o sofrimento que ignora a promessa da vida eterna está incompleta.

Os números 1023 a 1029 do Catecismo da Igreja Católica são os que explicam a verdade de fé professada no Credo: "Creio na vida eterna". Em particular, o número 1025 descreve esta realidade de forma cativante: "Viver no céu é estar com Cristo" (CIC, 2017). "Os eleitos vivem ainda mais 'Nele'. Encontram ali a sua verdadeira identidade, o seu próprio nome" (Ap. 2, 17).

O Papa Bento XVI (2007) já afirmava que "a vida humana é um caminho. Para qual objetivo? Como encontramos a direção? A vida é como uma viagem pelo mar da

história, muitas vezes escuro e tempestuoso, uma viagem em que são escrutinados os astros que nos mostram o caminho".

O sofrimento, as provações, seria o mar escuro e tempestuoso. Mas esta jornada certamente não terá fim porque alcançará a meta eterna, o céu, a morada preparada por Deus para cada uma de nossas almas.

"Shadowlands" revela o escritor C.S. Lewis não apenas como o autor de "As Crônicas de Nárnia", mas também como um profundo pensador sobre o sofrimento humano. Interpretado por Anthony Hopkins, o filme mostra Lewis como um homem que via a dor como uma ferramenta divina para moldar o caráter, comparando-a aos golpes de um escultor que transforma a pedra bruta em uma obra de arte. Para Lewis, o sofrimento era um chamado à atenção, uma forma de Deus nos despertar para uma realidade mais profunda, usando a dor como um "megafone" para alcançar nossos corações adormecidos (Lewis, 1993).

O filme mostra a jornada de C.S. Lewis diante da dor, desde a infância até a vida adulta. Essas experiências o levaram a questionar suas crenças, mas fortaleceram sua fé na vida após a morte. "Duas vezes naquela vida fui confrontado com uma escolha: como menino e como homem. O menino escolheu a segurança. Homem escolheu o sofrimento. A dor de agora faz parte da felicidade futura" (Lewis, 1993).

No prefácio de outro de seus escritos, "O Problema da Dor" (Lewis, 1990), ele escreve: "Diante da dor, um pouco de coragem ajuda mais do que muito conhecimento; um pouco de compreensão, mais do que muita coragem, e o menor indício do amor de Deus, mais do que qualquer outra coisa".

O sofrimento, inerente à condição humana, tanto aflige quanto aprofunda a fé. A esperança na vida eterna oferece consolo e propósito diante da dor.

B. A purificação

Deus, por amor, criou o homem com o desejo de uma felicidade plena que só Ele pode proporcionar. No entanto, as paixões humanas frequentemente desviam o homem desse caminho. A misericórdia divina, através do sofrimento, purifica e aproxima o homem de Deus. Ao unir seu sofrimento ao de Cristo, o cristão encontra sentido e esperança, transformando a dor em um caminho para a santidade e a vida eterna. A

purificação, seja nesta vida ou no purgatório, prepara o homem para o banquete celestial, onde encontrará a felicidade plena e eterna.

Para encerrar esta seção cita-se a conhecida frase de Chiara Lubich, fundadora do Movimento dos Focolares:

> "É impressionante como Deus está tecendo nossas vidas, com dois fios: o do amor e o da dor. Saber que a esperança à qual Ele nos chama é tão grande: vale a pena! A vida é um período de tempo entre duas eternidades e passa cada vez mais rápido. Na monotonia dos nossos dias e das nossas horas, a graça nos molda por dentro. A vida que levamos dentro de nós é tão profunda, tão misteriosa, tão bela, que devemos viver mais dentro do que fora. E ali, no mais íntimo de nós, Ele está; presença contínua apesar de tantas ausências nossas". (Lubich, 2010)

O sofrimento, embora doloroso, pode ser uma oportunidade de crescimento espiritual. A fé transforma a dor em esperança, conectando-nos com Deus e com um propósito maior.

CONCLUSÃO

São João Paulo II introduziu a carta apostólica *Salvifici Doloris* (1984) citando São Paulo Apóstolo: "Eu supro na minha carne", disse o apóstolo Paulo, indicando o valor salvífico do sofrimento, "o que falta às tribulações de Cristo completo na minha carne, por seu corpo, que é a Igreja" (Col 1, 24).

O número 27 da referida carta apostólica mostra de forma sintética a ideia central do documento e oferece a cada homem que sofre um caminho de libertação:

> "A descoberta do sentido salvífico do sofrimento em união com Cristo transforma esta sensação deprimente. A fé na participação nos sofrimentos de Cristo traz consigo a certeza interior de que o homem que sofre 'completa o que falta aos sofrimentos do mesmo Cristo', e de que, na dimensão espiritual da obra da Redenção, serve, como Cristo, para a salvação dos seus irmãos e irmãs. Portanto, não só é útil aos outros, mas presta-lhes ainda um serviço insubstituível. Mais do que qualquer outra coisa, o sofrimento é aquilo que abre caminho à graça que transforma as almas humanas. É ele que torna presentes na história da humanidade as forças da Redenção. Naquela luta 'cósmica' que se trava entre as forças espirituais do bem e as do mal, de que fala a Carta aos Efésios, os sofrimentos humanos, unidos ao sofrimento redentor de Cristo, constituem um apoio particular às forças do bem, abrindo caminho à vitória destas forças salvíficas". (São João Paulo II, 1984)

Diante do sofrimento causado pelo pecado, a solidariedade cristã se manifesta no acolhimento e no acompanhamento dos que sofrem. A fé na ressurreição oferece esperança e um sentido mais profundo para a dor, transformando-a em oportunidade de crescimento espiritual.

O sofrimento, unido à fé em Cristo, torna-se um caminho para a redenção e uma fonte de esperança.

A fé não visa explicar tudo - é precisamente por isso que é fé - mas sim auxiliar na jornada através da dor. Somente ao reconhecermos a presença de Deus no meio do sofrimento e descobrirmos onde Ele está, podemos transformar o sofrimento em uma plataforma para um futuro mais promissor.

Não esqueçamos o ensinamento do Papa Bento XVI na sua carta encíclica *Spe Salvi* (2007): "A grandeza da humanidade é essencialmente determinada pela sua relação com o sofrimento e com quem sofre."

O ser humano enfrenta a luta de aprender a lidar de frente com o sofrimento: "Nenhuma provação veio sobre vocês, que não seja humana; e Deus é fiel, Ele não permitirá que vocês sejam tentados além do que podem suportar, mas com a tentação também proverá um meio de escapar, para que vocês possam suportá-la" (1 Cor 10, 13).

Ao concluir este trabalho, compreendemos que essas reflexões orientam, embora não revelem por completo o enigma da dor humana. Jesus, ao aliviar o sofrimento, não o eliminou. Sua bem-aventurança aos que choram revela o valor redentor da dor. "Bem-aventurados os que choram, pois serão consolados" (Mt 5, 3).

REFERÊNCIAS

BENTO XVI, Papa. ***Spe Salvi*, sobre a esperança cristã**. **Carta Apostólica. 30 de novembro de 2007.** Disponível em: <https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20071130_spe-salvi.html >. Acesso em: 01 mai. 2024.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada.** Bíblia Online Editora Ave Maria. Disponível em https://www.claret.org.br/biblia. Acesso em: 12 mai. 2024.

BLANCO, Antônio Ávila. ***Madurez, sentido y cristianismo* (Amadurecimento, sentido e cristianismo).** PPC Editorial, 2013. 240p.

CATECISMO. **Catecismo da Igreja Católica.** 19a. Edição. Ed. Loyola, São Paulo, 2017. 937p.

FRANCISCO, Papa. ***Spes non confundit*, bula de proclamação do Jubileu Ordinário do Ano 2025**. 9 de maio de 2024. Disponível em: <https://www.vatican.va/content/francesco/pt/bulls/documents/20240509_spes-non-confundit_bolla-giubileo2025.html> Acesso em: 20 jan. 2025.

FRANCISCO, Papa. **Carta Encíclica *Dilexit nos* sobre o amor humano e divino do Coração de Jesus.** 24 de outubro de 2024. Disponível em: <https://www.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/documents/20241024-enciclica-dilexit-nos.html> Acesso em: 20 jan. 2025.

FRANKL, Viktor Emil. **Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração.** 45. São Leopoldo / Petrópolis: Editora Sinodal/Editora Vozes, 2019. 184p.

ILIBAGIZA, Immaculée. **Sobrevivi para contar**. Ed. Fontanar, 2008. 224p.

ILIBAGIZA, Immaculée. ***Guiada por la fe. Surgiendo de la cenizas del genocido en Ruanda.*** Grupo Editorial Tomo, 2012. 224p.

LEWIS, C. S. **O problema da dor.** Título original: *The problem of pain*. Trad. por Susana Bunster – Editorial Universitária, Santiago, 1990.

LEWIS, C. S. ***Shadowlands*,** Richard Attenborough. United Kingdom: Price Entertainment, 1993. 131 minutes, English.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. ***Fundación López Quintás*** (Fundação López Quintás). Página inicial. Disponível em: <https://www.fundacionlopezquintas.org/>. Acesso em: 02 mai. 2024.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. "O Silêncio de Deus". *In:* ***La Mirada Profunda y el Silencio de Dios*: *Una Antropología Dialógica.*** (A Mirada Profunda e o Silêncio de Deus: Uma Antropologia Dialógica). Editorial Universidad Francisco de Vitoria, 2019. 530p.

LUBICH, Chiara. **O grito.** Editora Cidade Nova. Publicado em 2010.

PHILIPPE, Jacques. **A via da confiança e do amor: com Santa Teresinha.** Editora Quadrante, 2024. 158p.

PHILIPPE, Jacques. **Palestras (áudios transcritos) de retiro para adultos na Paróquia de Caná (Majadahonda).** Madri, Maio de 2010.

SANTA TERESA DO MENINO JESUS. **Cartas de Santa Teresinha.** Carta n. 91 dirigida a Jesus de 21 de novembro de 1896. Ed. Minha Biblioteca Católica, 2023.

SANTA TERESA DO MENINO JESUS. **História de uma alma.** Ed. Paulus, 1986. 344p.

SÃO JOÃO PAULO II. ***Salvifici Doloris*, sobre o sentido humano do sofrimento cristão.** Carta Apostólica. 11 de fevereiro de 1984. Disponível em:

<https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/apost_letters/1984/documents/hf_jp-ii_apl_11021984_salvifici-doloris.html>. Acesso em: 03 mai. 2024.

VALLENILLA DE GUTIÉRREZ, Mercedes. ***Acompañamiento Psicoespiritual, Psicología Católica Integral*** **(Acompanhamento Psicoespiritual, Psicologia Católica Integral).** Página inicial. Disponível em: <https://psicologiacatolicaintegral.com/video/acompanamiento-psicoespiritual/>. Acesso em: 02 mai. 2024.

VALLENILLA DE GUTIÉRREZ, Mercedes. ***Que el dolor no te robe el amor*** **(Que a dor não te roube o amor).** Ed. Psicologia Católica Integral, 2016. 368 p.

Pelo Reino de Cristo à Glória de Deus
P.R.C.A.G.D.

Capítulo 7

A POÉTICA DO SERTÃO: MIGULIM E A EXPERIÊNCIA DA NATUREZA EM "CAMPO GERAL" DE GUIMARÃES ROSA

Andrea Pereira Cerqueira
Wiliam Alves Biserra

A POÉTICA DO SERTÃO: MIGULIM E A EXPERIÊNCIA DA NATUREZA EM "CAMPO GERAL" DE GUIMARÃES ROSA

Andrea Pereira Cerqueira[101]

Wiliam Alves Biserra[102]

Se todo animal inspira ternura, o que houve, então, com os homens?

Guimarães Rosa.

Verdes vindo à face da luz na beirada de cada folha a queda de uma gota.

Guimarães Rosa

Resumo

A novela "Campo Geral", de Guimarães Rosa, presente na coletânea "Corpo de Baile" (1956), é narrada pela perspectiva infantil de Miguilim, um garoto que vive no sertão mineiro. A obra transforma a natureza em um elemento central na formação da subjetividade do protagonista, servindo como refúgio emocional e mediador entre o homem e a transcendência. Rosa destaca-se por sua habilidade em transformar o sertão em um espaço simbólico, onde o olhar infantil de Miguilim constrói um mundo íntimo e contemplativo. A conexão com a natureza é crucial para seu amadurecimento, refletindo suas emoções e experiências. Este artigo tem como objetivo investigar o papel da natureza contemplativa em "Campo Geral", analisando suas descrições e simbolismos e sua contribuição para a poética rosiana. A análise fundamenta-se em teorias sobre a relação entre o homem e a natureza, com ênfase na fenomenologia e no pensamento de

[101] Mestranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação Em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). É formada em Letras português/inglês e em Filosofia. Fez especialização em Literatura Brasileira Contemporânea, Literatura em Língua Inglesa, História, Cultura e Literatura afro-brasileira e indígena, Literatura infanto-juvenil, Cultura e Memória na Literatura Portuguesa. É autora do livro O feminino em Clarice Lispector: a ciranda em A hora da estrela, um romance vertical (ed. Categoria). É membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (UnB). É professora de literatura no GranCursos online. Membro da Academia de Letras e Artes de Goiás e da Academia de Letras e Artes do Rio de Janeiro (ALARJ).
E-mail: prof.andreacerqueira@gmail.com Lattes: http://cnpq.br/0927406393454167

[102] Mestre em Literatura e Doutor em Teoria Literária e em Psicologia Clínica e Cultura pela Universidade pela Universidade de Brasília (UnB), professor adjunto de Literaturas de Língua Inglesa na mesma instituição. E-mail: wiliamalvesbiserra@gmail.com Lattes: http://lattes.cnpq.br/4449251240105403.

Heidegger sobre o "habitar". A hipótese apresentada é que a contemplação da natureza enriquece a narrativa e atua como elemento estruturante da subjetividade de Miguilim, ampliando a experiência do leitor e ressaltando o diálogo entre literatura, paisagem e subjetividade.

Palavras-chave: Natureza. Contemplação. Sertão. Guimarães Rosa.

Abstract
The novella Campo Geral by Guimarães Rosa, included in the collection Corpo de Baile (1956), is narrated from the childlike perspective of Miguilim, a boy living in the backlands of Minas Gerais. The work transforms nature into a central element in shaping the protagonist's subjectivity, serving as an emotional refuge and mediator between man and transcendence. Rosa stands out for his ability to turn the sertão into a symbolic space, where Miguilim's innocent gaze constructs an intimate and contemplative world. The connection with nature is crucial for his maturation, reflecting his emotions and experiences. This article aims to investigate the role of contemplative nature in Campo Geral, analyzing its descriptions, symbolism, and contribution to Rosa's poetics. The analysis is based on theories about the relationship between humans and nature, with an emphasis on phenomenology and Heidegger's concept of "dwelling." The hypothesis presented is that the contemplation of nature enriches the narrative and acts as a structuring element of Miguilim's subjectivity, enhancing the reader's experience and emphasizing the dialogue between literature, landscape, and subjectivity.

Keywords: Nature. Contemplation. Sertão. Guimarães Rosa.

INTRODUÇÃO

A novela “Campo Geral”, de Guimarães Rosa, integra o conjunto de novelas do livro *Corpo de Baile*[103](1956) e apresenta uma narrativa marcada pela delicadeza da perspectiva infantil de Miguilim, seu protagonista. Inserido no sertão mineiro, o texto transcende a condição de um espaço físico e geográfico, projetando a paisagem natural como um elemento central na construção da subjetividade do personagem e na atmosfera poética da obra. A Natureza, em “Campo Geral”, emerge como mais do que um cenário; ela assume um papel ativo no desenvolvimento da narrativa, sendo ao mesmo tempo um refúgio emocional, um espaço de contemplação e um mediador entre o homem e a transcendência.

No contexto da literatura brasileira, Guimarães Rosa é amplamente reconhecido por sua habilidade em transformar o sertão em um espaço simbólico, no qual se entrelaçam elementos filosóficos, existenciais e estéticos. Em “Campo Geral”, esse sertão

[103] O conjunto de *Corpo de Baile* pode ser encontrado sob esse título ou desmembrado em três volumes: *Manuelzão e Miguilim* – no qual se encontra “Campo Geral” -, *No Urubuquaquá, no Pinhém*; e *Noites do Sertão*.

ganha contornos de sensibilidade por meio do olhar infantil de Miguilim, que, ao observar a paisagem ao seu redor, constrói um mundo íntimo e contemplativo. A narrativa explora a conexão entre a visão sensorial da Natureza e o processo de amadurecimento do personagem, revelando como o ambiente natural reflete e dialoga com suas emoções e descobertas.

A análise proposta neste artigo tem como objetivo investigar o papel da Natureza contemplativa, considerando como ela é descrita e como contribui para a constituição da poética rosiana. Para isso, o estudo se fundamenta em teorias que exploram a relação entre o homem e a Natureza, com destaque para a fenomenologia, a poética da imaginação, o pensamento de Heidegger sobre o "habitar", além de reflexões sobre o espaço na literatura brasileira. Parte-se da hipótese de que a contemplação da Natureza na novela enriquece a narrativa e opera como um elemento estruturante da subjetividade de Miguilim e da experiência do leitor com o texto.

Por meio de uma análise das descrições e do simbolismo da Natureza, buscamos demonstrar como Guimarães Rosa cria um sertão que transcende o concreto para se tornar um espaço de sensibilidade e reflexão. Assim, este trabalho pretende contribuir para ampliar a compreensão da obra "Campo Geral", situando-a no diálogo entre literatura, filosofia, paisagem e subjetividade.

A SIMBOLOGIA DA NATUREZA EM CAMPO GERAL

Em "Campo Geral", Guimarães Rosa constrói uma relação profunda entre Miguilim e a paisagem ao seu redor, transformando a Natureza em um espaço de contemplação que transcende o simples cenário geográfico. O sertão não é apenas o lugar onde a vida cotidiana do menino transcorre, mas também um universo sensorial e simbólico que acolhe suas percepções e reflexões. O espaço participa ativamente da narrativa como um elemento que acolhe, desafia e inspira o protagonista. A sensibilidade com que Miguilim observa os elementos naturais revela o olhar de uma criança que ainda não está totalmente imersa nas convenções do mundo adulto, permitindo que o sertão se manifeste em sua dimensão mais lírica e espiritual.

> Dito não fazia companhia, falava que carecia de ir ouvir as conversas das pessôas grandes. Miguilim não tinha vontade de crescer, de ser pessôa grande, a conversa das pessôas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas. O gato

> Sossõe, certa hora, entrava. Ele vinha sutil para o paiol, para a tulha, censeando os ratos, entrava com jeito de que já estivesse se despedindo, sem bulir com o ar. Mas, daí, rodeando como quem não quer, o gato Sossõe principiava a se esfregar em Miguilim, depois deitava perto, se prazia de ser, com aquela ronqueirazinha que era a alegria dele, e olhava, olhava, olhava, engrossava o ronco, os olhos de um verde tão menos vazio – era uma luz dentro de outra, dentro de outra, dentro de outra, até não ter fim (Rosa, 2020, p. 35)

O contato de Miguilim com o sertão

> Ocorre como se sujeito e objeto estético estivessem envolvidos intrinsecamente de tal modo que o segundo dependesse tanto do primeiro que este determinasse até mesmo a sua própria existência, e, muito mais seus atributos. Essa existência depende, quase que inteiramente, do sujeito que olha. (Barbosa, 2005, p.78)

O menino interage com o meio de forma sensorial, o que significa que ele não só vê a natureza, mas sente e pensa sobre ela, criando uma relação quase simbiótica. A própria existência da paisagem sertaneja e sua potencialidade significativa dependem do olhar e da interpretação de Miguilim, que, com sua visão de criança, enxerga o mundo com uma pureza e um encantamento que adultos, por estarem acostumados às convenções do mundo material, talvez não conseguissem.

A relação entre Miguilim e o sertão é uma representação literária em que a natureza não é apenas uma extensão geográfica, mas um elemento narrativo essencial para o desenvolvimento do personagem e da própria trama. O sertão se torna um reflexo do interior de Miguilim, e a paisagem não é apenas algo que ele vê, mas algo que se transforma à medida que ele cresce, se adapta e se modifica conforme a evolução de suas percepções e de seu entendimento do mundo.

A NATUREZA COMO ESPAÇO DE CONTEMPLAÇÃO

A contemplação da Natureza por Miguilim é marcada pela simplicidade e pelo encantamento, o que pode ser associado ao conceito de pastoralismo, caracterizado pela idealização do ambiente rural como um espaço de harmonia e pureza.

Leo Marx, em sua obra *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (1964), explora a tensão dialética entre o ideal pastoral e a intrusão da tecnologia na paisagem americana. Ele argumenta que, ao longo do século XIX, a literatura americana frequentemente retrata a interrupção do cenário pastoral pela

industrialização, simbolizada pela metáfora da "máquina no jardim". Essa metáfora ilustra como a vida rural, idealizada por muitos autores, colide com as realidades sociais e tecnológicas emergentes, refletindo as contradições da cultura americana. Marx enfatiza que, enquanto a cultura popular pode se contentar com uma visão simplista e sentimental do pastoralismo, a literatura mais séria se aprofunda nas complexidades e nas tensões entre a busca por um ideal de vida rural e as exigências da modernidade. Marx diz:

> a rustic and in large part wild landscape was transformed into the site of the world's most productive industrial machine. It would be difficult to imagine more profound contradictions of value or meaning than those made manifest by this circumstance. Its influence upon our literature is suggested by the recurrent image of the machine's sudden entrance onto the landscape.[104] (Marx, 2000, p. 343)

Essa análise de Marx pode ser conectada de maneira significativa à obra "Campo Geral". Embora Rosa apresente um sertão imerso em lirismo e espiritualidade, onde a natureza é percebida com a sensibilidade de uma criança, essa visão pastoral não é totalmente isolada das realidades sociais e históricas que permeiam a vida no sertão. Através dos olhos de Miguilim, a natureza é retratada com uma beleza quase mágica, mas também é um espaço onde as dificuldades e as complexidades da existência humana se manifestam.

Assim como os autores americanos discutidos por Marx, como Twain[105], Melville[106], Hawthorne[107], Rosa nos convida a refletir sobre a relação entre o ideal pastoral e as realidades da vida. A descrição da natureza em "Campo Geral" revela a pureza e a inocência da infância, mas também sugere uma consciência das tensões que afetam a vida no sertão. Portanto, a novela rosiana pode ser vista como uma resposta às contradições entre a idealização da natureza e as transformações sociais, criando um

---

[104] "uma paisagem rústica e em grande parte selvagem foi transformada no local da máquina industrial mais produtiva do mundo. Seria difícil imaginar contradições mais profundas de valor ou significado do que aquelas manifestadas por essa circunstância. Sua influência sobre nossa literatura é sugerida pela imagem recorrente da entrada repentina da máquina na paisagem." (MARX, 2000, p. 343, tradução nossa)

[105] Mark Twain é autor de *As Aventuras de Huckleberry Finn*. Na obra, o jardim é representado por uma jangada e o barco a vapor é a máquina que a destrói juntamente com o sonho de Huck e Jim de viverem uma vida livre.

[106] Herman Melville é autor de *Moby-Dick* (1851), *Bartleby, the Scrivener* (1852) e *The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids* (1855). Em suas obras, Melville explora de forma crítica a transformação social e econômica.

[107] Nathaniel Hawthorne, em obras, como *The Birth Mark* (1843), *Rappaccini's Daughter* (1844), *The Blithedale Romance* (1852) e *Ethan Brand* (1850), tematiza a perda da inocência da natureza diante da racionalidade científica e do progresso social.

espaço para uma reflexão mais profunda sobre como a beleza da paisagem é entrelaçada com a experiência humana.

Em outras palavras, a literatura pode expor problemas, mas para soluções devemos olhar criticamente para a política em busca de possibilidades históricas. Nesse contexto, Marx ressoa com a obra de Rosa, onde a natureza pastoral, embora celebrada, também se torna um convite à reflexão sobre as realidades sociais que a cercam. Dessa forma, "Campo Geral" serve como um diálogo entre a busca por um ideal de vida rural e a consciência das complexidades da vida no sertão, refletindo as tensões que Marx identifica na literatura americana.

> ...Vovó Izidra ralhava, aconselhava para ele não ir caminhar molhando os pés no chão chovido. Que era que adiantava? Para um assim com má-sina – que é que adiantava? Entre chuva e outra, o arco-da-velha aparecia bonito, bebedor; quem atravessasse debaixo dele – fú! – menino virava menina, menina virava menino: será que depois desvirava? Estiadas, as aguinhas brincavam nas árvores e no chão, cada um de um jeito os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros. O sanhaço, que oleava suas penas com o biquinho, antes de se debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros, para trás e para frente, ali mesmo não sabia o que temia. E o casal de tico-ticos, o viajadinho repulado que ele vai, nas léguas em três palmos de chão. E o gaturamo, que era de todos o menorzinho, e que escolhia o espaço de água mais clara: a figurinha dele, reproduzida no argume, como que ele muito namorava. Tudo tão caprichado lindo! (Rosa, 2019, p. 42)

Exemplifica-se aqui, de forma magistral, a conexão profunda entre Miguilim e a natureza. A descrição vívida e detalhada dos elementos naturais — desde o arco-íris até os pássaros que interagem com o ambiente — não apenas ilustra a beleza do cenário, mas também reflete a percepção inocente de uma criança que ainda não foi contaminada pelas desilusões da vida. A linguagem utilizada, rica em imagens e metáforas, transporta o leitor para um mundo onde a natureza é quase um personagem vivo, repleto de encantos e mistérios.

Além disso, a menção ao "arco-da-velha" e a transformação mágica que ele promete sugere uma transição entre os mundos infantil e adulto, destacando a fragilidade dessa fase de descoberta. O questionamento sobre a possibilidade de "desvirar" após a mudança de gênero simboliza a curiosidade pueril marcada por crendices e superstições sertanejas. Revela-se não apenas a beleza do sertão, mas também a riqueza da experiência infantil, que se mantém à parte das amarras sociais e culturais, permitindo uma visão mais lírica e espiritual da vida.

A relação entre o ambiente natural e os sentimentos do protagonista encontra ecos nas reflexões de Gaston Bachelard, filósofo da poética, que sugere que os elementos naturais, ao serem atravessados pela imaginação poética, tornam-se portadores de sentidos mais profundos.

Gaston Bachelard, em sua obra *A Poética do Espaço*, nos oferece uma perspectiva que complementa essa relação entre Miguilim e o sertão. Ele propõe uma topoanálise, "o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima" (Bachelard, 2008, p. 28). Para o filósofo da poesia, a essência íntima de um espaço é decisiva para compreendermos o valor que atribuímos à ideia de lar. Essa essência não é meramente simbólica; ela se manifesta em nossas experiências sensíveis e afetivas, moldando a maneira como habitamos o espaço ao nosso redor.

A relação de Miguilim com o sertão exemplifica a ideia de que nossa conexão com o espaço não é apenas funcional, mas poética, existencial e subjetiva. Como afirma Bachelard: "É preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num 'canto do mundo'" (Bachelard, 2008, p. 24). O "canto do mundo" evoca a busca universal por um refúgio, um lugar onde nos sentimos protegidos e plenamente nós mesmos. No caso de Miguilim, esse canto se revela nas suas interações com a natureza, que se tornam uma extensão de sua própria identidade.

Bachelard também ressalta que "os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, poderão dizer-nos concretamente quais são os valores do espaço habitado, o não eu que protege o eu" (Bachelard, 2008, p. 24). Essa reflexão nos leva a entender como Miguilim encontra segurança e significado em seu ambiente. A experiência com natureza para ele não é apenas uma vivência estética, mas uma imersão em um espaço que carrega camadas de memórias e imaginação, transcendendo o momento presente.

A contemplação da natureza em "Campo Geral" não é um ato isolado; ela é uma experiência profundamente enraizada na subjetividade de Miguilim e na sua relação com o sertão. O espaço natural se torna um reflexo de sua psique, em que elementos da paisagem sertaneja ressoam com suas emoções e anseios. Nesse sentido, Rosa transforma o sertão em um espaço poético, um "canto do mundo" que oferece abrigo e estímulo à imaginação, revelando a beleza e a complexidade da vida em harmonia com a natureza. Através da perspectiva de Miguilim, somos convidados a contemplar o sertão

como um espaço de afeto, descoberta e transcendência, onde a íntima conexão com a natureza se torna uma fonte de inspiração e significado.

A INFÂNCIA E O OLHAR CONTEMPLATIVO

A infância em "Campo Geral" é apresentada por Guimarães Rosa como um período de intenso contato sensorial e emocional com o mundo. Miguilim, como criança, possui um olhar que não apenas observa, mas também interage com o ambiente de forma contemplativa, capturando aspectos da natureza que escapam ao olhar adulto. Essa relação profunda entre o eu infantil e o mundo natural é permeada por uma sensibilidade que revela não só a beleza da paisagem, mas também as ambiguidades e desafios da vida no sertão.

O olhar contemplativo de Miguilim é frequentemente marcado por uma curiosidade que transcende a simples percepção visual, transformando-se em uma forma de compreensão poética do mundo. Para Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, a imaginação infantil tem a capacidade de transformar espaços e objetos do cotidiano em símbolos carregados de profundidade, no sentido das formas e das cores, no sentido das variedades e das metamorfoses, no sentido de um porvir da superfície. Ela deserta a profundidade, a intimidade substancial, o volume (Bachelard, 2008, p. 2). A relação de Miguilim com a natureza é profundamente afetiva e marcada por um devaneio poético. Essa transformação do mundo pela percepção poética é uma das marcas do olhar de Miguilim, que enxerga na natureza muito mais do que formas e cores.

Outro exemplo significativo desse olhar contemplativo aparece quando Miguilim observa os pássaros, árvores e outros bichos.

> Assim o mês era só meios de novembro, mas por si pulavam caindo no chão as frutinhas da gameleira. O joá-bravo em rôxo florescia – seus lenços rôxas, fuxicados. E ali nem tinha tamanduá nenhum, tamanduá reside nas grotas, gostam de lugar onde tem taboca, tamanduá arranha muito a casca das árvores. A bem que estúrdio ele tamanduá é, tem um ronco que é um arquejo, parece de porco barrão, um arquejo soluçado. Miguilim não tinha medo, mas medo nenhum, nenhum, não devia de. Miguilim saía do mato, destemido. Adiante, uma maria-faceia em cima do voo assoviava – ia ver águas de lagôas. O curiol ainda recantava, em mesmo, na primeirinha árvore perto do mato. Miguilim não virava a cara para espiar, faltava prazo. Os passarinhos são assim, de propósito: bonitos não sendo a gente. (Rosa, 2019, p. 57)

A experiência contemplativa ressoa profundamente com as ideias refletidas em *A Poética do Espaço*. Ao argumentar que a experiência do espaço não é meramente física, mas envolve uma dimensão psicológica e poética, Bachelard sugere que os lugares que habitamos estão carregados de significados e memórias que moldam nossa identidade e nossas emoções. A observação de Miguilim, ao se deparar com a vida dos pássaros e as peculiaridades do sertão, exemplifica essa relação poética com o espaço. Ele não apenas vê a natureza, mas também a sente e a vive, permitindo que ela se torne parte de sua própria existência.

Quando Miguilim menciona que "os passarinhos são assim, de propósito: bonitos não sendo a gente (Rosa, 2019, p. 57), Ele expressa uma percepção de beleza que transcende a humanidade. Essa visão dialoga com a ideia bachelardiana de que o espaço habitado é um "não eu que protege o eu" (Bachelard, 2008, p. 24). A natureza, em sua essência, oferece um abrigo emocional e uma fonte de inspiração que alimentam a imaginação de Miguilim, permitindo-lhe encontrar um sentido de pertencimento e segurança em meio à vastidão do sertão. Através da lente de Bachelard, podemos entender que essa relação com o espaço natural é essencial para o desenvolvimento da identidade e da sensibilidade do personagem, revelando como a poética do espaço se manifesta em suas interações com o mundo ao seu redor.

Antonio Candido, em *Parceiros do Rio Bonito*, tese de doutorado publicada em 1964, argumenta que o espaço rural muitas vezes funciona como um contraponto às durezas da vida humana, oferecendo refúgio e estabilidade. "- Vamos na beira do rego, ver os patinhos nadando... – acrescentava. Queria arrastar Miguilim" (Rosa, 2019, p. 23). A natureza é um espaço de alegria e descoberta, contrastando com as preocupações e tensões do mundo adulto. É apresentada como um aliado silencioso, um lugar onde Miguilim pode se refugiar, longe das obrigações e das tristezas que o cercam. Essa relação com o espaço natural permite que ele encontre um senso de pertencimento e estabilidade em meio ao caos emocional. A perspectiva é evidente na relação de Miguilim com a natureza, que frequentemente assume o papel de um aliado silencioso e solidário em sua jornada.

> A mãe suspirosa soluçosa, era um chorinho sem verdade, aborrecido, se ele [Miguilim] pudesse estava voltando para a horta, não ouvia aquilo sempre assim, via as formiguinhas entrando e saindo e trançando, os caramujinhos rodeando as folhas, no sol e na sombra, por onde rojavam sobrava aquele rastrío branco, que brilhava. (Rosa, 2019, p. 24)

Ou então:

> Miguilim não respondia. De castigo, não tinha ordem de dar resposta, só aos mais velhos. Sim sorria para o Dito, quando ele olhava – só o rabo-do-olho. O tesoureiro era um pássaro imponente de bonito, pedrês cor-de-cinza, bem as duas penas compridas da cauda, pássaro com mais rompante do que os outros. Gostava de ficar vendo aquilo no curral. (Rosa, 2019, p. 25)

As passagens, extraídas da novela de Rosa, retratam a relação de Miguilim com a natureza e ilustram perfeitamente a perspectiva de Antonio Candido sobre o espaço rural como um refúgio que oferece estabilidade e alívio das durezas da vida humana. Quando Miguilim observa as formiguinhas e os caramujinhos em sua horta, ele se afasta da tristeza e do aborrecimento causado pelo sofrimento materno. Esse momento de contemplação torna-se um escape, em que a beleza e a simplicidade da natureza proporcionam um alívio emocional e uma conexão com o que é puro e verdadeiro.

Além disso, a observação do pássaro tesoureiro, descrito como um "pássaro imponente de bonito, pedrês cor-de-cinza" (Rosa, 2019, p. 25), revela a fascinação de Miguilim pela beleza da natureza ao seu redor. Ao se concentrar nesses momentos, ele não apenas se distrai das tensões que o envolvem, mas também se conecta a um mundo vibrante e cheio de vida. A natureza se transforma em um espaço de ponderação, onde ele pode refletir sobre sua própria experiência sem a pressão de responder ou se conformar às expectativas dos adultos.

Através dessa conexão com o ambiente natural, Guimarães Rosa nos mostra como a contemplação da natureza pode oferecer um sentido de estabilidade e esperança em tempos de dificuldade. Assim, o sertão se torna um espaço de alívio e inspiração, permitindo que Miguilim encontre consolo em meio às complexidades da vida.

Por fim, o olhar contemplativo de Miguilim, ancorado em sua sensibilidade infantil, reafirma a importância da infância como um período de descoberta e conexão profunda com o mundo. A natureza, em “Campo Geral”, não é apenas um pano de fundo para as vivências do protagonista, mas uma força ativa que participa de sua formação emocional e espiritual, ajudando-o a compreender a complexidade da vida no sertão.

A NATUREZA COMO ELEMENTO DE TRANSCENDÊNCIA

Em “Campo Geral”, a natureza existe como cenário e atua como elemento transcendental que reflete as inquietações espirituais e existenciais de Miguilim. Ao

longo da narrativa, o protagonista também faz parte sua travessia marcada por perdas, violência, e sofrimento que o leva ao amadurecimento. A sensível criança busca um entendimento mais profundo da vida e de seu lugar no mundo, sendo a paisagem sertaneja um reflexo dessas buscas. Através desse contato com a natureza, o romance sugere que o sertão também é um lugar onde o indivíduo se confronta com o eterno e o sublime. A paisagem se apresenta como um espaço que ultrapassa o material, convidando Miguilim a uma reflexão sobre a vida, a morte e a relação entre o ser humano e o cosmos.

Maurice Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito* (2013), afirma que a percepção do mundo não se dá apenas por uma apreensão sensorial, mas por uma vivência existencial que transcende a simples visão de objetos. A percepção é sempre uma experiência corporal e emocional, em que o sujeito se encontra imerso no mundo, em uma relação de troca e transformação, "ele mantém, as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofo do corpo" (Merleau-Ponty, 2013, p. 20).

Em outras palavras, a percepção não é um ato passivo de simplesmente observar, mas sim um envolvimento profundo e dinâmico com o que nos rodeia. Essa vivência existencial implica que o sujeito não apenas vê, mas sente e experiencia o mundo de maneira integral, onde as emoções e as sensações corporais se entrelaçam com a realidade percebida. Nesse sentido, a realidade se torna uma extensão do próprio ser, onde o corpo e o mundo se fundem em uma relação de interdependência. Portanto, a contemplação da natureza, como ocorre com Miguilim em "Campo Geral", vai além da simples apreciação estética; ela se transforma em uma experiência de imersão que transcende a visão, permitindo que o protagonista estabeleça uma conexão íntima e afetiva com o sertão, refletindo a filosofia de Merleau-Ponty sobre a unidade entre o corpo e o mundo.

Muitas dessas experiências sensoriais são sinestésicas em Rosa,

> Umas moças, cheirosas, limpas, os claros risos bonitos, pegavam nele, o levavam para a beira duma mesa, ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, **goles de um-beber quente, que cheirava claridade**. Depois, na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas – **cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha**. (Rosa, 2019, p. 19, **grifos nossos**)

Ainda sobre a experiência sinestésica, Merleau-Ponty, em *A Fenomenologia da Percepção*, afirma que a vivência perceptiva é essencialmente uma experiência que envolve o corpo. O ato de sentir e a mobilidade são aspectos fundamentais da percepção. Essa perspectiva enfatiza que, para realmente compreender e se relacionar com a realidade, é necessário estar plenamente engajado e em sintonia com os sentidos e as emoções que emergem dessa interação.

> A percepção sinestésica é a regra, e se não percebemos isso, é porque o sabor científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir. (Merleau-Ponty, 1994, p. 308)

Dessa forma, entendemos que Miguilim é envolvido por experiências sensoriais ricas e sinestésicas que ilustram de forma poderosa a conexão entre corpo e percepção. Ao descrever as moças cheirosas que o levam a provar "um-beber quente" com um aroma que "cheirava claridade", Rosa não apenas evoca imagens visuais, mas também ativa o olfato e o paladar, criando uma experiência holística que transcende a simples observação. O cheiro das "frutinhas vermelhas escondidas" entre as folhas, descrito como um "cheiro pingado, respingado, risonho", encapsula a alegria e a vitalidade do ambiente, ressaltando a importância da vivência sensorial na formação da identidade e das emoções. A literatura de Rosa pode resgatar um saber corpóreo que frequentemente esquecemos, convidando-nos a reconectar com a realidade através de uma percepção integrada, onde corpo e sentidos se entrelaçam em uma harmonia poética e existencial.

Ademais, a relação entre a natureza e a transcendência em *Campo Geral* está intimamente ligada à religiosidade e aos elementos místicos presentes na obra. Em várias ocasiões, Miguilim vivencia o sagrado a partir da percepção de que a natureza é um reflexo de uma ordem superior.

> Corda-de-vento entrava pelas gretas das janelas, empurrava água. Molhava o chão. A casa era muito envelhecida, uma vez o chuvão tinha desabado no meio do corredor, com um tapume do telhado. Trovoeira. Que os trovões a mau retumbavam. – "Tá nas tosses..." – um daqueles enxadeiros falou. Pobre dos passarinhos do campo, desassisados. (...) o ano em que chove sucedido é ano formoso... –?" – "Mas não fala essas coisas, Migulim, nestas horas"
> _ "P'ra rezar todos!" – Drelina chamava. Chica e Tomezinho estavam escondidos debaixo da cama. Agora não faltava nenhum, acerto de reunidos, de joelhos, diante do oratório. Até a mãe. Vovó Izidra acendia a vela benta, queimava ramos bentos, agora ali dentro era mais forte. Santa Bárbara e São Jerônimo salvavam de qualquer perigo de

> desordem, o Magnificat era que se rezava! (...) Se o povo todo se ajuntasse, rezando com essa força, desse medo, então a tempestade num átimo não esbarrava? Miguilim soprava seus dedos, doce estava num azado de consolo, grande, grande. (Rosa, 2019, p. 30)

A relação entre a natureza e a transcendência é intensamente revelada no contexto da tempestade, que provoca medo e inquietação na família de Miguilim. Durante esse evento amedrontador, a reunião para rezar diante do oratório evidencia a busca por proteção e consolo diante das forças da natureza que parecem descontroladas. A descrição da "corda-de-vento" que invade a casa e os estrondos dos trovões criam uma atmosfera de temor, em que a natureza se manifesta como uma força superior e implacável. A união em oração, simbolizada pela presença de todos, incluindo a mãe e a avó acendendo velas, reflete a esperança de que a fé coletiva possa apaziguar a tempestade e restaurar a ordem. Nesse sentido, o ato de rezar se torna uma forma de enfrentar o medo e buscar um sentido de segurança, ressaltando como a experiência do sagrado se entrelaça com a vivência da natureza, onde o sagrado é invocado como um recurso diante da desordem e da ameaça.

A NATUREZA COMO AGENTE DE FORMAÇÃO DO PERSONAGEM

Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, oferece uma visão do espaço como um reflexo interior da psique humana. Ele sugere que o espaço um lugar habitado por significados, memórias e afetos, "Aqui o espaço é tudo, porque o tempo não mais anima a memória" (Bachelard, 2008, p. 28). Para Miguilim, o sertão é um lugar de aprendizado e transformação interior. Cada elemento da paisagem carrega um simbolismo que vai além da simples observação. Eles representam as questões internas do protagonista, suas angústias, suas dúvidas, mas também suas resoluções e esperanças.

Quem dialoga com Bachelard e também analisa a imaginação dos espaços e a relação afetiva com o ambiente é o filósofo José Ortega Y Gasset. Em *Meditações do Quixote* (1914), ele desenvolve a ideia que "eu sou eu e minha circunstância", ou seja, a identidade do sujeito se constrói inseparavelmente do mundo que o cerca. Essa perspectiva é valiosa para entender a relação de contemplação de Miguilim com o espaço em "Campo Geral". Nas palavras de Ortega Y Gasset,

> O homem rende ao máximo de sua capacidade quando adquire plena consciência de suas circunstâncias. Através delas se comunica com o universo.
> A circinstância! Circum-stantia! As coisas mudas que estão ao nosso redor imediato! Muito perto, muito perto de nós erguem fisionomias silenciosas com um gesto de humildade e de anelo, como que necessitadas de que aceitemos sua oferenda e ao mesmo tempo envergonhadas pela simplicidade aparente de seu donativo. E marchamos entre elas sem olhos para elas, com o olhar fixo em remotos empreendimentos, projetados para a conquista de distantes cidades esquemáticas. Poucas leituras terão me comovido tanto como essas histórias em que o herói avança, ligeiro e ameaçador, feito um dardo, rumo a uma meta gloriosa, sem reparar que segue ao seu lado [...]. Quiséramos fazer um sinal ao herói para que inclinasse por um momento o seu olhar na direção daquela flor incendiada de paixão que se ergue aos seus pés. (Ortega y Gasset, 2019, p. 26-27)

De acordo com o filósofo espanhol, a identidade do indivíduo está intrinsecamente ligada ao ambiente que o cerca. Essa perspectiva é fundamental para compreender a relação de Miguilim com o sertão em "Campo Geral". Ao adquirir consciência das circunstâncias de sua vida, Miguilim se conecta emocionalmente com seu entorno, permitindo que a contemplação da natureza se torne uma experiência transformadora.

Ortega Y Gasset ainda enfatiza que as "coisas mudas" ao nosso redor possuem uma "fisionomia silenciosa" que anseia por nossa atenção. Essa ideia ressoa com a experiência de Miguilim, que encontra significado nas pequenas coisas: nas flores, nos pássaros e nas interações com os elementos naturais. O convite para que o herói incline seu olhar para a "flor incendiada de paixão" é um apelo à valorização do presente. Essa chamada à atenção é essencial para que Miguilim compreenda seu lugar no mundo e a profundidade de suas emoções.

Além disso, a crítica a heróis que buscam metas distantes sem perceber a riqueza do que os cerca sugere uma reflexão sobre a condição humana. Muitas vezes, a sociedade enfatiza a busca por grandes conquistas, enquanto ignora a importância das experiências cotidianas e das relações com o ambiente. A jornada de Miguilim não é apenas uma busca por conhecimento, mas uma exploração da beleza que reside em sua circunscrição imediata. Assim, sua relação com a natureza se torna um reflexo de sua identidade e uma fonte de inspiração, revelando que a verdadeira riqueza da vida muitas vezes está nas pequenas coisas que nos cercam. Essa conexão profunda com o ambiente não apenas enriquece sua experiência, mas também propõe uma reflexão sobre a condição humana em sua busca por significado e pertencimento.

O Mutúm, localizado muito além da Vereda-do-Frango d'Água e de outras veredas nem sequer nomeadas, exerce uma influência formativa sobre o protagonista, que se vê obrigado a lidar com seus conflitos existenciais, enquanto busca construir sua identidade. A natureza, portanto, torna-se um espelho das lutas internas e externas de Miguilim, funcionando como um meio pelo qual ele compreende a si mesmo e o mundo à sua volta.

É impossível ignorar as adversidades do local e a violência sofrida por Miguilim. A precariedade em que se encontra Mutúm reflete diretamente na vida de Miguilim, uma criança sensível, cuja infância é marcada pela violência e pelas limitações impostas por seu ambiente. As condições de vida na região são alarmantes: a falta de moradia digna, a escassez de alimentos e a ausência de acesso à educação e cuidados médicos transformam o sertão em um espaço de miséria e exploração. Como bem destaca seo Deogracias, "aqui só se vê falta tudo, muita míngua" (Rosa, 2019, p. 38), evidenciando a desumanização a que os habitantes estão submetidos.

Dentro desse cenário hostil, a figura de Miguilim emerge como um símbolo da luta pela formação da identidade em meio ao caos. A violência que ele sofre nas mãos de Bero, seu pai, não é apenas física, mas também simbólica, moldando sua percepção do mundo ao seu redor. As agressões são tão frequentes que se tornam parte da rotina familiar, banalizadas nas conversas cotidianas, como quando se referem às marcas de castigo no corpo de Miguilim com um tom de brincadeira: "– 'Ei, Miguilim, você hoje é que está alçado em assento, de pelourim?' – tio Terêz gracejava" (Rosa, 2019, p. 26). Esse ambiente de violência sistêmica se intensifica com o desprezo do pai, que não hesita em destruir os brinquedos e os sonhos do filho, como quando dá a cadela Pingo-de-Ouro e seu filhotinho para um vaqueiro de passagem, solta seus passarinhos e espedaça as gaiolas, ferindo profundamente a alma de Miguilim.

A relação de Miguilim com os animais, especialmente com seu gato Sossõe, se intensifica após a morte de Dito e se torna um dos poucos alicerces de felicidade que ele encontra em meio a tanta adversidade:

> uma noite o gato Sossõe apareceu, deitado no lugar que tinha sido do Dito, no canto, aqueles olhos verdes no escuro silenciando demais, ele tão bonito, tão quieto. Na outra noite ele não vinha, Miguilim mesmo o foi buscar, no borralho. Daí, o gato Sossõe já estava aprendendo a vir sempre. (Rosa, 2019, p. 93-94)

A presença do gato, que se torna um símbolo de companheirismo e conforto em um lar hostil, reflete a busca de Miguilim por um espaço seguro em um mundo que constantemente lhe nega essa possibilidade. Quando Sossõe aparece para lhe fazer companhia, Miguilim sente um alívio em meio ao sofrimento. No entanto, essa pequena fonte de alegria é ameaçada pela figura opressora do pai, que não tolera a felicidade do filho e busca destruí-la a qualquer custo, proibindo de dormir com o gato: "Pai jurou com raiva, não dava licença daquilo" (Rosa, 2019, p. 94).

A natureza, presente em cada cena, torna-se um reflexo das tensões internas do protagonista. Os ventos que sopram e as tempestades que se aproximam não apenas marcam a mudança do clima, mas também simbolizam o tumulto emocional de Miguilim. Quando a tempestade se aproxima, trazendo consigo o barulho dos trovões e a força destrutiva do vento, a narrativa espelha a agitação interna do menino: "O vento zunia, queria carregar a gente" (Rosa, 2019, p. 29). Essa conexão entre o ambiente e o estado emocional das personagens revela a força da natureza como um agente que amplifica as dores e os conflitos humanos.

Assim, à medida que Miguilim experimenta a brutalidade da vida em Mutúm, ele também se vê forçado a amadurecer precocemente, abandonando a inocência da infância e enfrentando a dura realidade que o cerca. A transformação de Miguilim, que deixa de ser apenas uma criança e se torna um reflexo da resistência frente à violência e à opressão, é marcada por uma profunda conexão com a natureza que, paradoxalmente, tanto oferece quanto retira. Esta dualidade, presente em "Campo Geral", não apenas evidencia a precariedade do espaço social, mas também sublinha a luta interna do protagonista para encontrar sua identidade em meio ao caos.

A relação de Miguilim com a natureza é uma lente através da qual se revela o conflito entre o individual e o coletivo, assim como a tensão entre a subjetividade e a realidade objetiva. A vastidão do sertão, dos campos gerais, coloca Miguilim diante de um universo que escapa ao seu controle, refletindo, ao mesmo tempo, dilemas humanos universais como a busca por identidade, o sentido da vida e a inevitabilidade da morte. Nesse contexto, o sertão transcende sua condição de mero espaço físico, tornando-se um personagem que molda e afeta os destinos dos outros.

A natureza no sertão não é apenas um cenário de fundo, mas um elemento essencial na construção da identidade dos personagens e na estética da obra. A vida simples do sertanejo, longe de ser uma mera sinalização de pobreza ou escassez, se

transforma em um espaço de descobertas e revelações existenciais. Cada pedra, cada árvore seca e cada fragmento de terra, cada animal carrega significados que vão além de suas aparências, simbolizando as lutas internas e externas vividas pelos personagens. Essa estética da simplicidade permite a Guimarães Rosa dar voz ao Mutúm e a seus habitantes, valorizando o cotidiano e os elementos mais básicos da vida, como forma de reconhecer a complexidade da experiência humana em meio ao ambiente natural. Ressaltamos que a obra se torna um convite à reflexão sobre a condição humana, ressoando com a realidade vivida por seus personagens e pela própria paisagem que os cerca.

HABITAR O CAMPO GERAL: A INTERAÇÃO DO SER COM O ESPAÇO

Em última análise, queremos trazer para essa discussão o filósofo Heidegger e sua conferência "Construir, Habitar, Pensar" (1954), publicada em *Vortäge und Aufsätze, G. Neske, Pfullingen*. A reflexão sobre o habitar e o construir, conforme proposto pelo filósofo, fornece uma lente rica para analisar a obra "Campo Geral" de Guimarães Rosa. O espaço em que a narrativa se desenrola, marcado pela vastidão do sertão, não é apenas um cenário físico, mas um elemento vital que molda a experiência e a identidade de Miguilim: “O traço fundamental do habitar é esse resguardo” (Heidegger, 1954). Habitar implica uma relação íntima e respeitosa com o ambiente, um conceito que ressoa profundamente na experiência de Miguilim em Mutúm.

A partir da reflexão de Heidegger sobre o *habitar*, podemos observar como essa noção se entrelaça com a maneira como Guimarães Rosa descreve o relacionamento de seus personagens com o espaço no sertão. Para o filósofo, habitar não se limita à simples ocupação de um lugar, mas envolve uma conexão profunda e essencial com os elementos que compõem o mundo ao nosso redor. Em *Campo Geral*, o sertão não é apenas um ambiente físico; ele representa um espaço carregado de significados, onde terra, céu, natureza e existência humana se interligam, moldando a identidade e a experiência de Miguilim. O conceito de "resguardo", central em Heidegger, encontra ressonância na maneira como o protagonista se relaciona com esse ambiente vasto e desafiador.

> "Sobre essa terra" já diz, no entanto, "sob o céu". Ambos supõem conjuntamente "permanecer diante dos deuses" e isso "em pertencendo à comunidade dos homens". Os quatro: terra e céu, os divinos e os mortais, pertencem um ao outro numa unidade originária.

> A terra é o sustento de todo gesto de dedicação. A terra dá frutos ao florescer. A terra concentra-se vasta nas pedras e nas águas, irrompe concentrada na flora e na fauna. Dizendo terra, já pensamos os outros três. Mas isso ainda não significa que se tenha pensado a simplicidade dos quatro.
> O céu é o percurso em abóbadas do sol, o curso em transformações da lua, o brilho peregrino das estrelas, as estações dos anos e suas viradas, luz e crepúsculo do dia, escuridão e claridade da noite, a suavidade e o rigor dos climas, rasgo de nuvens e profundidade azul do éter. Dizendo céu, já pensamos os outros três. Mas isso ainda não significa que se tenha pensado a simplicidade dos quatro.
> Os deuses são os mensageiros que acenam a divindade. Do domínio sagrado desses manifesta-se o Deus em sua atualidade ou se retrai em sua dissimulação. Se dermos nome aos deuses, já incluímos os outros três, mas não consideramos a simplicidade dos quatro.
> Os mortais são os homens. Chamam-se mortais porque podem morrer. Morrer diz: ser capaz da morte como morte. Somente o homem morre e, na verdade, somente ele morre continuamente, ao menos enquanto permanecer sobre a terra, sob o céu, diante dos deuses. Nomeando os mortais, já pensamos os outros três. Mas isso ainda não significa que se tenha pensado a simplicidade dos quatro.
> Chamamos de quadratura essa simplicidade. Em habitando, os mortais são na quadratura. O traço fundamental do habitar é, porém, resguardar. Os mortais habitam resguardando a quadratura em sua essência. De maneira correspondente, o resguardo inerente ao habitar tem quatro faces. (Heidegger, 1954)

Em Rosa, a terra do sertão, com sua aridez e vastidão, se apresenta como um espaço de profundo significado para o protagonista, Miguilim. Assim como para Heidegger, que vê a terra como o sustento fundamental da existência humana, em *Campo Geral* a terra não é apenas o solo físico, mas o espaço onde a vida de Miguilim se desenrola, com todos os seus desafios e revelações. O sertão é o ponto de apoio sobre o qual o personagem se constrói, e sua relação com a terra reflete o sustento que Heidegger descreve como essencial para o habitar humano.

O céu, igualmente, tem um papel essencial em ambos os textos. Para Heidegger, o céu representa o horizonte de possibilidades, um espaço que nos coloca em relação com o cosmos, o tempo e o transcendente. Em “Campo Geral”, o céu imenso do sertão também serve como uma presença constante, que define o ritmo da vida de Miguilim e o coloca em contato com o inatingível e o infinito. O céu, com suas estrelas, seu brilho e suas estações, é um elemento que ecoa o "permanecer diante dos deuses" de Heidegger, ao representar o contato do ser humano com o além, com o mistério da existência.

A presença dos deuses, em Heidegger, não se refere a entidades religiosas ou mitológicas, mas a uma força maior que transcende o ser humano, algo que se manifesta

e se oculta ao mesmo tempo. Em “Campo Geral”, essa ideia pode ser associada ao conceito de forças invisíveis e misteriosas que permeiam o sertão, como a natureza selvagem e as forças espirituais que moldam a vida e a morte. Embora a novela de Rosa, a presença de uma força divina ou sagrada é implícita na paisagem do sertão, onde os elementos naturais têm um significado profundo e quase místico, sugerindo uma conexão com algo além da simples existência humana.

Os mortais, para Heidegger, são os seres humanos, que, por sua finitude, se diferenciam das outras dimensões do existir. Em “Campo Geral”, Miguilim, como mortal, é constantemente confrontado com o sofrimento, a perda e a beleza efêmera da vida. Sua relação com a morte, com o sofrimento e com a finitude é uma das questões centrais do romance, e isso reflete o que Heidegger afirma sobre os mortais: eles são aqueles que podem morrer e, ao fazerem isso, enfrentam a verdadeira questão da existência. A consciência da morte torna a vida mais autêntica e plena, colocando o ser humano em uma posição única no mundo.

A "quadratura", portanto, pode ser entendida em “Campo Geral” como a interligação entre esses quatro elementos essenciais: terra, céu, deuses e mortais. Em Miguilim, vemos essa relação profundamente marcada pela contemplação da natureza e da sua existência no sertão. Cada elemento – a terra que sustenta, o céu que abarca, os deuses que transcendem e a mortalidade que define – não é isolado, mas interage de forma simbólica e existencial, formando uma unidade fundamental para o habitar humano.

Quando Heidegger fala que *habitar* envolve "resguardar", ele está se referindo à maneira como os seres humanos devem se relacionar com esses quatro elementos, de forma a preservar a simplicidade e a unidade entre eles. No contexto da obra literária, Miguilim habita o sertão não apenas como um local físico, mas como um espaço que guarda sua essência e sua conexão com os elementos naturais e cósmicos. Ele não só vive nesse espaço, mas o resguarda, cuidando dele e se permitindo ser moldado por ele, como um reflexo da "quadratura" de Heidegger.

A ideia de que *habitar* é um ato de *resguardar* nos leva a entender como Miguilim, ao viver no sertão, se coloca em uma relação cuidadosa com o mundo. Ele está atento aos sinais da natureza, respeita a terra e o céu, e se confronta com sua mortalidade. Nesse processo, ele não está apenas existindo fisicamente, mas também existindo de forma autêntica e profunda, como Heidegger sugere que o ser humano deve fazer: habitando o

mundo em sua totalidade, com consciência da unidade entre todos os elementos que o compõem.

Nesse contexto, a relação entre o ser humano e a natureza em “Campo Geral” também pode ser interpretada à luz da visão de Heidegger sobre o *habitar*, onde o "resguardo" e a "quadratura" formam uma unidade originária que é central para a existência humana. Miguilim, ao contemplar o sertão, está vivendo uma experiência que vai além da mera observação da natureza. Ele habita o sertão, resguardando a simplicidade e a interconexão dos elementos que o compõem, exatamente como Heidegger descreve o processo de habitar de forma existencial e simbólica.

Um exemplo de como a reflete as emoções de Miguilim é a tempestade, que não é apenas uma ameaça física, mas uma metáfora para sua turbulência interna. A busca por resguardo, como sugerido por Heidegger, é vista em sua relação com o ambiente, que se torna um espaço contínuo de reflexão e pertencimento.

Mais adiante, em seu ensaio, o filósofo argumenta que “habitar é bem mais um demorar-se junto às coisas” (Heidegger, 1954), ou seja, uma presença atenta e cuidadosa. Não é um simples estar no espaço, mas uma relação de estar com o espaço, respeitando o que ele contém e o que ele representa. Habitar é viver em harmonia com os elementos ao redor, deixando-se moldar por eles e preservando-os ao mesmo tempo. Em *Campo Geral*, a relação de Miguilim com a natureza reflete sua busca por identidade e pertencimento, tornando o sertão não apenas um cenário físico, mas uma extensão de sua vida. O espaço natural simboliza suas dificuldades e também oferece abrigo e consolo.

Heidegger diz,

> Quando se fala do homem e do espaço, entende-se que o homem está de um lado e o espaço de outro. O espaço, porém, não é algo que se opõe ao homem. O espaço nem é um objeto exterior e nem uma vivência interior. Não existem homens e, além deles, espaço. Ao se dizer "um homem" e ao se pensar nessa palavra aquele que é no modo humano, ou seja, que habita, já se pensa imediatamente no nome "homem" a demora, na quadratura, junto às coisas. Mesmo quando nos relacionamos com coisas que não se encontram numa proximidade estimável, demoramo-nos junto às coisas elas mesmas. O que fazemos não é simplesmente representar, como se costuma ensinar, dentro de nós coisas distantes de nós, deixando passar em nosso interior e na nossa cabeça representações como sucedâneos das coisas distantes. (Heidegger, 1954)

A relação de Miguilim com o sertão reflete a profunda conexão entre o homem e o espaço que Heidegger descreve. O sertão, longe de ser apenas um cenário físico, torna-se um espaço no qual Miguilim "demora" de maneira íntima, como Heidegger sugere, "junto às coisas". Não se trata de uma mera representação mental do mundo ao seu redor, mas de uma vivência direta e contínua. A natureza em "Campo Geral" não é algo que simplesmente está ao fundo da história, mas um elemento fundamental que molda a experiência do protagonista. A paisagem não se constitui de objetos distantes ou elementos passivos, mas fazem parte de sua existência, integrando-se à sua identidade e à sua luta interior.

Miguilim habita o sertão de uma forma ativa, interagindo com ele, aprendendo com suas adversidades e buscando nele uma forma de resguardo, conforme Heidegger descreve. A relação do personagem com a natureza não é de dominação ou mera ocupação do espaço, mas de um vínculo mais profundo, em que o espaço serve não apenas como pano de fundo, mas como um espelho das suas emoções e da sua busca por pertencimento. Assim sendo, o espaço e a natureza não se apresentam como algo separado de Miguilim, mas como elementos que, juntos, formam um único tecido de experiência, sendo inseparáveis e refletindo a complexa relação do homem com o mundo, tal como Heidegger propõe ao falar do habitar.

> – Ei, ela! Corre, gente, pôr tudo p'ra dentro... Olh'as portas, as janelas... Estavam acabando de jantar, e todos corriam para o quintal, apanhar um resto de roupa dependurada. Tinha dado o vento, caíam uns pingos grossos, chuva quente. Os cachorros latiam, com as pessoas. O vento zunia, queria carregar a gente. Miguilim ajudava a recolher a roupa [...] – "p'ra dentro, menino! Vento te leva..." – "Vem ver lá na frente, feio que chega vai derrubar o mato..." – era o Dito, chamando. Os coqueiros, para cima do curral, os coqueiros vergavam, se entortavam, as fieiras de coqueiros velhos, que dobravam. O vento vuvo: viív... viív... Assoviava nas folhas dos coqueiros. [...] De repente, deu estrondo. Que o vento quebrou galho do jenipapeiro do curral, e jogou perto de casa. Todo o mundo levou susto. Quando foi o trovão! Trovejou enorme, uma porção de vezes, a gente tapava os ouvidos, fechava os olhos. (Rosa, 2019, p. 29)

A aproximação de uma tempestade ilustra essa interligação entre o espaço e os conflitos internos. A mudança repentina no clima, com o aumento da intensidade do vento e a chuva que se aproxima, espelha o turbilhão psicológico vivido pelas personagens, principalmente Miguilim. O momento caótico, em que todos correm para se proteger e proteger o que podem, intensifica a sensação de insegurança e fragilidade

do ambiente e das relações. A descrição do vento que "zunia" e queria "carregar a gente", assim como a queda do galho do jenipapeiro, simboliza a força incontrolável e ameaçadora do exterior, que entra em sintonia com os temores internos de Miguilim e sua luta para encontrar segurança e identidade. A fala de Dito mais adiante, que relaciona a tempestade a uma "raiva de Deus", "– 'Por causa de Mamãe, Papai e tio Terêz, Papai-do-Céu está com raiva de nós de surpresa...' – ele foi falou" (Rosa, 2019, p.29). reforça essa ligação simbólica entre o que ocorre na natureza e o que as personagens estão vivenciando em suas emoções e relações.

Como Heidegger aponta, o habitar está profundamente enraizado no espaço e nas coisas ao redor, sendo um processo contínuo e dinâmico de "demorar-se junto às coisas". Assim, o espaço e a natureza em "Campo Geral" sevem como uma expressão e reflexo dos estados internos dos personagens.

O OLHAR POÉTICO E A PARTIDA DE MIGUILIM

Ao avançarmos um pouco mais na narrativa Roseana, deparamo-nos com acontecimentos que marcam o clímax da estória: o suicídio de Bero, pai de Miguilim, e a partida de Vovó Izidra - símbolo do conservadorismo e da moralidade - motivada pela união de Nhanina e Tio Têrez. A ausência de ambos traz para a família certa paz. Com a passagem pelo local de José Lourenço, médico, que atesta o problema de miopia de Miguilim surge a oportunidade de o menino sair de Mutúm, acompanhado do ilustre visitante, para Curvelo, onde Miguilim poderá cuidar do problema de visão e estudar as primeiras letras. Diante da proposta, a mãe de Miguilim não titubeia: "Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. Fim do ano, a gente puder, faz viagem também. Um dia todos se encontram..." (Rosa, 2019, p. 111).

E mais uma vez a natureza dialoga com o estado de espírito das personagens, em especial, com a alegria do então agora jovem Miguilim, que se prepara para a partida, a fim de realizar seu desejo de sair de Mutúm e continuar sua travessia.:

> No outro dia os galos já cantavam tão cedinho, os passarinhos que cantavam, os bem-te-vis de lá, os passo-Pretos: – Que alegre é assim... alegre é assim... Então. Todos estavam em casa. Para um em grandes horas, todos: Mãe, os meninos, Tio Terêz, o vaqueiro Salúz, o vaqueiro Jé, o Grivo, a mãe do Grivo, Siarlinda e o Bustiquinho, os enxadeiros, outras pessoas. (Rosa, 2019, p. 111)

A alegria de Miguilim ao se preparar para a partida é palpável e reflete uma transição de estado emocional. A natureza, com seus sons e cores vibrantes, dialoga diretamente com seu espírito renovado. O canto dos galos e dos pássaros, a beleza do ambiente ao seu redor e a presença de seus familiares e amigos criam um clima de esperança e expectativa. Essa conexão com a natureza reforça a ideia de que o jovem está prestes a descobrir não apenas o mundo físico, mas também uma nova forma de enxergar a vida.

Na hora de sua partida, pela segunda vez Miguilim põe os óculos do médico para enxergar seus familiares e amigos e, pela última vez, ver Mutúm:

> Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! Agora ele sabia. (Rosa, 2019, p. 112)

Existem dois aspectos muito relevantes nesse desfecho. Primeiramente a passagem do médico José Lourenço a que podemos chamar de deus ex machina[108], técnica muito frequente em narrativas de *Corpo de Baile* (1956), conforme aponta o crítico literário e professor Willi Bolle (1973). Esse procedimento é representado pelo surgimento inesperado de um personagem que pode solucionar uma situação e suscita o fim da história.

E, em seguida, a miopia de Miguilim, que pode ser interpretada como uma metáfora potente para seu olhar singular e infantil sobre a vida, um olhar que se transforma ao colocar os óculos. Quando José Lourenço, o médico, atesta o problema de miopia de Miguilim, essa revelação não apenas aponta para a necessidade de correção de sua visão, mas também sugere a possibilidade de um novo começo. A partida para

[108] O deus ex-machina é um recurso narrativo originado no teatro grego da Antiguidade clássica, cujo significado literal é "deus que desce numa máquina". Consiste na aparição repentina de uma personagem ou força inesperada que resolve uma situação complexa, conduzindo ao desfecho da história. Nas tragédias gregas, esse artifício era frequentemente acompanhado por uma elaborada estrutura cênica que, de maneira imponente, permitia a entrada do elemento decisivo para o final da peça. Embora o termo remeta a uma figura divina, ele também pode se referir a uma força sobrenatural ou inexplicável. Sua presença era legitimada dentro da mentalidade mítica e filosófica da época, tornando-a verossímil para o público. Além de solucionar conflitos narrativos, o deus ex- machina desempenha a função de esclarecer mistérios, trazer à tona eventos desconhecidos ou revelar informações cruciais. Essa intervenção pode ocorrer de diversas formas, como o retorno inesperado de uma personagem, a descoberta de uma carta, um sinal de nascença, um amuleto, entre outros elementos.

Curvelo, onde poderá cuidar de sua visão e estudar, representa a oportunidade de Miguilim expandir seus horizontes e buscar um entendimento mais amplo do mundo.

Quando ele finalmente coloca os óculos para enxergar seus familiares e a paisagem de Mutúm, há um momento de clareza e revelação. Ao olhar para o gado pastando, os matos e o céu, Miguilim passa a perceber a beleza de sua terra natal de uma maneira que antes lhe era invisível. O ato de ver, agora com a ajuda dos óculos, simboliza a transformação interna que ele está experimentando; ele não apenas vê com novos olhos, mas também começa a entender e a valorizar o que antes lhe parecia confuso ou opressivo.

A miopia, portanto, é uma representação das limitações que Miguilim enfrentou em sua vida, mas também um símbolo de esperança e renovação. A correção de sua visão não é apenas física, mas também um processo de autodescoberta e emancipação. A partir desse momento de clareza, Miguilim se prepara para uma nova fase em sua vida, em que terá a oportunidade de aprender e crescer, deixando para trás as amarras da violência e do conservadorismo que marcaram sua infância.

Esse lírico desfecho encapsula a jornada de um jovem em busca de identidade e compreensão, refletindo a complexidade da experiência humana e a importância de enxergar o mundo e a si mesmo de forma mais ampla e iluminada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da relação entre Miguilim e a natureza em "Campo Geral" não só revela a maestria de Guimarães Rosa em criar um sertão simbólico, mas também se enriquece ao dialogar com as reflexões de Gaston Bachelard e Martin Heidegger. Bachelard, em sua poética, enfatiza a importância da experiência sensorial e da imersão afetiva no espaço habitado. Para ele, a natureza é um espaço que carrega significados profundos e que molda a subjetividade do indivíduo. No contexto de Miguilim, sua relação com o sertão exemplifica essa ideia, pois o ambiente natural se torna um reflexo de suas emoções e um espaço de contemplação. As descrições líricas da flora e fauna sertanejas, bem como a interação de Miguilim com os elementos naturais, revelam como a natureza atua como um "não eu que protege o eu", proporcionando ao protagonista um abrigo emocional e uma fonte de inspiração.

Heidegger, por sua vez, oferece uma perspectiva fundamental ao abordar o conceito de habitar. Para ele, habitar é um ato de "resguardar" e "demorar-se junto às coisas", o que implica em uma relação íntima e respeitosa com o ambiente. Em "Campo Geral", essa noção se manifesta na forma como Miguilim se relaciona com o sertão, não apenas ocupando um espaço físico, mas estabelecendo um vínculo profundo com a terra, o céu e as forças que o cercam.

Dessa forma, ao interligar as perspectivas de Bachelard e Heidegger, podemos perceber como a natureza na novela Roseana é uma força vital que molda a experiência do protagonista. O sertão se torna um espaço de resguardo e reflexão, onde a beleza e a complexidade da vida se entrelaçam, proporcionando a Miguilim um caminho para a formação de sua identidade. A obra de Guimarães Rosa se afirma como um convite à contemplação e à reflexão sobre a condição humana, revelando a profundidade da relação entre o ser humano e seu ambiente natural. "Campo Geral" se estabelece como uma obra que dialoga com as reflexões filosóficas sobre o habitar, a natureza e a subjetividade, evidenciando a genialidade de Guimarães Rosa em transformar o sertão em um espaço poético e existencial.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Trad. Antônio de Pádua Daneso. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA, Sidney. **A representação da natureza no romance francês do século XIX**. Tese (livre-docência). São Paulo: UNESP, Araraquara, Faculdade de Ciências e Letras, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida.** 1 ed. São Paulo: Todavia, 2023.

HEIDEGGER, Martin. "Construir, habitar, pensar". *In*: ***Vortäge und Aufsätze*.** Trad. Márcia S.C. Schuback. Pfullingen, 1954. Disponível em: https://arquitechne.com/construir-habitar-pensar-martin-heidegger/ Acesso em: 11 fev. 2025.

MARX, Leo. ***The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral ideal in America*.** Oxford University Press, 2000, p. 343.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. C. Moura. São Paulo: Martins Fontes.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditações do Quixote.** Trad. Ronald Robson. São Paulo: Vide Editorial, 2019.

ROSA, João Guimarães. "Campo Geral". *In:* **Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile).** 1ed. São Paulo: Global, 2019, p. 15-112.

Eixo 3

Arquétipos, Contos e Natureza Humana

Capítulo 8

CANTANDO EM SILÊNCIO: A REPRESENTAÇÃO DO ANIMAL E A BUSCA POR RECONHECIMENTO EM "JOSEFINA, A CANTORA OU O POVO DOS CAMUNDONGOS", DE FRANZ KAFKA

Wiliam Alves Biserra
Andréa Pereira Cerqueira

CANTANDO EM SILÊNCIO: A REPRESENTAÇÃO DO ANIMAL E A BUSCA POR RECONHECIMENTO EM "JOSEFINA, A CANTORA OU O POVO DOS CAMUNDONGOS", DE FRANZ KAFKA

Wiliam Alves Biserra[109]

Andréa Pereira Cerqueira[110]

Resumo

Este artigo analisa "Josefina, a Cantora ou O Povo dos Camundongos" (1924), de Franz Kafka, revelando as complexas relações entre arte, alienação e a condição humana. A narrativa gira em torno de Josefina, uma ratinha cantora que busca reconhecimento em um mundo que frequentemente ignora a profundidade de sua expressão. Através da figura de Josefina, Kafka aborda temas universais como a vulnerabilidade do ser humano e a luta por identidade. O artigo também incorpora as reflexões de Walter Benjamin e Jacques Derrida, que enriquecem a análise ao questionar as hierarquias entre humanos e animais, além de explorar a linguagem como um espaço de incompletude e busca. A intertextualidade com o Gênesis destaca a complexidade da relação entre o homem e a criação, sugerindo que a comunicação verdadeira é frequentemente inalcançável. Por fim, a obra de Kafka se revela um convite à reflexão sobre a autenticidade nas relações sociais e artísticas, ressaltando a fragilidade da expressão em um contexto de conformidade. Através da voz silente de Josefina, somos levados a contemplar a importância da conexão genuína entre criadores e seu público.

Palavras-chave: Kafka. Josefina. Alienação. Arte.

Abstract

---

[109] Mestre em Literatura e Doutor em Teoria Literária e em Psicologia Clínica e Cultura pela Universidade de Brasília (UnB). Professor adjunto de Literaturas de Língua Inglesa na mesma instituição.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4449251240105403. E-mail: wiliamalvesbiserra@gmail.com

[110] Mestranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). É formada em Letras português/inglês e em Filosofia. Fez especialização em Literatura Brasileira Contemporânea, Literatura em Língua Inglesa, História, Cultura e Literatura afro-brasileira e indígena, Literatura infanto-juvenil, Cultura e Memória na Literatura Portuguesa. É autora do livro O feminino em Clarice Lispector: a ciranda em A hora da estrela, um romance vertical (ed. Categoria). É membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (UnB). É professora de literatura no Gran Cursos online. Membro da Academia de Letras e Artes de Goiás e da Academia de Letras e Artes do Rio de Janeiro (ALARJ). Mestre em Literatura e Doutor em Teoria Literária e em Psicologia Clínica e Cultura pela Universidade pela Universidade de Brasília (UnB), professor adjunto de Literaturas de Língua Inglesa na mesma instituição.
Lattes: http://cnpq.br/0927406393454167. E-mail: prof.andreacerqueira@gmail.com

This article analyzes "Josephine the Singer, or the Mouse Folk" (1924) by Franz Kafka, revealing the complex relationships between art, alienation, and the human condition. The narrative centers on Josephine, a mouse singer who seeks recognition in a world that often overlooks the depth of her expression. Through Josephine's figure, Kafka addresses universal themes such as human vulnerability and the struggle for identity. The article also incorporates the reflections of Walter Benjamin and Jacques Derrida, enriching the analysis by questioning hierarchies between humans and animals, and exploring language as a space of incompleteness and search. The intertextuality with Genesis highlights the complexity of the relationship between man and creation, suggesting that true communication is often unattainable. Ultimately, Kafka's work emerges as an invitation to reflect on authenticity in social and artistic relationships, emphasizing the fragility of expression in a context of conformity. Through Josephine's silent voice, we are led to contemplate the importance of genuine connection between creators and their audiences.

Keywords: Kafka. Josephine. Alienation. Art.

INTRODUÇÃO

"Josefina, a Cantora ou O Povo dos Ratos", um dos contos mais intrigantes de Franz Kafka, publicado em 1924, provoca uma reflexão profunda sobre a condição da arte e a complexa relação entre o artista e seu público. A narrativa gira em torno de Josefina, uma ratinha que encanta sua comunidade com seu talento musical, em um mundo que, apesar de ser habitado por ratos, ecoa as nuances da sociedade humana. Este conto transcende a simples representação de um ser animal e se transforma em uma alegoria rica, permitindo uma análise da busca por reconhecimento, da alienação e da fragilidade da expressão artística.

Neste artigo, investigaremos a figura de Josefina e sua representação como um animal em diálogo com a arte e a sociedade, à luz das reflexões de Walter Benjamin e Jacques Derrida. Ao incorporar os pensamentos desses filósofos, buscamos aprofundar a análise da obra de Kafka, considerando também as implicações presentes no Gênesis. Através dessa abordagem, examinaremos como Kafka utiliza a figura da ratinha para explorar temas universais que ressoam com a experiência humana, incluindo a vulnerabilidade e a luta por identidade. Além disso, relacionaremos a representação do animal na obra de Kafka com outras expressões literárias, destacando o simbolismo e as implicações sociais que emergem dessa intersecção entre arte, filosofia e narrativa bíblica. Dessa forma, pretendemos compreender como a narrativa kafkiana nos convida a reconsiderar a natureza da arte e as dinâmicas sociais que a cercam.

A REPRESENTAÇÃO DO ANIMAL NA LITERATURA

A literatura está repleta de representações de animais que vão além da mera descrição física. Desde as fábulas de Esopo, em que os animais falam e agem como humanos, até obras modernas que exploram a condição animal em contextos sociais complexos, a presença de criaturas não humanas na literatura serve como um espelho da condição humana. Os animais frequentemente simbolizam características humanas, comportamentos sociais e dilemas existenciais.

Um exemplo disso é *A Revolução dos Bichos* (1945), de George Orwell. O autor utiliza animais para criticar a corrupção do ideal socialista, revelando como as dinâmicas de poder podem se manifestar em qualquer sociedade, independentemente de sua natureza. Da mesma forma, em *O Pequeno Príncipe* (1943), Antoine de Saint-Exupéry utiliza a figura do raposo para explorar temas de amizade e afeto, enfatizando a importância da conexão emocional. Na literatura brasileira, no romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, a representação de Baleia se torna uma poderosa metáfora da luta e do sofrimento humano. A imagem da cadela, que é tratada como um membro da família, simboliza também as aspirações e os sonhos, refletindo, assim, os mesmos desejos inatingíveis, especialmente os de Fabiano, que enfrenta a dura realidade da seca e da pobreza no sertão nordestino.

A representação do animal na literatura frequentemente serve como uma crítica social, permitindo que os autores questionem e reflitam sobre questões humanas por meio de uma lente não humana. Essa abordagem é fundamental para entender a profundidade do conto de Kafka, no qual Josefina, a cantora, torna-se uma figura emblemática que representa o artista e também as complexas relações sociais que permeiam sua vida.

A ARTE DE DESESTABILIZAR

Antes de analisarmos "Josefina, a ratinha cantora ou O povo dos camundongos", é fundamental refletirmos sobre as peculiaridades da narrativa kafkaniana. As técnicas empregadas são centrais para a compreensão de sua obra, pois ele constrói narrativas nas quais a lógica se dissolve e a verdade é incessantemente questionada. Ao invés de apresentar soluções ou explicações claras, Kafka nos coloca diante de uma realidade em que a certeza é substituída pela angústia e pela incerteza. Suas histórias funcionam como

espelhos da condição humana, refletindo um mundo onde o sentido é fluido, imprevisível e, muitas vezes, inalcançável. O autor utiliza essas indefinições e fragilidades para construir uma experiência de leitura que é, ao mesmo tempo, desconcertante e reveladora. Em sua obra, o sentido não é algo fixo ou definitivo, mas um fenômeno em constante fluxo, que nunca pode ser plenamente apreendido ou compreendido, mas que, ainda assim, nos desafia a buscar algo que possa se aproximar da verdade.

A escrita de Franz Kafka é marcada por uma abordagem narrativa que frequentemente desafia a lógica tradicional e a continuidade do raciocínio, criando uma sensação de fragmentação e falha. Em seus textos, os personagens, suas ações e os eventos que ocorrem não seguem um curso linear ou racional, o que contribui para uma atmosfera de desorientação. Embora as situações iniciais pareçam indicar uma direção clara, à medida que a narrativa avança, há uma desconstrução das intenções e argumentos, com as ideias dos personagens se desintegrando. Essa estratégia faz com que o leitor se depare com a fragilidade da própria lógica, onde as ações e os diálogos frequentemente não oferecem respostas definitivas, mas sim ampliam o senso de impotência e incerteza dos indivíduos diante de um mundo incompreensível e irracional.

Em seu ensaio "Franz Kafka – a propósito do décimo aniversário de sua morte" (2012), Walter Benjamin traz um diálogo que Max Brod travou com Kafka:

> Recordo-me de uma conversa com Kafka, escreve ele, cujo ponto de partida foi a Europa contemporânea e a decadência da humanidade. 'Somos', disse ele, 'pensamentos niilistas, pensamentos suicidas, que surgem na cabeça de Deus'. Essa frase evocou em mim a princípio a visão gnóstica do mundo: Deus como um demiurgo perverso, e o mundo como seu pecado original. 'Oh, não', disse ele, 'nosso mundo é apenas um mau humor de Deus, um mau dia'. – 'Existiria então esperança, fora desse mundo de aparências que conhecemos?" – Ele sorriu: 'Ah, sim, há esperança suficiente, esperança infinita – apenas não para nós'. (Brod, *apud* Benjamin, 2012, p. 152)

Podemos afirmar que aqui se revela uma profundidade filosófica e uma angústia existencial que permeia tanto a visão de Kafka sobre o mundo quanto a maneira como ele escolhe narrar suas histórias. A fala sobre a Europa contemporânea e a decadência da humanidade expressa com uma certa ironia e amargura e toca no núcleo da experiência humana em sua obra: um sentimento de desesperança, de niilismo e de uma separação fundamental entre o ser humano e algo maior (seja Deus, o cosmos ou qualquer ideal).

Encontramos a sugestão de uma visão do mundo onde a existência humana é uma espécie de erro ou frustração cósmica — um reflexo de algo que está fora de lugar, uma consequência da "vontade" de um ser superior (Deus) que não se importa ou que, talvez, seja incapaz de corrigir os rumos do mundo. Essa visão gnóstica, na qual o mundo é uma criação do demiurgo perverso e está condenado pela sua própria natureza, é reinterpretada por Kafka de maneira mais sutil e menos apocalíptica: "Nosso mundo é apenas um mau humor de Deus, um mau dia".

A frase é reveladora do humor kafkiano, que combina uma desesperança profunda com uma leveza irônica. Não se trata de um mundo condenado por um ser maligno, mas de um mundo que é, essencialmente, trivial na sua imperfeição — apenas um momento passageiro no "humor" de uma entidade maior. Em termos narrativos, essa ideia reforça a característica de Kafka de criar mundos absurdos, confusos e desajustados, onde as personagens são levadas a enfrentar um sistema incompreensível e muitas vezes insustentável, sem encontrar explicações definitivas. O “mau humor de Deus” é uma maneira de Kafka expressar o absurdo de um mundo em que os seres humanos estão à mercê de forças que não podem controlar ou entender, uma condição que faz parte da própria essência de suas narrativas.

A resposta de Kafka à questão sobre a possibilidade de esperança, em que ele afirma que há uma “esperança infinita – apenas não para nós”, também revela a ambiguidade que permeia suas histórias. Existe algo maior — talvez uma possibilidade de redenção ou de entendimento — mas, em sua visão, isso é fora do alcance humano, especialmente do alcance das personagens kafkanianas. Esse tipo de visão, em que a esperança existe, mas é impossível de ser alcançada, é uma marca da narrativa de Kafka. Seus personagens estão, muitas vezes, presos em labirintos de burocracia, instituições ou sistemas opressores, onde a possibilidade de uma solução ou de uma verdadeira libertação parece ser infinitamente distante.

Isso acrescenta uma camada importante à forma de narrar de Kafka: ele cria mundos em que a esperança é uma possibilidade teórica, mas não uma experiência prática. A narrativa kafkiana, assim, é marcada pela tensão entre o desejo de algo melhor e a absoluta impossibilidade de alcançá-lo — uma característica que gera uma sensação constante de frustração, impotência e, ao mesmo tempo, uma busca desesperada por sentido. Kafka não apresenta uma narrativa que ofereça respostas definitivas ou que conduza a uma resolução clara. Pelo contrário, ele narra a luta constante contra a

incompreensão e o absurdo, o que reflete exatamente a ambiguidade e a tragédia de suas próprias visões filosóficas.

Essa reflexão de Kafka sobre a humanidade e a natureza do mundo acrescenta uma compreensão ainda mais profunda do seu estilo narrativo: ele não busca conforto ou clareza para seus leitores, mas sim apresenta um mundo que é simultaneamente compreensível e incompreensível, oferecendo uma esperança que nunca é concretizada. O pessimismo que permeia suas histórias é, então, misturado com uma ironia amarga, criando um espaço de reflexão contínua sobre o lugar do ser humano no cosmos — uma narrativa que reflete, sem nunca oferecer soluções fáceis, a complexidade e o paradoxo da existência humana.

Além dessa desconstrução da coerência, Kafka emprega uma técnica que visa questionar a própria natureza da reflexão e da busca por sentido. Através de um raciocínio que frequentemente se torna paradoxal, o autor cria um ambiente em que as conclusões são imprevisíveis e contraditórias. Esse método de apresentar ideias que se opõem ou que parecem não fazer sentido à primeira vista permite que Kafka construa um espaço de incerteza contínua. No lugar de uma verdade estável e acessível, o autor promove um jogo de indefinições que impede qualquer compreensão simples ou unívoca. Esse paradoxo estrutural é essencial para sua crítica à racionalidade humana, pois expõe a limitação do pensamento e o vazio das tentativas de alcançar uma compreensão total do mundo.

A técnica narrativa de Kafka também se destaca pela maneira como ele manipula a relação entre o que é dito e o que não é dito, entre o explícito e o implícito. Muitas vezes, os eventos não são descritos de maneira direta ou objetiva; em vez disso, são oferecidos de maneira ambígua, com lacunas que o leitor precisa preencher. Essa abordagem cria uma narrativa que não se limita a uma simples representação de acontecimentos, mas envolve o leitor em um processo ativo de interpretação e reflexão.

O que Kafka sugere, muitas vezes, não é revelado diretamente; ao invés disso, ele deixa que os conflitos internos e a alienação dos personagens se tornem o foco, permitindo que a experiência humana de incerteza, busca e desconforto se manifeste nas entrelinhas do texto. Dessa forma, não apenas constrói uma atmosfera de ambiguidade, mas também estimula uma experiência de leitura que desafia e desconstrói os próprios métodos tradicionais de interpretação.

BESTIÁRIO DE KAFKA E A SUBVERSÃO DA FRONTEIRA HUMANO-ANIMAL

A literatura de Franz Kafka se distingue por sua capacidade de construir um universo no qual o absurdo, a alienação e a impotência individual emergem como condições existenciais inevitáveis. Dentro desse universo, os animais desempenham um papel fundamental. Diferente dos bestiários medievais, que associavam cada espécie a uma alegoria moral ou religiosa, os animais de Kafka não são meros símbolos fixos; eles são personagens que questionam a própria ideia de humanidade. Com isso, Kafka desconstrói a dicotomia entre homem e animal, revelando que essa fronteira é fluida, arbitrária e, muitas vezes, sustentada por sistemas de dominação e exclusão.

Seja o inseto rejeitado em *A Metamorfose* (1915), o chimpanzé domesticado em "Relatório para uma Academia" (1917) ou os cães reflexivos de "Investigações de um Cão" (1922), a presença animal na obra kafkiana não apenas evidencia a fragilidade da identidade humana, mas também questiona as estruturas sociais que determinam pertencimento e exclusão.

Gregor Samsa, por exemplo, ao despertar transformado em um inseto monstruoso, não perde imediatamente sua consciência humana. Sua metamorfose não é um castigo moral, como nas fábulas tradicionais, mas um acontecimento arbitrário que expõe sua condição já marginalizada dentro da família e da sociedade. Da mesma forma, em "Relatório para uma Academia", o chimpanzé Rotpeter narra sua própria humanização como um processo de apagamento e submissão. Para ser aceito no mundo humano, ele precisa abandonar sua essência animal e adotar comportamentos que garantam sua sobrevivência. No entanto, essa adaptação não o torna verdadeiramente humano, apenas um ser domesticado, um simulacro de civilização que evidencia a violência do próprio conceito de humanidade.

Essa mesma lógica se manifesta em "Investigações de um Cão", no qual um cão filósofo busca compreender as regras que governam seu mundo. No entanto, sua busca pela verdade o isola dos demais cães, e sua reflexão, em vez de levá-lo à iluminação, revela a impossibilidade de um conhecimento absoluto. Essa narrativa expõe uma das grandes angústias da obra kafkiana: o desejo humano de compreender o mundo e a frustração diante da opacidade dos sistemas que o regem.

Walter Benjamin, ao analisar a obra kafkiana, destaca a opacidade e a ambiguidade de seus textos, nos quais a alegoria não oferece um caminho interpretativo

claro, mas intensifica a sensação de enigma e deslocamento. Essa característica se evidencia no bestiário de Kafka, povoado por seres que transitam entre a humanidade e a animalidade sem nunca pertencer plenamente a nenhuma das duas esferas.

> Em Kafka as sereias silenciam. Talvez porque a música e o canto são para ele uma expressão ou pelo menos um símbolo da fuga. Um penhor da esperança que nos vem daquele pequeno mundo intermediário, ao mesmo tempo inacabado e cotidiano, ao mesmo tempo consolador e absurdo, no qual vivem os ajudantes. Kafka é como o rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo. Ele chegou ao palácio de Pontemkin, mas acabou encontrando em seu porão Josefine, aquela ratinha cantora, cuja melodia ele descreve assim: "existe nela algo de uma infância breve e pobre, algo de uma felicidade perdida e irrecuperável, mas também algo da vida ativa de hoje, de sua pequena alegria, incompreensível, mas ainda real e inextinguível". (Benjamin, 2012, p. 154)

Expõe-se aqui a complexidade da experiência humana que Kafka apresenta em suas obras. Para o autor, a música, o canto, e as sereias — que geralmente são símbolos de sedução ou fuga — acabam representando uma forma de escapismo, algo que, no contexto de sua obra, parece não oferecer verdadeira libertação.

O filósofo faz uma leitura da "fuga" em Kafka de uma maneira muito específica, como algo que talvez não traga esperança, mas que nos leva a confrontar a nossa condição. A música e o canto se tornam representações daquilo que se perdeu e geram um lamento, uma lembrança de algo que nunca pode ser recuperado, algo que escapa à nossa capacidade de reintegração ou restauração.

A figura de Josefina, a ratinha cantora, encapsula esse paradoxo kafkiano. Ela canta uma melodia que é descrita por Benjamin como representando uma "infância breve e pobre", mas também uma "vida ativa de hoje", que traz uma *pequena alegria* incompreensível, mas ainda *real e inextinguível*. Essa melodia parece encapsular a essência do que Kafka busca mostrar: um mundo de alegrias que, embora breves, são capazes de persistir de alguma forma, mesmo que incompreendidas ou irracionais.

O "rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo" é uma imagem do próprio ser humano kafkiano, que se aventura pela vida, não em busca de um ideal ou grande realização, mas para confrontar e aprender com a própria fragilidade, com o medo, com o sofrimento e com a consciência de uma existência que é ao mesmo tempo inacabada e incompleta. A busca por algo maior ou por algum tipo de resposta se mostra infrutífera,

levando a uma experiência de desconcerto. No caso do palácio de Pontemkin[111], que é um símbolo de algo grandioso, ele encontra, no final, uma verdade muito mais simples e quase melancólica: a voz da ratinha, com sua melodia que é ao mesmo tempo triste e alegre.

No fundo, a melodia de Josefina é um símbolo da vida em sua forma mais crua e simples: ela não é grandiosa, mas carrega em si algo de profundamente humano e inextinguível. Mesmo quando as respostas ou as promessas de esperança parecem estar ausentes, a vida continua a se manifestar de forma modesta, através de pequenas alegrias e sofrimentos. Esse é o paradoxo central de Kafka: a busca por sentido, por consolo, muitas vezes leva a um encontro com a insignificância ou a incompletude, mas é justamente na aceitação dessa condição que se revela a profundidade da experiência humana.

O que Benjamin nos oferece aqui, portanto, é uma reflexão sobre a dinâmica da vida, em que a beleza ou a esperança não se encontram nos grandes gestos ou na fuga idealizada, mas nas pequenas manifestações da vida cotidiana, que muitas vezes parecem absurdas ou sem sentido, mas ainda assim carregam algo real, profundo e inextinguível.

JOSEFINA: A CANTORA COMO SÍMBOLO DA ARTE E DA ALIENAÇÃO

O texto de Kafka, "Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos", é frequentemente interpretado dentro da tradição literária de duas maneiras principais: como um relato que denuncia a solidão do artista em meio à multidão ou como um possível testamento pessoal do próprio Kafka. Vale lembrar que esse foi o último texto escrito por Kafka, que morreria dois meses após finalizá-lo e estava debilitado pela tuberculose, a ponto de já não conseguir falar, e o conto é sobre uma ratinha cantora. Contudo, a interpretação dessa obra se expande, podendo ser vista como um testemunho de uma solidão mais profunda e essencial, aquela da singularidade perdida no meio da indiferença da massa.

[111] A "história de Pontemkin" que Benjamin narra no início de seu ensaio é uma reflexão sobre a busca de sentido e as ilusões que surgem quando se tenta encontrar grandeza ou propósito em um mundo que, no fundo, se revela absurdamente complexo e opressor. Isso se alinha com a forma de narrar de Kafka, que cria situações e personagens que buscam algo grande, mas frequentemente se deparam com a realidade de um mundo implacável e sem explicações simples.

No ensaio *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (2005), Walter Benjamin encerra sua reflexão abordando a maneira como as técnicas modernas transformaram a relação das massas com a imagem. Ao examinar a propaganda, o filósofo alemão não enfatiza o conteúdo das imagens, mas sim, a forma como elas estabelecem uma relação consigo mesmas. O cinema, em particular, reorganiza profundamente a percepção coletiva, permitindo que a massa se observe e, pela primeira vez na história, seja capturada integralmente em seus gestos, atitudes e movimentos. Assim, "a massa é uma matriz da qual renascem atualmente todos os modos de se relacionar com a obra de arte" (Benjamin, GS1, p. 503), e "os movimentos de massa, e assim também a guerra, apresentam uma forma de comportamento humano que corresponde particularmente ao aparelho" (Benjamin, GS1, p. 506). Dessa maneira, a massa se torna um elemento central da modernidade, configurando-se como o "material" fundamental a ser moldado.

A interseção entre a solidão do artista, como retratada por Kafka e a análise de Walter Benjamin sobre a relação das massas com a arte revela uma tensão intrínseca entre a singularidade e a coletividade na modernidade. Enquanto Kafka evoca a figura da ratinha cantora, cuja voz se perde em meio à indiferença da multidão, Benjamin sugere que a modernidade, por meio da reprodutibilidade técnica, transforma a massa em um novo sujeito de experiência estética. Essa dualidade ressalta a fragilidade da individualidade frente a um aparato social que, ao mesmo tempo que oferece visibilidade, também pode diluir a essência do artista na cacofonia do coletivo. Assim, ambos os textos refletem sobre a condição humana contemporânea, onde a busca pela autenticidade se confronta com as dinâmicas impessoais da sociedade de massa.

Kafka começa com a introdução de um narrador que descreve a estranha situação de Josefina, que se destaca no cotidiano da comunidade dos ratos:

> "Nossa cantora se chama Josefina. Quem nunca a ouviu não conhece o poder de seu canto. Não existe ninguém a quem seu canto não arrebate, o que deve ser mais valorizado ainda, uma vez nossa raça em geral não é amante da música, para nós a música mais amada é a paz do silêncio; nossa vida é dura e, mesmo quando procurarmos nos livrar de todas as preocupações diárias, já não sabemos nos elevar a coisas tão distantes do nosso cotidiano como a música.[...] Só Josefina é uma exceção; ela ama música e sabe transmiti-la; é a única; com seu passamento a música desaparecerá – quem sabe por quanto tempo – da nossa vida. (Kafka, 1994, p. 20)

O narrador faz uma observação geral sobre o gosto da sua espécie pelo silêncio, e como a música é algo distante da rotina diária, o que a torna, por sua vez, algo elevado e sublime. Josefina, a ratinha cantora, é apresentada como uma figura única em seu mundo. Sua música encanta o povo dos ratos, que a vê como uma artista excepcional. Contudo, essa adoração é ambígua. Embora ela receba aplausos e reconhecimento, a verdadeira apreciação de seu talento é questionada. O povo dos ratos, em sua adoração superficial, não consegue compreender a profundidade da arte que Josefina representa.

A dinâmica entre Josefina e os ratos destaca a fragilidade da expressão artística. A cantora se vê isolada em sua singularidade, enquanto os outros ratos parecem seguir a tradição de adorá-la sem um entendimento real de sua música. Essa alienação é uma das questões centrais do conto, refletindo a luta do artista para se conectar com seu público de maneira

Kafka nos provoca a refletir sobre a natureza da arte e suas implicações. A cantora representa não apenas a busca por reconhecimento, mas também a solidão e a vulnerabilidade que os artistas enfrentam em um mundo que muitas vezes não valoriza a verdadeira essência de sua expressão. A cantora solitária, apesar de ser aplaudida, permanece desconectada do público. Essa falta de questionamento, de verdadeiramente ouvir e compreender, é a essência da alienação que Kafka sugere sobre a sociedade e a arte.

O POVO DOS RATOS: COMUNIDADE E ALIENAÇÃO

Os ratos, em sua coletividade, refletem o comportamento de massa, em que indivíduos podem perder sua singularidade em favor de uma identidade coletiva. A crítica à conformidade é uma parte essencial da narrativa, pois Kafka expõe como o público, representado pelo povo dos ratos, pode se tornar um agente de alienação. A relação entre Josefina e seu público é, portanto, uma alegoria da luta do artista em um mundo que frequentemente prioriza a aparência sobre a autenticidade.

A relação entre Josefina e os ratos, por sua vez, ilustra a dinâmica de massa em que a individualidade é sacrificada em prol de uma identidade coletiva. Apesar do reconhecimento que recebe, Josefina tenta se eleger como uma figura mais importante, reivindicando recursos e atenção que o povo não está disposto a conceder. Essa busca por status culmina em sua eventual queda, quando ela desaparece, sublinhando a ideia

de que a comunidade pode sobreviver sem ela, assim como sobreviveu antes de sua chegada.

Kafka utiliza essa narrativa para criticar a conformidade social e a superficialidade das relações artísticas, destacando como a verdadeira essência da arte pode ser obscurecida pela banalidade do reconhecimento social. A ambiguidade em torno da natureza dos ratos — se são realmente ratos ou apenas uma representação da humanidade — provoca uma reflexão sobre a condição humana e a busca por significado em um mundo marcado pela uniformidade. A história de Josefina não é apenas a de uma artista, mas uma alegoria da luta do indivíduo em um sistema que frequentemente prioriza a aparência sobre a autenticidade, revelando a fragilidade das relações humanas em um contexto de alienação e conformismo.

O povo dos ratos, enquanto comunidade, apresenta uma representação da sociedade e do público em geral. A adoração a Josefina se torna um símbolo das dinâmicas sociais que muitas vezes se baseiam na superficialidade e na conformidade. Embora os ratos aplaudam sua música, a falta de uma conexão genuína revela a alienação presente na relação entre artista e público. Essa dinâmica de adoração e desapego é um comentário de Kafka sobre a sociedade moderna, onde o verdadeiro valor da arte pode ser obscurecido pela banalidade do reconhecimento social.

No enredo, destacam-se algumas particularidades do grupo de camundongos; entre elas, o fato de que esses animais não experimentam a infância ou a juventude — são, desde cedo, considerados velhos.

> E mesmo que a nossa alegria não possa, com isso, ter mais toda a força da alegria infantil – o que é natural – certamente alguma coisa dela continua ainda vivendo. É dessa infantilidade do nosso povo que desde o início Josefina também tira proveito. Mas nosso povo não é só pueril, de certo modo ele também é prematuramente velho; em nós infância e velhice manifestam-se de forma diferente que nos outros. (Kafka,1994, p. 27)

Kafka explora a dualidade da experiência do povo dos ratos, que, embora não conheça a infância ou a juventude, carrega uma essência infantil que persiste em sua existência. Essa infantilidade, embora atenuada pela inevitável velhice precoce, sugere uma continuidade de alegria e vivacidade que se manifesta de maneira singular entre eles. A relação com Josefina, que se beneficia dessa característica, revela como a artista é tanto um reflexo quanto uma manipulação das dinâmicas sociais do grupo. Assim, a

narrativa aponta para a complexidade da identidade coletiva, cuja alegria e tristeza coexistem, e a ausência de uma experiência juvenil convencional não impede a formação de laços afetivos e a busca por reconhecimento. Essa ambivalência ressalta a crítica de Kafka à superficialidade das relações sociais, evidenciando como a autenticidade e a profundidade da experiência humana podem ser obscurecidas pela conformidade e pela alienação.

> Muitas vezes me perguntei o que acontece efetivamente com essa música. De fato somos inteiramente não musicais; como é que entendemos a música de Josefina, pu pelo menos acreditamos entender, já que ela nega nosso entendimento? A resposta mais simples seria que a beleza do seu canto é tão grande que até o sentido mais embotado é incapaz de resistir, mas esta resposta não é satisfatória. (Kafka, 1994, p. 20)

Eles são até mesmo descritos como "amusicais", incapazes de apreciar a música. A maestria e a excentricidade da cantora, no entanto, a elevam a um status nobre de distinção, permitindo que suportem até os xingamentos que ela lança em momentos de indignação, especialmente quando sente que sua carreira solo não recebe o reconhecimento que merece. Nesses instantes, sua atitude se assemelha à de uma cigarra furiosa.

Entretanto, o perdão parece ser um gesto familiar entre esses camundongos. Como o leitor descobre ao final da narrativa, o coletivo nutre a esperança de reencontrar a aeda — no caso, Josefina, que desapareceu após mostrar sinais de recuo devido a um ferimento no pé que a deixou aleijada. Há rumores de que ela pode nunca mais voltar.

A CRIAÇÃO E A QUEDA NAS NARRATIVAS BÍBLICAS, A DESCONSTRUÇÃO DERRIDIANA E O ECO DE JOSEFINA

É essencial considerar como, ao longo da história, a linguagem não apenas define o mundo, mas também o ordena e controla. A partir dessa reflexão, é possível resgatar temas presentes em textos religiosos e filosóficos que dialogam diretamente com os conceitos explorados anteriormente, como o domínio de Adão sobre os animais, as abordagens de Derrida sobre a desconstrução da linguagem, e a relação do homem com sua criação, também presentes no universo literário de Kafka.

Em sua obra *O Animal que Logo Sou* (2002), Jacques Derrida nos desafia a reconsiderar as fronteiras entre o homem e o animal, desconstruindo as hierarquias que

tradicionalmente os separaram. A reflexão de Derrida sobre a linguagem como o "domínio" do ser humano coloca em questão a crença de que a comunicação verbal é uma marca exclusiva da humanidade. Para Derrida, a linguagem humana não é um símbolo perfeito da razão ou da identidade, mas um espaço ambíguo, vulnerável a falhas e incompletudes. Isso se reflete na relação histórica entre o homem e o animal, que, no contexto bíblico, é estabelecida a partir do momento da criação.

No Livro de Gênesis, a primeira referência à relação entre o homem e os animais surge quando Deus cria Adão e lhe dá a responsabilidade de nomear os animais, um gesto que confere ao homem poder sobre eles: Deus modelou então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu e as conduziu ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual devia levar o nome que lhe desse" (Gênesis 2:19). Este ato de nomeação estabelece uma hierarquia, no qual o homem é visto como o ser superior que exerce domínio sobre a criação. Na tradição bíblica, esse domínio é dado por Deus e é entendido como uma expressão da autoridade do homem sobre o mundo natural.

Contudo, a ideia de domínio bíblico sobre os animais nunca é completamente tranquila, pois ela é imediatamente confrontada pela consciência da incompletude humana. Quando Deus cria Adão, Ele também cria Eva como sua companheira, sugerindo que o homem, por mais que tenha sido feito à imagem e semelhança de Deus, não é autossuficiente. Gênesis 2:18 diz: "Não é bom que o homem esteja só. Vou fazer uma auxiliar que lhe corresponda". Esse sentimento de incompletude está intimamente ligado à maneira como o homem se relaciona com o resto da criação. Embora Adão tenha o poder de nomear e dominar os animais, ele também se vê dependente de algo além de si mesmo, algo que transcende sua capacidade de controlar a natureza.

Derrida se apropria dessa ambiguidade para sugerir que a linguagem humana, longe de ser uma expressão de pureza e racionalidade, é também uma forma de reconhecimento das limitações do homem. A tentativa de dominar o animal por meio da linguagem, de nomear e ordenar o mundo, revela a incompletude do ser humano, preso em uma teia de significados que nunca podem ser totalmente dominados. A linguagem humana, como o próprio Gênesis, não é um sistema fechado, mas uma abertura, uma busca constante por algo que se revela inatingível.

Essa incompletude também é evidente na narrativa do pecado original, quando Adão e Eva desobedecem a Deus, e a ordem divina de domínio sobre os animais, "Deus os abençoou e lhes disse: 'Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a;

dominai sobre os peixes do mar, as aves do céu e todos os animais que rastejam sobre a terra" (Gênesis 1:28) é rompida. Porém, essa ordem é desafiada pela tentação da serpente, e o pecado de Adão e Eva resulta em sua expulsão do Jardim do Éden. Nesse momento, a relação do homem com os animais e com o mundo natural é alterada, refletindo a desordem introduzida pelo pecado.

Aqui, a desconstrução derridiana pode ser aplicada ao ver que, assim como a criação do homem não se dá de forma absoluta ou perfeita, mas é uma ação com falhas e limitações, a relação entre homem e animal é marcada por uma falha ontológica. A tentativa de domínio do homem, evidenciada tanto no Gênesis quanto no pensamento filosófico moderno, não é um ato de controle total, mas uma busca incessante por compreensão e posse, que nunca se realiza completamente.

Essa ambiguidade na relação com o outro, em que se procura reconhecer e dominar o que se desconhece, pode ser observada no conto de Kafka em análise. Josefina, uma ratinha cantora que se vê como uma artista única entre seus pares, busca reconhecimento e respeito por sua habilidade de cantar. No entanto, ela encontra um mundo de indiferença e incompreensão. Os outros ratos a escutam, mas não a entendem. Sua arte é uma busca por significado, mas a ela falta o reconhecimento verdadeiro dos outros ratos, que são incapazes de perceber sua voz como algo mais do que um mero som.

Josefina, assim como Adão e Eva, está imersa na busca por um reconhecimento que é simultaneamente desejado e inalcançável. Ela acredita que sua música, como a linguagem humana, é uma forma de expressão superior, uma que deve transcender a mera sobrevivência animal. No entanto, como acontece com a relação entre homem e animal, a comunicação entre Josefina e os outros ratos é uma ilusão. A verdadeira compreensão nunca é atingida, e sua arte é vazia de significado para os outros.

Essa busca por significado em um mundo que se recusa a oferecer respostas está ligada à natureza da linguagem e do poder humano, que, como vimos no Gênesis, é dado como um meio de controle, mas também como um lembrete da falibilidade do homem. A relação de Josefina com sua música é similar à relação do homem com os animais: embora o homem use a linguagem para ordenar e dominar o mundo, ele permanece em uma posição de incerteza, incapaz de entender verdadeiramente o outro. "E Adão deu nome a toda a besta selvagem e a todas as aves do céu" (Gênesis 2:19), mas o ato de

nomear não é suficiente para compreender, e a linguagem, que parece ser uma ferramenta de domínio, revela-se um espaço de incompletude e de busca constante.

Derrida, ao desconstruir a noção de uma linguagem que define a humanidade, nos alerta para o fato de que, ao tentar dominar os outros, o homem também se perde. A "linguagem" que Adão recebe de Deus não é um simples instrumento de poder, mas uma prova de sua própria limitação. O homem, ao nomear e categorizar o mundo ao seu redor, acaba se confrontando com a falha de sua própria capacidade de compreensão e controle.

Assim, tanto na Bíblia quanto em Kafka, a relação entre o homem e o animal, entre o ser humano e sua própria linguagem, é marcada por uma busca que jamais encontrará plena realização. O homem pode nomear os animais, mas isso não resolve a questão da verdadeira comunicação ou do verdadeiro entendimento. Ele pode tentar, como Josefina, expressar algo superior através de sua arte ou sua linguagem, mas sempre estará preso a uma incompletude que, ao mesmo tempo, define e limita seu ser.

O Gênesis, com sua criação e queda, não apenas nos revela o início do homem e do mundo, mas também nos aponta para a vulnerabilidade humana diante de um mundo maior e mais complexo. A desconstrução de Derrida, ao iluminar essa falha, nos convida a refletir sobre o modo como nos relacionamos com o outro, seja humano ou animal, e nos lembra que, ao tentar impor sentido sobre o mundo, o homem acaba se confrontando com a verdadeira natureza de sua existência: uma busca incessante por compreensão, que nunca será completamente atendida.

A METÁFORA DO ANIMAL E A CONDIÇÃO HUMANA

A figura de Josefina, a ratinha cantora, emerge como uma poderosa metáfora da condição humana, encapsulando as lutas e as aspirações que caracterizam a experiência de vida dos indivíduos. Através de sua busca incessante por aceitação e reconhecimento, Kafka aborda questões universais que transcendem a mera narrativa de uma artista em um mundo de ratos, tocando em temas fundamentais sobre a vulnerabilidade do ser humano, a incessante busca por identidade e a luta contra a alienação.

Josefina, ao cantar, não apenas expressa sua individualidade, mas também enfrenta o desafio de se fazer ouvir em um mundo que, muitas vezes, pode ser indiferente à sua arte. Essa indiferença é um reflexo da realidade que muitos artistas e

indivíduos experienciam, onde suas contribuições e expressões são frequentemente desconsideradas ou mal interpretadas. A vulnerabilidade de Josefina ilustra a fragilidade da experiência humana, onde o desejo de ser ouvido e compreendido é constantemente confrontado pela apatia social. A artista se torna um símbolo da luta pela visibilidade em um ambiente que valoriza a conformidade e a uniformidade sobre a singularidade.

Além disso, o dilema da aceitação e a busca pela autenticidade ressoam profundamente na obra de Kafka. A ratinha cantora, em sua busca por um reconhecimento genuíno, se vê aprisionada em um ciclo de adoração superficial, onde os aplausos que recebe não se traduzem em uma verdadeira compreensão de sua arte. Essa desconexão entre o artista e o público reflete a alienação que permeia as interações humanas na sociedade moderna — uma condição em que os indivíduos muitas vezes se sentem isolados em suas experiências, mesmo em meio à coletividade.

As ideias existencialistas e absurdistas que permeiam o trabalho de Kafka ressaltam a luta do indivíduo em um mundo que frequentemente se revela hostil e incompreensível. A condição de Josefina, como artista e ser sensível, transforma-se em um espelho para as experiências humanas, revelando a complexidade da busca por significado em meio à alienação. O canto de Josefina, embora repleto de emoção e nuances, é muitas vezes mal interpretado, simbolizando a luta da humanidade para comunicar suas verdades mais profundas em um contexto que tende a silenciá-las.

Em suma, a metáfora do animal que canta não apenas enriquece a narrativa de Kafka, mas também provoca uma reflexão mais ampla sobre a condição humana. Através da figura de Josefina, somos convidados a considerar as intricadas relações entre arte, identidade, e a busca por reconhecimento em um mundo que muitas vezes falha em valorizar a verdadeira essência da expressão. Essa luta pela autenticidade e pela conexão genuína com os outros torna-se uma questão central na obra de Kafka, refletindo a complexidade e a beleza trágica da experiência humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Josefina, a Cantora ou O Povo dos Camundongos" é um conto que vai além de uma simples narrativa sobre uma ratinha cantora, oferecendo uma rica reflexão sobre a condição da arte, a alienação e as complexas relações sociais. A figura de Josefina simboliza o artista em busca de reconhecimento em um mundo que frequentemente

ignora a profundidade e a autenticidade de sua expressão. Através de sua luta por aceitação, Kafka nos confronta com a fragilidade da condição humana, revelando como a dificuldade de comunicação e a indiferença do público podem levar à solidão e à alienação.

Ao analisarmos a obra à luz das ideias de Walter Benjamin e Jacques Derrida, encontramos uma camada adicional de significado que enriquece nossa compreensão do texto. A crítica de Benjamin sobre a superficialidade das relações artísticas e a reflexão de Derrida sobre as hierarquias entre humanos e animais nos permitem explorar as implicações éticas e sociais da representação do animal na literatura. Além disso, a intertextualidade com o Gênesis nos leva a questionar a natureza da linguagem e do domínio, ressaltando as complexidades da relação entre o homem e a criação.

Em suma, a narrativa kafkiana nos convida a refletir sobre as dinâmicas de poder que permeiam as interações humanas e artísticas, mostrando que a busca por autenticidade e conexão genuína é uma luta constante. Através da voz silente de Josefina, somos levados a contemplar as nuances da vida e da arte, reconhecendo que, mesmo em um mundo que muitas vezes valoriza a aparência sobre a essência, a verdadeira expressão e a busca por significado permanecem centrais à experiência humana. Esta leitura atemporal de Kafka ressoa com as experiências contemporâneas, evidenciando a relevância contínua de sua obra na compreensão da condição humana e da arte.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Imagem-tempo. Cinema.** *2*. Trad. E.A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka – A propósito do décimo aniversário de sua morte”. *In:* **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 147-178.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada.** Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atual. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

DERRIDA, Jacques. **O animal que sou.** Trad. Fábio Landa. São Paulo: Unesp editora, 2002.

KAFKA, Franz. "Josefina, a Cantora ou O Povo dos Ratos". *In:* **A Metamorfose e outros contos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KAFKA, Franz**. A metamorfose.** Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

KAFKA, Franz. . "Relatório para uma academia". *In:* **Um médico rural.** Trad. Modesto Carone. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KAFKA, Franz. "Investigações de um cão". *In:* **Narrativas do Espólio**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ORWELL, George. **A Revolução dos Bichos.** Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 1996.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas.** 59ª ed. São Paulo: Record, 1989.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O Pequeno Príncipe.** Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.

Capítulo 9

A IDENTIFICAÇÃO DE CONTEÚDOS ARQUETÍPICOS POR MEIO DOS CONTOS DE FADAS: UMA ANÁLISE JUNGUIANA A PARTIR DO HERÓI E DA SOMBRA

Amanda Cristina Camilo Murça

A IDENTIFICAÇÃO DE CONTEÚDOS ARQUETÍPICOS POR MEIO DOS CONTOS DE FADAS: UMA ANÁLISE JUNGUIANA A PARTIR DO HERÓI E DA SOMBRA

Amanda Cristina Camilo Murça[112]

Resumo

Há, nos contos de fadas, uma riqueza simbólica inigualável, tendo em vista que eles, junto ao mitos, foram os primeiros registros de narrativas na história da humanidade. Sua natureza simbólica reflete muito da psique humana, uma vez que, para Carl Gustav Jung, o símbolo reflete imagens do inconsciente coletivo, denominadas arquétipos. Estes são conteúdos inatos, que existem em todos os seres humanos, e, por se explicitarem por meio de símbolos, é possível identificar parte deles por meio dos contos de fadas. Assim, este texto tem por principal finalidade demonstrar a relação entre os contos de fadas e os arquétipos e de que forma essa relação contribui para a organização consciente da nossa psique. Ademais, analisar-se-á dois dos arquétipos mais comuns em contos de fadas: Herói e Sombra. Dessa maneira, será possível exemplificar como os arquétipos podem ser visualizados por meio dos contos de fadas.

Palavras-chave: Contos de Fadas. Arquétipos. *Psique*.

Abstract

Fairy tales possess an unparalleled symbolic richness, considering that they, along with myths, were the first recorded narratives in human history. Their symbolic nature reflects much of the human psyche, since, for Carl Gustav Jung, symbols convey images from the collective unconscious, known as archetypes. These archetypes are innate contents that exist in all human beings and, as they are expressed through symbols, it is possible to identify some of them in fairy tales. Thus, the primary aim of this paper is to demonstrate the relationship between fairy tales and archetypes, and how this connection contributes to the conscious organization of our psyche. Furthermore, the analysis will focus on two of the most common archetypes in fairy tales: the Hero and the Shadow. In this way, it will be possible to illustrate how archetypes can be observed through fairy tales.

Keywords: Fairy Tales. Archetypes. *Psyche.*

---

[112] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura (Póslit) na Universidade de Brasília – UnB. Mestre em Letras pela Universidade de Brasília (UnB), com ênfase em Literatura Comparada, com pesquisa investigativa sobre as interseções entre a Literatura e a Psicologia Analítica pela mesma instituição. Graduada em Letras – Língua Portuguesa e Literatura pelo Centro Universitário de Patos de Minas (Unipam). Autora de artigos acadêmicos sobre teoria literária e suas conexões com o pensamento de Carl Jung. Atualmente, atuo como professora de Literatura na Educação Básica no Colégio Nossa Senhora das Graças, em Patos de Minas, MG. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7391843957167239. E-mail amandamurcadv@gmail.com

INTRODUÇÃO

Os contos de fadas são uma das primeiras manifestações narrativas existentes na história da humanidade, permeados de fantasia e símbolos. Diferente dos mitos, os contos de fadas não necessariamente se ligam a uma civilização específica, sendo repassado de um lugar a outro com pequenas mudanças culturais. Sabe-se que os contos de fadas são simbólicos e, por isso, são representações arquetípicas. Para Jung, arquétipos, como melhor explicado ao longo deste texto, são conteúdos do inconsciente coletivo identificados pelo consciente por meio de símbolos e, assim, pelo fato de os contos de fadas serem permeados de símbolos (que, inclusive, seguem um padrão de representação), contêm, em sua estrutura, representações arquetípicas diversas.

Considerando que os arquétipos podem ser acessados por meio do símbolo, os contos de fadas tem uma grande importância no que diz respeito ao entendimento da própria psique e dos movimentos arquetípicos que acontecem em cada indivíduo. Identificar esses conteúdos inconscientes por meio de símbolos estimula o desenvolvimento da psique no que Jung chama de processo de individuação. Esse processo, conforme Jung, acontece de forma intermitente ao longo da vida e é por meio dele que o indivíduo pode alcançar amadurecimento e autorrealização, a partir dele se pode conhecer verdadeiramente a si mesmo. Dessa forma, assimilar conteúdos arquetípicos em textos simbólicos tais como os contos de fadas auxiliam na desenrolar desse processo de autoconhecimento e desenvolvimento da psique. O autoconhecimento é uma ferramenta poderosa para o desenvolvimento de si mesmo.

Sendo assim, este texto visa a, além de trazer a conceituação básica de arquétipos, explanar razões para entendermos os contos de fadas como textos que emanam imagens arquetípicas e evidenciar a importância do entendimento deles, quando lidos, para a vida humana (considerando que a criação deles já demonstra uma necessidade humana de representar a própria psique). Ademais, pretende-se relacionar dois arquétipos específicos selecionados, Herói e Sombra, muito comuns em contos de fadas, a suas representações costumeiras, evidenciando de que forma se pode identificar esses arquétipos por meio de símbolos dos contos de fadas.

ARQUÉTIPOS

O termo "arquétipos", embora já bastante relacionado à psicologia analítica, filosoficamente já tinha um significado base. Conforme Pieri (2002), arquétipos serve para designar alguma estrutura que seja original, primitiva/primária, o original de uma série qualquer. Para Jacobi (1990, p. 51-52),

> A primeira parte, "arque", significa início, origem, causa e princípio, mas representa também a posição de um líder, de uma soberania e governo (portanto, uma espécie de "dominante"); a segunda parte "tipo", significa batida e o que é produzida por ela, o cunhar de moedas, figura, imagem, retrato, prefiguração, modelo, ordem, norma... transferido ao seu sentido mais moderno é amostra, forma básica, estrutura primária (algo que jaz no "fundo" de uma série de indivíduos "parecidos", quer sejam seres humanos, animais ou vegetais). (Jacobi, 1990, p. 51-52)

Objetivamente, Jung (2000) constata que arquétipo é sinônimo de "ideia" em Platão. No texto *Aspectos psicológicos do arquétipo materno*, encontrado no livro de Jung sobre **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**, Jung afirma que o mérito de ter encontrado a conceituação de arquétipos não é nada dele; veio de Platão, quando ele, em etnologia, concebe as "ideias primordiais". Diante disso, Jung, posteriormente, ainda constata que o conceito de arquétipos de fato já existia na antiguidade e foi encontrada em ideias de Hipócrates, Agrippa de Nettesheim, Zoroastro, Sinésio, alguns filósofos como Platônicos e Hans Driesch.

De todo modo, embora haja a constatação de que os arquétipos tenham sido concebidos anteriormente a Jung, é inegável que a concepção Junguiana de arquétipo é original, em seu pensamento, e uma das ideias mais fundamentais na psicologia analítica, conforme Pieri (2002). Além disso, a concepção de arquétipo é indispensável para a construção de um inconsciente coletivo, conforme explica Jung em **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.**

Conforme o autor, só se pode identificar uma existência psíquica por meio de um contato consciente com ela. Os arquétipos são os conteúdos do inconsciente coletivo que ainda não entraram em contato com qualquer representação simbólica: "O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes quevariam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta" (Jung,2000, p. 17).

Jung é incisivo ao afirmar que o ser humano não é como uma *távula rasa*. Para ele, não se nasce como uma folha em branco; há certas marcas já existentes no inconsciente coletivo, há conteúdos inatos, que existem em seres humanos de qualquer tempo e de

qualquer lugar. Dessa forma, a psique já nasceria com conteúdos pré-existentes, um conteúdo essencial e *a priori*, por meio do inconsciente coletivo (faculdade da psique também inata).

Giordano (2007) ratifica que é no inconsciente coletivo o lugar dos arquétipos. E, para o autor, é o inconsciente coletivo responsável por tornar consciente os arquétipos, por meio de sonhos, imaginação, criação e símbolos.

Para Trindade (2008), os arquétipos são apresentados em sua forma mais simples nos contos de fada. Essas imagens arquetípicas contribuem para que o indivíduo compreenda aspectos do inconsciente coletivo. Dieckmann (1986) diz que, ao se começar a ler ou a ouvir um conto de fada, transporta-se automaticamente a um outro mundo. Há, pois, dentro da estória, uma conexão entre dois mundos: o mundo real (consciente), ao qual o leitor/ouvinte pertence, e o mundo imaginário (inconsciente), por meio do qual se tem acesso a representações inúmeras que, até então, eram apenas inconscientes.

Jung (2000) afirma que não se deve confundir o conceito de arquétipo com as definições de símbolos. O símbolo, para a psicologia analítica Junguiana, são as representações imagéticas de conteúdos desconhecidos, conscientes e inconscientes do sujeito. Conteúdos reprimidos e recalcados no inconsciente, podem vir a escapar por alguma via, e essa via pode ser a da representação por imagens. Assim, os símbolos vão sendo construídos. Dessa maneira, o símbolo está presente no discurso do sujeito, e torna-se um porta voz dos complexos de cada pessoa (Junior, 2009).

No que tange o manejo desses símbolos na análise, percebe-se que existem dois tipos de símbolos: os naturais e os culturais. Os símbolos naturais são aqueles que representam algo de mais arcaico do humano, algo de mais cavo e inconsciente da psique humana, enquanto os símbolos culturais se direcionam a uma organização social, ou seja, são imagens que vão sendo representadas e compartilhadas e que se tornam parte de um processo civilizatório e até moralizante. Ainda hoje, muitas religiões utilizam símbolos, e estes se tornam aceitáveis pela sociedade. É quase como dizer que um símbolo aprovado ganha força e passa a ser respeitado, mas, mesmo assim, não significa que esse símbolo "comum a todos" seja totalmente aquilo que ele é, tampouco somente consciente. Existe uma parcela de inconsciência na própria representação daquela figura (Jung, 2000).

> (...) as forças poderosas do inconsciente manifestam-se não apenas no material clínico, mas também no mitológico, no religioso, no artístico e em todas as outras atividades culturais através das quais o homem se expressa. Obviamente, se todos os homens receberam uma herança comum de padrões de comportamento emocional e intelectual [a que Jung chamava de arquétipos] é natural que seus produtos [fantasias, símbolos, pensamentos ou ações] apareçam em praticamente todos os campos da atividade humana. (Von Franz, 2020, p. 119)

Entrementes, os símbolos acontecem à medida que a subjetividade também se satisfaz. Os nossos antepassados deixaram símbolos e, conforme o homem evolui, ele também dá continuidade a essa produção simbólica. O homem moderno, então, é um ser que possui uma mente milenar, ou seja, uma psique que evolui há vários milênios (Jung, 2000).

Nessa evolução, os símbolos que se mantêm e as imagens que vão sendo criadas se apresentam na manifestação de diversos povos, evidenciando a existência de certos conteúdos inconscientes considerados coletivos, por se apresentarem nesses símbolos de diversos povos, em tempos diferentes: os arquétipos.

Nesse ínterim, para falar desses arquétipos, é importante retomar a origem do humano. A mente humana sempre foi alvo de diversas hipóteses e estudos. Jung (2000) salienta que, à medida que a mente se desenvolve, ela perde o contato com a parte mais original, a sua energia psíquica mais primitiva. Mas, se perde o contato, mantêm-se as representações do inconsciente. Jung chama de símbolos oníricos os símbolos que inconscientemente são produzidos e buscam resgatar tudo aquilo de que a mente se libertou no seu processo evolutivo: as fantasias, as ilusões e as formas arcaicas de pensamento. E são oníricos porque aparecem nos sonhos (Jung, 2000).

Conforme Jung (2000), seus conceitos foram formulados a partir de suas observações e pesquisas. Logo, a hipótese de um inconsciente coletivo, cujos componentes essenciais são os arquétipos, são resultado de questões empíricas e, por isso, está passível a investigações. Dessa maneira, ainda conforme o autor, os arquétipos podem ser observados e não apenas pelo próprio indivíduo, mas por outros observadores. Jung considerava, inclusive, fácil a observação dos arquétipos; no entanto, alertava sobre a complexidade dos questionamentos que surgiam a partir dessa observação.

> os arquétipos não são invenções arbitrárias, mas elementos autônomos da psique inconsciente, anteriores a qualquer invenção. Eles representam a estrutura inalterável de um mundo psíquico, o qual

> mostra que é "real" mediante seus efeitos determinantes sobre a consciência. (Jung, 2000, § 451)

Dessa forma, entende-se que os arquétipos são imagens primordiais presentes no inconsciente coletivo, isto é, imagens presentes no inconsciente de todos. A partir dessa conceituação, será possível explorar como os contos de fadas representam os diversos arquétipos existentes no homem.

OS CONTOS DE FADAS E A *PSIQUE*

Conforme Christofoletti (2011), os contos de fadas fazem parte do arsenal de narrativas de várias regiões distintas entre si, o que os torna mais importantes do que apenas narrativas simples. Por esse motivo, muitos profissionais, segundo a autora, dedicaram-se ao estudo desses contos, entre eles filólogos, linguistas, folcloristas, antropólogos, etnólogos, historiadores, literatos e pedagogos. Coelho (2009) acrescenta que os contos são ainda mais interessantes, tendo em vista que as raízes desses textos populares se dão no oriente (Índia, tempos antes de Cristo) e, posteriormente, encontra-se e funde-se à cultura latina (greco-romana) e à cultura céltica, onde, inclusive, nasceram as fadas.

Christofoletti (2011) continua, dizendo que, no período medieval, até o início da idade moderna, além de a literatura advinda da cultura greco-romana se fundir a textos populares, como os contos de fadas, fundiram-se a esses textos, também, elementos da cultura cristã, tendo em vista a cristianização do Império Romano a partir de 324 d.C. Desse modo, a literatura medieval passa a ter um tom moralizante, civilizador, a partir de valores cristãos. Coelho (2009) *apud* Christofoletti (2011, p.17) relata:

> a turbulência e o aspecto por que passa a sociedade durante a época medieval acabam sendo retratadas em muitos contos maravilhosos. Os contos populares medievais apresentavam a realidade em que as pessoas viviam, relatando sem censura, portanto, narrativas em que o marido brutaliza a esposa; o pai que deseja a própria filha; as grandes fomes que levavam os pais a abandonarem seus filhos na floresta; a antropofagia de certos povos, que se transforma no gigante comedor de criancinhas; entre outros. Esses contos foram reescritos, posteriormente, por autores que tiveram cuidado de suavizar ou retirar alguns detalhes considerados indelicados com a finalidade de apresentá-los às crianças conforme começa a surgir o conceito de infância. (Coelho *apud* Christofoletti, 2011, p. 17)

Nesse sentido, os contos de fadas estão presentes na humanidade há milênios. As especulações a respeito da origem dos contos de fada são diversas. Carvalho (1985) diz que os contos são provenientes de narrações orais, transmitidas ao longo da história. Von Franz (2020) relata que os contos são provenientes de mitos ou de crenças religiosas, que, por sua vez, tem seus símbolos formulados a partir de sonhos. Ainda acredita que eles tiveram origem em "experiências parapsicológicas ou sonhos" (Carvalho, 1985, p.16). Nesse sentido, alguns acreditam que os contos de fadas se originaram a partir do relato de sonhos, além daqueles que creem eles terem origem em uma literatura degenerada remanescente. Jung (2016) afirma que os sonhos são o material mais fundamental para quando nos referimos à faculdade humana, analisar símbolos. Dessa forma, faz-se uma relação íntima entre sonhos e contos de fadas.

Ainda quanto à formação dos contos de fadas, para Von Franz (2020), as estórias têm um núcleo, são contadas por alguém e vai tomando uma dimensão ampla, à medida que é recontada. Os detalhes são modificados ou retirados, mas há um núcleo essencial na história que continua sendo base para as recontagens e modificações diversas.

De acordo com Roas (2012), a literatura fantástica caracteriza-se, sobretudo, por sua transgressão da realidade, ou seja, o que faz um conto ser fantástico são os elementos narrativos que não condizem com a realidade literal. Nesse sentido, os contos de fadas se encaixam no gênero fantástico por sempre apresentarem elementos não reais, como fadas, bruxas, magia, personificação de objetos e animais. Corso (2016) diz que a transmissão de histórias em tradição oral permite à criança imaginar e essa necessidade de imaginar a conecta a um mundo fantástico, onde ela pode enxergar para além da realidade.

Talvez por isso, em diversas circunstâncias, o mito e os contos de fada são colocados em uma análise próxima. Além disso, sua formação por meio da oralidade e sua representação psicológica de conceitos e aspectos humanos abstratos, dentre outras características essenciais, tornam os gêneros semelhantes. Carvalho (1985, p.79) coloca os contos de fada como "as últimas ramificações da mitologia universal, sobrevivências de mitos e dos velhos cultos e rituais da tradição de todos os povos".

Entretanto, ao se relacionar ambos os gêneros (mitos e contos de fada) à psicologia, os contos de fada se diferem do mito em relação à ausência de uma origem cultural marcada nas próprias histórias. É o que Paiva (1990) evidencia ao exemplificar a

ligação cultural dos mitos com o mito de Édipo, de Sófocles, que tem direta relação com a cultura grega.

> Como certa vez disse Jung, quando estudamos os contos de fada, podemos estudar a anatomia do homem. Em geral, o mito está mais inserido na civilização. Não pode conceber a Épica de Gilgamesh, separada da civilização Babilônico-Sumeriana, ou a Odisseia longe da Grécia. O conto de fada, porém, pode migrar melhor, pois é tão elementar e tão reduzido aos seus elementos estruturais básicos que faz sentido para qualquer um. (Von Franz, 2020, p. 17).

Trindade (2008) reforça a ideia de Von Franz dizendo que o fato de os contos de fada se apresentarem com menos especificidades culturais que os mitos contribui, em muito, para sua caracterização universal. Bettelheim (2002) condiz com o pensamento de Trindade, afirmando que os contos de fada não se atêm às condições sociais nas quais foram formulados; por meio dos contos, pode-se saber mais sobre os problemas interiores que envolvem a humanidade, além de conter a resolução para esses conflitos humanos universais.

OS CONTOS DE FADAS E A SIGNIFICAÇÃO DE CONTEÚDOS INCONSCIENTES

Os contos, já que provenientes de experiências parapsicológicas ou de sonhos tomam uma proporção psicológica profunda, uma vez que vão conter uma estrutura simbólica no que diz respeito ao comportamento humano - ratificado, acima, por Jung (2016). Conforme Merege (2010), os contos de fada se divergem dos contos convencionais por apresentarem, a partir de seu núcleo narrativo e de seu aspecto maravilhoso, questões existenciais e conflituosas a serem resolvidas, além de promover a ideia de um final feliz a partir da superação dos problemas. Tal fato ratifica a ideia dos contos de fada como representantes daquilo que é presente de forma universal na vida humana.

Bettelheim (2002) diz que, desde sempre, os contos de fada proporcionam ao leitor (crianças ou adultos, uma vez que os contos foram tomando uma forma mais sofisticada à medida que foram sendo recontados) uma ordem interior. Isso acontece por alguns motivos, como, por exemplo, pelo fato de os contos transmitirem valores morais mais tangíveis, menos abstratos, lidarem com problemas humanos universais, exporem de forma concreta os medos humanos da forma mais clara, intensa e essencial e

apresentarem soluções concretas para esses problemas. Christofoletti (2011) apoia a ideia, afirmando que a literatura oral e, posteriormente, o registro dessa literatura é que permite a transmissão de valores morais tradicionais de uma geração a outra. É inevitável conectar esse valores à forma como o indivíduo vê e pensa o mundo, bem como a forma como ele organiza o pensamento.

Todos esses aspectos mencionados como forma de organização do interior do indivíduo contribuem para uma organização da vida e do mundo na mente dele. Para Bettelheim (2002, p.6):

> Aplicando o modelo psicanalítico da personalidade humana, os contos de fadas transmitem importantes mensagens à mente consciente, à pré-consciente, e à inconsciente, em qualquer nível que esteja funcionando no momento. Lidando com problemas humanos universais, particularmente os que preocupam o pensamento da criança, estas estórias falam ao ego em germinação e encorajam seu desenvolvimento, enquanto ao mesmo tempo aliviam pressões pré-conscientes e inconscientes. Àmedida em que estórias se desenrolam, dão validade e corpo às pressões do Id, mostrando caminhos para satisfazê-las, que estão de acordo com as requisições do ego e do superego. (Bettelheim, 2002, p. 6)

Caldin (2009) afirma que, por meio da leitura, é possível explorar aspectos do mundo interior e do mundo exterior; pode-se explorar aspectos imaginários e sentir efetivamente o impacto do mundo. Não é distinto o propósito dos contos de fada. Ao serem lidos, ensinam o indivíduo a organizar seu próprio mundo (interior) e o mundo físico/social (exterior). Segundo Giordano (2007), os contos de fada articulam os personagens em estórias semelhantes à da vidareal, na qual há problemas e dificuldades familiares, sociais e pessoais. O viés universal dessescontos vêm justamente da ideia de que todas essas dificuldades são comuns a toda civilização, independente da cultura de cada povo.

> O conto de fadas é uma alegoria de passagem iniciática na qual o herói representa a alma perdida no mundo a lutar contra os poderes inferiores de sua própria natureza e contar os enigmas que a vida lhe propõe, até encontrar, após aceitar e realizar as provas, os meios para sua própria redenção. (Paz, 1985, p.18)

Betelheim (2002) contribui com a ideia dizendo que, enquanto os pais julgam que os contos de fadas transportam as crianças para um mundo de completa fantasia, magia, distanciando-a da realidade, na verdade, as crianças estão se aproximando da realidade interior, superior à realidade considerada pelos pais, que é a realidade do mundo (físico).

> É claro que se deve contar aos filhos tanto histórias feias como bonitas. Toda criança deve receber o mapa e o treinamento para penetrar as florestas claras e sombrias do mundo. Omitir que há violências, más opções e grandes paixões que subjugam a mente, e não ensinar à crianças como proteger sua alma a enfraquece. (Estes, 2005, p. 25)

Os contos de fada, portanto, embora apresentem raízes em tempos distantes, mostram- se, hodiernamente, como narrativas diretamente relacionadas à intimidade do leitor. É o que afirma Tatar (2004), colocando o leitor não como alguém passivo, mas como aquele que interage com o conto maravilhoso por meio da compreensão das relações de poder, vitórias, perdas, medos, romance, entre outros pontos exteriorizados nos contos de fada, que permitem ao leitor fazer uma avaliação de sua trajetória em busca de superação das dificuldades da vida. A partir dessa interação, o indivíduo tem acesso aos conteúdos inconscientes que, uma vez compreendidos, ajudará esse leitor a lidar com seu próprio mundo interior e com o mundo no qual vive e interage com a sociedade.

OS ARQUÉTIPOS E OS CONTOS DE FADAS: O HERÓI E A SOMBRA

Como já exposto neste texto, os arquétipos são imagens do inconsciente inatas e universais, isto é, estão presentes no inconsciente de todos os indivíduos. Já os contos de fadas, como já exposto também neste texto, são contos antigos presentes em diversas civilizações do mundo, possuem cunho simbólico e fantástico e, por isso, são uma expressão da psique humana, já que, além da simbologia, possuem, também, uma base ou um núcleo universal.

Jung (2016) diz que os sonhos, por mais que pareçam espontâneos, contém uma estrutura psicológica que, à medida que se os analisa, poder-se-á encontrar uma série de imagens oníricas com estrutura significativa. Alguns desses símbolos oníricos vêm do inconsciente coletivo, onde reside o conteúdo já mencionado denominada arquétipo.

Se, conforma Von Franz (2020), alguns contos de fadas vieram de sonhos, infere-se que há imagens inconscientes presentes nesses contos, os quais guardam uma estrutura psicológica simbólica complexa. Conforme Jung (2016, p. 138):

> (...) as analogias entre os mitos antigos e as histórias surgem nos sonhos dos pacientes [e] não são analogias triviais nem acidentais. Existem porque a mente inconsciente do homem moderno conserva a

> faculdade de construir símbolos, antes expressos através das crenças e dos rituais do homem primitivo]. (Jung, 2016, p. 138)

Jung (2016) ainda acrescenta que as imagens identificadas nesses mitos são de importância vital para o indivíduo, já que o influencia ao longo da vida, ainda que inconscientemente. Jung se refere a mitos, acima, mas, como já exposto neste texto, a estrutura dos mitos e dos contos de fada se assemelham, tendo como principal diferença a existência do vínculo entre os mitos e uma civilização, o que não necessariamente acontece com os contos de fadas. Alguns símbolos contidos nesses contos relacionam-se à infância, à transição entre infância e adolescência, à maturidade ou à experiência da velhice.

Há algumas representações arquetípicas mais comuns nesses contos como o herói, a sombra, anima/animus, self, velho sábio, entre outros. O mito do herói é o mais comum e o mais conhecido em todo o mundo. Para Jung (2016, p. 142):

> Ouvimos repetidamente a mesma história do herói de nascimento humilde, mas milagroso, provas de sua força sobre-humana precoce, sua ascenção rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, sua falibilidade ante a tentação do orgulho e seu declínio, por motivo de traição ou por um ato de sacrifício heroico, no qual sempre morre. (Jung, 2016, p. 142)

Jung se refere ao herói do mitos, mas esses aspectos podem ser facilmente relacionados aos contos de fada, já que há sempre um protagonista que nasce, demonstra certa nobreza, seja de caráter seja de habilidades, luta contra as forças do mal (comumente a sombra) e, de algum modo, precisa se redimir por sua falibilidade ante a tentação ou simplesmente triunfa diante do sucesso de sua jornada contra o mal.

Exemplos de contos de fadas que começam com o nascimento de um protagonista-herói são Branca de Neve, Rapunzel, Pele de asno, Bela adormecida, entre outros. Os contos mencionados são de origem europeia, embora se encontre vestígio de muitos deles escritos com a mesma estrutura em outras civilizações (como Cinderela, que foi escrito na China com o nome de Yesh-Hsien, ou na África com o nome de A filha do chefe, Natiki). Muitos contos não começam com o nascimento de um herói, mas começam com esses indivíduos na infância, como A pequena sereia, Chapeuzinho vermelho, João e Maria, A pequena vendedora de fósforos, Sapatinhos Vermelhos, entre outros.

Os heróis e as heroínas dos contos de fada geralmente se destacam dos outros personagens por meio de uma característica evidente, uma qualidade:

> Sobre outros aspectos, ela merecia elogios pelos cuidados que tinha para com suas netas bem-amadas: as princesinhas do mar. Eram seis lindas crianças e a mais moça era a mais encantadora. Sua pele era clara e delicada como uma pétala de rosa. Seus olhos eram azuis como um lago profundo. (Ávila, 2019, p. 23)
>
> Pouco tempo depois, deu à luz uma menininha que era branca como a neve, tinha lábios vermelhos como o sangue e os cabelos negros como o ébano. Por isso, recebeu o nome de Branca de Neve. (...) Branca de Neve estava crescendo e a cada dia ficava mais e mais formosa. Quando chegou à idade de sete anos, ficou tão bonita quanto o dia brilhante e mais bela do que a própria rainha. (Ávila, 2019, p.91)
>
> Rapunzel cresceu e se tornou a criança mais bonita sob o sol. (Ávila, 2019, p. 150)

As heroínas e os heróis apresentados nos contos de fadas sempre possuem alguma característica que os diferencia do restante das pessoas, como a beleza (apresentada nos trechos acima), a gentileza, como em Cinderela, a inocência, como em Chapeuzinho Vermelho, a esperteza de João e Maria, entre outras possíveis características de destaque. Essa característica posiciona o leitor a favor desse heróis, reconhecendo-os pelo aspecto diferencial e benéfico, a partir do qual toda a trama se desenrola e dá início à jornada do herói.

Nessa perspectiva, esses contos não apenas ajudam a humanidade a entender melhor o desenvolvimento do herói e, por conseguinte, a necessidade do homem de superar desafios, mas representa um conteúdo psíquico já existente na psique de todos. A imagem do herói (arquétipo do herói) nasce com o humano e aparece simbologicamente nesses contos, auxiliando os leitores a organizar conteúdos do inconsciente e a entenderem melhor sua própria jornada – e a entenderam que existe uma jornada a ser levada adiante na vida.

Outro arquétipo que aparece com frequência nos contos de fadas é a sombra, representado, geralmente, por figuras como bruxas, dragões, monstros e outras formas demoníacas. Esses são símbolos que refletem, em suas representações, afetos negativos como o medo, a ansiedade, alguns outros vícios e situações problemáticas que a humanidade enfrenta. Radino (2003) explica que essas aparições demoníacas como símbolo arquetípico do mal são como uma forma da criança se sentir protegida diante do

mundo. Abramovich (1997) reforça a ideia dizendo que é comum as bruxas e os monstros aparecerem de forma grotesca, horrenda e assustadora, provocando uma repulsa ou um desejo de afastamento, por parte da criança, o que, para Radino (2003), é uma forma de permitir com que essa imagem projetada pela criança seja mais assustadora que o problema no mundo real.

A partir da conceituação de arquétipo, considera-se o mal como elemento inerente ao inconsciente, já que ele toma sua forma simbólica, figurada (conscientizada), por meio dos contos de fada. Percebe-se, também, que o mal, tendo sua existência intrínseca à vida humana, independente da cultura à qual o indivíduo pertença, relaciona-se à sombra, um dos conteúdos do inconsciente coletivo, e aparecerá de forma irrevogável na vida, assim como é representado emcada conto de fada.

Nesse sentido, o ser humano se dá conta, desde sempre, da existência do mal no mundo, sobretudo pelos conflitos e pelo sofrimento que assolam a todos desde o nascimento. O mal existe, impõe-se. Não há contexto de existência sem que o mal também exista. A sombra constitui parte do inconsciente coletivo, presente em todo ser humano, e é a partir dele que o mal se manifesta em sua forma mais genuína, conforme já explicitado em Ramos e Xavier (2014), no capítulo sobre arquétipos deste texto.

Bettelheim (2002) ratifica a ideia do arquétipo advindo de um inconsciente coletivo, enfatizando a onipresença do mal, tanto quanto do bem, nos contos de fada. O autor comprovaque o mal toma sua forma figurada por meio de sua forma física e por meio de suas ações, já que mal e o bem têm presença indispensável na vida. Estarão ambos os conceitos, portanto, representados também em sua forma arquetípica onipresente nos contos de fada.

Segundo Von Franz (2020), o mal pode ser exteriorizado de duas formas nos contos de fada: ou há uma possessão do mal (o ser humano passa a comportar características metafísicas e sobrenaturais) ou o mal simplesmente aparece como uma forma demoníaca. Encarar o mal, tendo sido ele apresentado de uma forma direta e marcante, ajuda o leitor a interiorizar a ideia de que as dificuldades da vida são assustadoras, impactantes e intensas e, dessa forma, encará-lo é tão difícil quanto necessário como condição da existência humana.

Nesse ínterim, fadas e bruxas são personagens recorrentes nos contos; as bruxas, precursoras desse arquétipo tão complexo e determinante nas ações humanas: a sombra. Observa-se, na personificação do mal no conto maravilhoso, uma série de vícios

e características que, em conjunto, formam o símbolo arquetípico da sombra. Alguns exemplos podem ser encontrados nos contos Barba Azul, Branca de Neve e Cinderela.

> Era uma vez um homem muito rico, que tinha muitas propriedades, todas nobres palácios, na cidade e no campo. (...) Mas apesar da riqueza, ele tinha uma tristeza: sua barba era azul. A barba o fazia parecer feio e assustador que as moças fugiam quando se deparavam com ele. (Perreault, 1697 *apud* Ávila, 2019)
>
> Um ano depois, o rei se casou com outra mulher. Era uma belíssima dama, porém muito orgulhosa e arrogante, não tolerava a ideia de que alguém pudesse ser mais bonita do que ela." (Grimm, 1812 *apud* Ávila, 2019)
>
> A nova esposa trouxe com ela duas filhas, elas eram belas e formosas na aparência, sobretudo de corações negros e vis. E começaram tempos muito difíceis para a pobre moça." (Grimm, 1812 *apud* Ávila, 2019)

Nesses três trechos há o surgimento de um personagem sombrio, com vícios ou características dantescas. O surgimento de uma figura horrenda já no início do desenvolvimento da história marca o padrão de aparecimento da sombra por meio de símbolos como os supracitados nos três exemplos.

Dessa forma, a leitura dos contos de fadas nos permite, mais do que ter um aprendizado moral ou um entretenimento, a identificação de conteúdos arquetípicos diversos, embora neste texto apenas dois tenham sido exemplificados (dada a numerosa quantidade de arquétipos existentes). Corso (2016) diz que a transmissão de histórias em tradição oral permite à criança imaginar e essa necessidade de imaginar a conecta a um mundo fantástico, onde ela pode enxergar para além da realidade. Assim, reconhece-se a imensa relevância dos contos de fadas no entendimento por parte do ser humano da própria psique.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destarte, este texto se propôs a expor um pouco do que são arquétipos e do que eles representam para a humanidade. Ademais, propôs uma relação entre contos de fadas e um entendimento/uma organização racional da psique, por meio da identificação de arquétipos através dos símbolos.

Ficou notório que dois dos arquétipos presentes na psique e fundamentais para o desenvolvimento psicológico são o arquétipo do Herói e o arquétipo da Sombra. A partir da imagem do herói, passamos a entender que existe uma jornada a ser trilhada por todo ser humano e que, com esforço, é possível superar desafios e se desenvolver como indivíduo (é possível buscar a maturidade). Outrossim, a partir do arquétipo da Sombra, entendemos que há uma parte em nós onde ficam os conteúdos reprimidos e, a partir da conscientização desses conteúdos, deparamo-nos com o mal. O mal pode se apresentar como desafios ao longo da vida, a serem enfrentados nessa jornada do herói, para que desenvolvamos nossa psique e alcancemos a maturidade. Lidar com a própria sombra é essencial para o crescimento do indivíduo.

Assim, os contos de fadas mostram-se como excelentes ferramentas para o contato entre o indivíduo e os conteúdos do inconsciente coletivo, por meio dos símbolos, e contribui significativamente para o entendimento da própria psique e para o crescimento de cada ser humano.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Marina (org.). **Contos de fadas em suas versões originais**. Coleção Áurea, ed Wish: São Caetano do Sul, SP, 2019.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano 16a Edição - PAZ E TERRA – 2002.

CALDIN, Clarice Fortkamp. **Leitura e terapia**. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009, 216 p.

CARVALHO, Barbara Vasconcelos de. **A literatura infantil: visão histórica e crítica.** São Paulo: Global, 1985.

CHRISTOFOLETTI, Camila Fontanetti. **Análise comparativa de duas versões do conto de Cinderela: A de Charles Perrault e a dos irmãos Grimm.** Rio Claro: Universidade Estadual Paulista, Unesp. 2011. Disponível em: < https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/118674/christofoletti_cf_tcc_rcla.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 jan. 2025.

COELHO, N.N. **O conto de fadas**: **símbolos – mitos – arquétipos.** 2 ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

CORSO, Diana Lichtenstein. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis.** Porto Alegre: Artmed, 2016.

DIECKMANN, Hans. **Contos de fadas vividos**. São Paulo: Editora Paulinas, 1986.

GIORDANO, Alessandra. **Contar histórias - um recurso arteterapêutico de transformação ecura.** São Paulo: Editora Artes Médicas, 2007.

JACOBI, Jolande. "O arquétipo em Agostinho e Goethe". *In:* **Eranos**, (Vol. Esp.), Zurique, 1945, p. 98 e segs.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos.** Editora Harper Collins, Rio de Janeiro, 2016.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. [Tradução Maria Luíza Appy, DoraMariana R. Ferreira da Silva]. - Perrópolis, RJ : Vozes, 2000.

JUNIOR, Ronaldo Celestino da Silva. **O conceito Junguiano de Símbolo desde seus primórdios**. Universidade de Brasília, Instituto de Psicologia, DF, 2009.

MEREGE, Ana Lúcia. **Os contos de fadas: origens, história e permanência no mundo moderno.** São Paulo: Claridade, 2010.

PAIVA, Maria Beatriz Facciolla. **Os contos de fadas: suas origens histórico-culturais e implicações psicopedagógicas para crianças em idade pré-escolar.** Rio de Janeiro, 1990.

PAZ, Noemi. **Mitos e Ritos de Iniciação nos contos de fadas**. São Paulo: Cultrix / Pensamento, 1995.

PIERI, P.F. **Dicionário Junguiano**. (I. Storniolo, trad) S.Paulo: Ed. Paulus & Vozes, 2002 (Original publicado em 1998).

TRINDADE, N. R. B. **A bruxa nos contos de fada**. São Paulo, 2008.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A sombra e o mal nos contos de fada.** [tradução] Maria Christina Penteado Kujawski São Paulo: Paulus, 2020.

Capítulo 10

LITERATURA COMO SEMENTE: ECOCRÍTICA E BIBLIOTERAPIA COMO CAMINHOS PARA A RECONEXÃO COM A NATUREZA

Ricardo Luiz de Souza

LITERATURA COMO SEMENTE: ECOCRÍTICA E BIBLIOTERAPIA COMO CAMINHOS PARA A RECONEXÃO COM A NATUREZA

Ricardo Luiz de Souza[113]

"*Os povos indígenas são a última reserva moral dentro desse sistema*"- Daniel Munduruku

Resumo

Diante das crescentes ameaças e impactos das mudanças climáticas, torna-se urgente a adoção de novas abordagens para despertar a consciência ambiental e restaurar a conexão entre os seres humanos e a natureza. Nesse cenário, a Ecocrítica e a Biblioterapia, enquanto áreas do conhecimento que compartilham a preocupação com o bem-estar humano e ambiental, emergem como ferramentas poderosas para promover reflexões e experiências transformadoras. Com base nos ensinamentos de autores indígenas brasileiros e quilombolas, como Ailton Krenak (2020), Daniel Munduruku (2020) e Antonio Bispo (2023), este artigo explora o potencial das narrativas ancestrais nas rodas de leitura terapêutica para fortalecer uma ética de cuidado com a Terra. Ao propor uma escuta mais sensível das histórias da natureza e das tradições ancestrais, são sugeridos caminhos de cura tanto individuais quanto coletivos frente à crise ecológica contemporânea.

Palavras-chave: Ecocritica. Biblioterapia. Ancestralidade.

Abstract

In the face of the growing threats and impacts of climate change, it is urgent to adopt new approaches to awaken environmental awareness and restore the connection between human beings and nature. In this scenario, Ecocriticism and Bibliotherapy, as areas of knowledge that share a concern for human and environmental well-being, emerge as powerful tools to promote reflections and transformative experiences. Based on the teachings of Brazilian indigenous and quilombola authors, such as Ailton Krenak (2020), Daniel Munduruku (2020) and Antonio Bispo (2023), this article explores the potential of ancestral narratives in therapeutic reading circles to

[113] Mestre em Letras (UFRR) com foco na Literatura Afro-colombiana. Professor de Letras Língua Espanhol do Instituto Federal do Sertão Pernambucano. Graduado em Letras - Língua Espanhola pela UFAM. Especialização em Tradução pela UGF. Especialização em Biblioterapia e Mediação de Leitura Literária pela Unochapecó. Dedico-me a projetos de extensão que exploram a leitura literária como prática humanizadora e terapêutica. Meus interesses de pesquisa incluem biblioterapia, literatura comparada, literatura afro-americana, ensino de espanhol e práticas pedagógicas inovadoras. Sou autor de artigos na área de Letras e Biblioterapia.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9031608757660695. E-mail: ricardo.souza@ifsertao-pe.edu.br

strengthen an ethic of care for the Earth. By proposing a more sensitive listening to the stories of nature and ancestral traditions, paths of healing are suggested, both individual and collective, in the face of the contemporary ecological crisis.

Keywords: Ecocriticism. Bibliotherapy. Ancestry.

INTRODUÇÃO

Os versos de *Cio da Terra*, de Milton Nascimento e Chico Buarque — "Afagar a terra, Conhecer os desejos da terra, Cio da terra, a propícia estação, E fecundar o chão" — evocam a profunda conexão entre o ser humano e a terra, ressaltando a ancestralidade presente nos ciclos naturais. Em um momento de crescente crise climática, torna-se urgente revisitar essas imagens poéticas como um ponto de partida para refletir sobre formas de reconciliação entre os humanos e o ambiente. Porém, para que isso seja possível, é fundamental adotar abordagens teóricas que questionem as contradições dos processos de "desenvolvimento", especialmente em um mundo marcado pela "cosmofobia" (Bispo, 2023), que nega a interdependência entre o ser humano e o cosmos.

Na contemporaneidade, duas áreas do conhecimento têm ganhado destaque por compartilharem a preocupação com o bem-estar humano e ambiental: a Ecocrítica e a Biblioterapia, que, integradas, se revelam como ferramentas potentes de transformação e reconexão para promover reflexões voltadas para as questões do homem e natureza em um diálogo de encontro e confronto para melhor interpretação do mundo a partir do literário e cultural. Na interconexão entre literatura e meio ambiente essas duas áreas do conhecimento oferecem uma perspectiva cultural e interdisciplinar, capaz de revelar os múltiplos significados das relações entre as ações do homem e natureza, uma vez que "a arte literária permite a interpretação dos aspectos políticos, históricos e culturais de uma sociedade" (Chaves, 2007).

A Ecocrítica, ao investigar as representações da natureza na literatura, oferece um olhar crítico sobre como os textos literários podem influenciar nossa percepção do meio ambiente e nossas relações com ele. Essa abordagem permite uma compreensão mais profunda de como as narrativas literárias podem nos fazer refletir, reforçar ou desafiar os valores ecológicos e ambientais presentes na sociedade.

De perspectiva semelhante, a Biblioterapia ao utilizar narrativas literárias de autores ambientalistas como ferramenta terapêutica, oferece aos indivíduos uma maneira de se reconectar emocional e simbolicamente com o mundo natural. Por meio da arte da palavra, os autores sugerem caminhos para restaurar esse vínculo, permitindo que o leitor explore, por meio das histórias, novas formas de se relacionar com o ambiente que o cerca. Nessa "biointeração" (Bispo, 2023), quando aliamos literatura e ancestralidade, a leitura ganha uma dimensão mais profunda, pois as narrativas de povos ancestrais, carregadas de saberes sustentáveis e ecológicos, oferecem interpretações valiosas sobre a harmonia entre os seres humanos e a natureza. Assim, integradar as discussões da Ecocrítica às práticas de Biblioterapia, promovem-se espaços discursivos que podem inspirar e fortalecer uma visão mais consciente e sensível, fornecendo as bases para enfrentar os desafios climáticos com maior empatia e responsabilidade éticas com a Terra.

Nas discussões atuais sobre sustentabilidade, bem viver e conexão com a natureza, as narrativas ancestrais despontam como um saber que inspira novas formas de existir e nos convida a reavaliar práticas e modos de vida em busca de maior harmonia com o mundo natural. A perspectiva ancestral defendida por autores ambientalistas indígenas e quilombolas nos fala da profunda conexão que há entre os povos ancestrais e a natureza, onde o ser humano é parte de um território vivo, sagrado e enraizado na interdependência com os espaços que habita.

O filósofo Ailton Krenak, por exemplo, nos lembra que: "A compreensão de que estamos vivendo uma era que pode ser identificada como *Antropoceno*[114] deveria soar como um alarme nas nossas cabeças" (Krenak, 2019, p.46). Para ele, a relação predatória e destrutiva entre o homem e a natureza, característica da contemporaneidade, tem nos conduzido a um cenário de devastação, em grande parte devido às escolhas insustentáveis que fazemos no dia a dia.

Sua afirmação questiona a ideia do tão defendido progresso desenfreado, que se baseia na exploração ilimitada dos recursos naturais, no consumo exagerado e na crescente desconexão entre o ser humano e o meio ambiente. Essa desconexão, que também é tema central no pensamento de outros autores defensores da terra e da cosmovisão, tais como Krenak, Daniel Munduruku e Antônio Bispo, não só revela uma

[114] Por Redação National Geographic Brasil/ Publicado 16 de jan. de 2023. "A tese central do Antropoceno é que a humanidade afetou a natureza a ponto de ser responsável pelo novo estrato no registro geológico".

crise ambiental na atualidade, mas, principalmente, uma crise de valores oriundos da espécie humana.

Ao tratar a Terra como mercadoria, e não como um organismo vivo do qual fazemos parte e que deve ser preservado, reforça-se uma ideia de mundo que despreza a interdependência entre os seres humanos e a natureza. Antônio Bispo, grande referência de liderança quilombola, se refere a essa visão mercantilista como as "múltiplas formas de colonização que ainda persistem na atualidade, cujas práticas se perpetuam através da exploração e destruição do meio ambiente" (Bispo, 2023).

Ailton Krenak nos adverte no seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* para a possibilidade de um futuro em que a Terra se torne um museu do passado, onde a natureza deixa de ser experiência viva para se tornar uma memória distante. Segundo ele, (...) "a ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda" (Krenak, 2020, p. 22). Nesse cenário distópico, "resta saber se teremos imaginação e força suficiente para adiar o fim de nossos mundos, isto é, nosso próprio fim como espécie" (Krenak, 2020, p.84).

Essa visão drástica e preocupante revela uma ruptura profunda da relação ancestral entre os povos originários e seus territórios, o que resulta na perda de saberes essenciais para a convivência harmônica entre a humanidade e a natureza.

A partir das vozes desses autores, é possível retomarmos um olhar ancestral sobre o meio ambiente, que enfatiza sua valorização e preservação. Nesse contexto, a literatura indígena e ou quilombola se revela como um instrumento poderoso para a conscientização ecológica e para a proteção da vida no planeta. A palavra literária, nesse processo, desempenha um papel fundamental, pois são: "palavras que encantam e dão direção, provocam e evocam os acontecimentos dos primeiros tempos, quando, somente ela, a Palavra, existia" (Munduruku, 2005, p. 6). Assim, a literatura se torna não apenas um meio de expressão, mas uma forma de resistência e preservação cultural, conectando o presente com as raízes de um legado cultural que respeita e protege o mundo natural, conforme sugere a Ecocrítica.

Acredita-se que a relevância deste debate entre Ecocrítica, Biblioterapia e Ancestralidade está em evidenciar que, embora a natureza tenha servido muitas vezes como cenário de inspiração na literatura, pouco foi analisada sob uma perspectiva ambientalista, sendo tradicionalmente apenas vista como um elemento estético nas histórias literárias. Desse modo, ao colocarmos a natureza no centro das discussões, a

partir de uma perspectiva ecocrítica pelo viés indígena ou quilombola, convidamos o leitor ou ouvinte, participantes das rodas de leitura, a refletir sobre uma herança cultural que nos reconecta com nossa ancestralidade. Um envolvimento que confere um novo significado à nossa existência no planeta e nos incentiva a adoção de novas atitudes.

A ECOCRÍTICA, A BIBLIOTERAPIA E AS NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA: PALAVRAS QUE CURAM E TRANSFORMAM

A Ecocrítica, como campo de estudos literários, propõe uma análise profunda das representações da natureza e das questões ambientais nas obras literárias, revelando não apenas as imagens da Terra, mas também as críticas ao modelo de desenvolvimento que, ao explorar os ecossistemas, apaga as vozes da própria natureza. De acordo com a pesquisadora de Ecocrítica Juliana Morosino, "A Ecocrítica toma como objeto de estudo as interconexões entre natureza e cultura, especificamente os artefatos culturais de língua e literatura. Com uma postura crítica que tem um pé na literatura e outro em terra, ela negocia entre o humano e o não-humano (Morosino, 2021), ou seja, a discussão que a Ecocrítica levanta vai muito mais além da palavra literária; ela questiona o papel da literatura como método para moldar consciências e incitar mudanças nos padrões de consumo, privilegiando apenas a defesa do meio ambiente.

A partir da contribuição da Ecocrítica é possível compreender questões ecológico-ambientais tão intrinsicamente ligados a outras dimensões da vida social, atravessando dessa forma discursos multidisciplinares e outros saberes culturais, visto que o conceito de natureza não está alheio à cultura, mas é influenciado por determinada época e espaço, trazendo marcas da sociedade na qual está inserido. Desse modo, a literatura se torna ferramenta essencial para abordar temas votados para a Terra, na qual o meio natural deixa de ser apenas um cenário poético e passa a ocupar o protagonismo revelando sua centralidade nas questões de sustentabilidade associadas à trama da vida em sociedade.

A crítica apresentada pela Ecocrítica ressoa com as palavras de Daniel Munduruku, pensador e escritor indígena, que questiona a visão dominante do capitalismo. Munduruku sugere que a vida capitalista, com seu consumismo e exploração desenfreada da natureza, não é a única possibilidade de existência. Para ele, os saberes ancestrais representam uma alternativa fundamentada em práticas de

respeito e convivência com a Terra, formando "a última fronteira de resistência que o capitalismo brasileiro ainda não conseguiu superar" (Munduruku, 2021).

Nesta guerra de valores e princípios éticos entre "progresso" e meio ambiente quando colocados sob a perspectiva dos saberes indígenas abrem-se debates urgentes sobre o que está em jogo no tocante à sustentabilidade e preservação ambiental no modelo de sociedade que estamos vendo. A proposta de resistência indígena de qual fala Munduruku, em sintonia com as abordagens da Ecocrítica, aponta para a necessidade de um novo paradigma que vá além da exploração da natureza e se baseie na integração com os ecossistemas, em harmonia com os modos de vida ancestrais que reconhecem a Terra não como um recurso a ser explorado, mas como um espaço do qual não podemos prescindir. Esse diálogo entre Ecocrítica e as filosofias indígenas fortalece a ideia de que a literatura pode não apenas refletir a crise ambiental, mas também inspirar ações que mudem nosso olhar ganancioso social e inspirem reflexões sobre "os nossos modos de ver, de sentir, de fazer as coisas, modos de vida" (Bispo, 2024, p. 23).

O interesse de querer explorar a Ecocritica em diálogo com a Biblioterapia surgiu a partir das aulas do curso "Literatura e Ecocrítica: Conexões entre a palavra e a natureza" realizado entre os meses de novembro e dezembro de 2024 com a professora Andrea Cerqueira da UNB. Ao refletir sobre à natureza interdisciplinar de ambas as áreas, quis-se aqui mostrar os benefícios que podem ser gerados a partir dos estudos da Ecocrítica em conversa com Biblioterapia (leitura terapêutica) ao mostrar a relevância do equilíbrio entre saúde física e saúde ambiental, visto que tal interação reflete diretamente no bem-estar de todos os seres viventes.

Percebe-se que nas duas áreas a literatura tem o poder de conectar, transformar e instigar pensamentos, revelando-se como um elemento essencial na formação humana mais crítica e na construção de um mundo mais sustentável. A junção possível entre os saberes da Ecocrítica e da Biblioterapia não só reflete sobre as questões ambientais e a relação do ser humano com a natureza, mas também se apresenta como um "remédio" (Gallian, 2017), capaz de restaurar a conexão perdida entre o indivíduo e o meio ambiente. Neste sentido, propomos aqui refletir sobre como a Ecocrítica (abordagem literária que analisa a relação entre a literatura e o meio ambiente) e a Biblioterapia (terapia por meio de livros), podem contribuir para a formação de uma consciência ecológica e afetiva, auxiliando indivíduos e comunidades a lidar com as crises ambientais contemporâneas.

Quando lemos narrativas de povos tradicionais nas rodas de Biblioterapia, como as presentes em *Ideias para Adiar o Fim do Mundo* de Ailton Krenak, *Contos Indígenas Brasileiros* de Daniel Munduruku e *A Terra Dá, a Terra Quer* de Nego Bispo, percebemos que se evidencia o chamado dos saberes ancestrais para o enfrentamento dos impactos ambientais. Essas obras carregam lições profundas e saberes a serem seguidos sobre a relação sustentável dos povos indígenas com a natureza, propondo um novo olhar sobre o mundo. Krenak, por exemplo, nos lembra da interdependência entre seres humanos e o ambiente natural, desafiando a lógica de exploração desenfreada que caracteriza a sociedade do consumo. As narrativas indígenas, por meio de contos e relatos, oferecem uma visão que humaniza a Terra, conferindo-lhe direitos e necessidades próprios, revelando-a como um sujeito vivo. Nego Bispo e os contos dos Munduruku, de modo semelhante, reforçam a ideia de que a relação com a terra não é de posse, mas de convivência respeitosa, na qual o equilíbrio ecológico é essencial para a sobrevivência de todos os seres. Trazer essas vozes apoiando-nos nos estudos da Ecocrítica e usando os textos nas rodas de Biblioterapia ajudam a promover reflexões essenciais sobre o cuidado com a vida e a construção de alternativas diante das crises ambientais que se agravam na atualidade.

Essas narrativas não apenas resgatam uma cosmovisão ancestral, mas também propõem práticas e ensinamentos que podem contribuir para a construção de um futuro mais sustentável. Krenak, na obra de sua autoria *"Ideias para adiar o fim do mundo"*, destaca que a destruição da natureza é, na verdade, um processo de destruição das próprias culturas que dependem dela. Os contos dos Munduruku e de Nego Bispo refletem a resistência de um povo que, apesar de todo o processo histórico de colonização e expropriação, mantém vivas suas tradições e visões de mundo, que são, em essência, preservacionistas. Ao acessar esses saberes e incorporá-los nas discussões contemporâneas sobre meio ambiente e sustentabilidade, podemos encontrar novos caminhos para mitigar os danos causados pela exploração irresponsável dos recursos naturais e reconstruir a harmonia entre homem e natureza, decisão crucial para o enfrentamento das crises ambientais globais. Na visão desses guardiões da natureza, fica claro que sem natureza não há homem nem vida, tema basilar da Ecocrítica.

É preciso ficarmos atentos aos sinais da natureza: "A Terra está morrendo porque nos esquecemos de que somos parte dela"(Krenak, 2019). Essas narrativas não se limitam ao discurso escrito; elas expressam uma forma de pensar e sentir a natureza que

convida ao reencontro com o mundo natural e à construção de relações baseadas na empatia e reciprocidade. Nego Bispo, em sua visão cosmológica, sintetiza essa perspectiva ao afirmar que "a terra dá, a terra quer", destacando que a terra não pertence a ninguém, mas a todos os seus compartilhantes, reforçando uma ética de convivência e equilíbrio entre todos os seres.

As rodas de Biblioterapia configuram-se como um espaço poderoso para promover reflexões ecocríticas, utilizando textos literários que abordem questões socioambientais e a relação do ser humano com a natureza. Ao levarmos textos desses autores, podemos refletir sobre temas como preservação ambiental, sustentabilidade, cultura de povos tradicionais e os impactos da ação humana no planeta. Desse modo, os participantes têm a oportunidade de ampliar sua consciência ecológica, trocar experiências e emoções suscitadas pelas narrativas para que sejam discutidas coletivamente, incentivando o pensamento crítico sobre práticas cotidianas, consumo consciente e conexão com o meio ambiente. Histórias ensinam e inspiram. A esse respeito, Daniel Munduruku nos lembra que: “ouvir uma história, então, talvez seja uma forma de certificar a força da vida, da esperança ou da beleza de uma derrota quando transformada em momento de aprendizado” (Munduruku, 2021, p. 8).

Por meio da leitura compartilhada e das trocas de saberes, o método da Biblioterapia pode proporcionar momentos de reflexão e autoconhecimento, ajudando indivíduos a ressignificar suas relações com o meio ambiente. Ao unir a Ecocrítica à Biblioterapia, cria-se um espaço fértil e fecundo para diálogos significativos sobre o futuro do planeta e o papel de cada um de nós na construção de uma sociedade mais sustentável. Tais ensinamentos, longe de serem apenas parte do imaginário literário, podem se tornar práticas concretas a partir dos encontros de leitura, ao promover uma educação ambiental que não apenas informa, mas também sensibiliza e afeta os indivíduos de maneira impactante, emocional e consciente. Nesse sentido, leitura e educação ambiental se tornam um exercício de altruísmo sustentável e conexão com o mundo ao nosso redor, algo que se alinha com a visão de Nego Bispo de que "somos seres cosmológicos, os naturais, os orgânicos" (Bispo, 2023), sendo, assim, impossível dissociar o ser humano de seu ambiente.

As narrativas ancestrais não apenas remetem ao o que houve no passado, mas sim lançam um desafio para o futuro, instigando-nos a refletir sobre nossa própria atuação no cuidado e na preservação do meio ambiente. Incorporar essa polifonia cultural às

discussões nas práticas de Biblioterapia promove-se a construção de uma consciência coletiva mais crítica e sensível, que compreende a importância do equilíbrio entre o humano e o natural, essencial para a preservação da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tempos de crise climática, áreas do conhecimento a exemplo da Ecocrítica e a Biblioterapia oferecem caminhos promissores para a construção de uma consciência ambiental crítica e afetiva. Ao unir a narrativa de povos ancestrais às práticas de leitura terapêutica, cria-se um espaço de reflexão e transformação, capaz de inspirar novas formas de pensar e agir no mundo. Através do chamado de Krenak, Munduruku e Nego Bispo somos convidados a repensar nossa relação com a natureza e a buscar uma reconexão profunda com o mundo ao nosso redor.

Por meio da literatura ancestral quando associada à Ecocrítica e à Biblioterapia, se configura como uma poderosa ferramenta de resistência diante da destruição do meio ambiente que estamos assistindo. A arte da palavra, presente nas narrativas de povos originários, não só resgata saberes que promovem a harmonia entre o ser humano e a natureza, mas também oferece um espaço de cura e reflexão. Ao integrar esses saberes às discussões contemporâneas, a literatura ancestral se transforma em uma força subversiva, capaz de desafiar as lógicas de exploração e consumo desenfreado que dominam o mundo atual.

A Ecocrítica, ao analisar a relação entre literatura e meio ambiente, possibilita uma leitura crítica e transformadora, enquanto a Biblioterapia, ao fazer uso de textos como instrumentos de autoconhecimento e reflexão, promove, através da palavra, a reconexão com os princípios de sustentabilidade e respeito à terra, essenciais para a preservação do nosso planeta. Assim, essas práticas convergem para um movimento de resistência que fortalece a luta pela proteção do meio ambiente e a valorização da terra e seus compartilhantes.

REFERÊNCIAS

BUARQUE, Chico; NASCIMENTO, Milton. **Cio da Terra**. Disponível em: https://www.letras.mus.br/chico-buarque/86011/. Acesso em: 14 fev. 2025.

CHAVES, Teresinha Gema Lins Brandão. A relação homem e natureza: O Contexto Ambiental na Literatura. **Revista Crioula,** n. 1, 2007. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2007.52747. Acesso em: 14 fev. 2025.

GALLIAN, D. **A literatura como remédio: os clássicos e a saúde da alma.** São Paulo: Martin Claret, 2017.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** Editora Companhia das letras, 2020.

MOROSINO, Juliana Terra. **A prospecção de um oikos roabastiano: ecocrítica, metaliteratura e dualidade em pauta.** 2021. Disponível em: https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/18530/1/000500650-Texto%2Bcompleto-0.pdf. Acesso em: 14 fev. 2025.

MUNDURUKU, Daniel. **Daniel Munduruku: Os povos indígenas são a última reserva moral dentro desse sistema.** Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2021/10/17/daniel-munduruku-os-povos-indigenas-sao-a-ultima-reserva-moral-dentro-desse-sistema. Acesso em: 14 fev. 2025.

MUNDURUKU, Daniel. **Antologia de contos indígenas de ensinamento: tempo de histórias.** Richmond Educação, 2021.

MUNDURUKU, Daniel. **Contos indígenas brasileiros**. Global Editora, 2025.

NATIONAL GEOGRAPHIC. O que é o antropoceno e por que esta teoria científica responsabiliza a humanidade?. **Revista National Geographic,** 2023. Disponivel em: https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2023/01/o-que-e-o-antropoceno-e-por-que-esta-teoria-cientifica-responsabiliza-a-humanidade. Acesso em: 10 fev. 2025.

SANTOS, Antônio Bispo; PEREIRA, Santídio. **A terra dá, a terra quer.** Ubu Editora, 2024.

Capítulo 11

O CONTO DE ESCOLA, DE MACHADO DE ASSIS, SOB CONTEMPLAÇÃO: ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE

Marilena Ferreira Amorim Caetano

O *CONTO DE ESCOLA,* DE MACHADO DE ASSIS, SOB CONTEMPLAÇÃO: ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE

Marilena Ferreira Amorim Caetano[115]

Resumo

Muito já se discorreu sobre o *Conto de escola*, de Machado de Assis, contudo, exatamente por ser uma narrativa instigante, que sugere sempre considerações pertinentes a cada leitura, é que se dobra aqui a mais uma contemplação. A obra, em seu conjunto, carrega referências de uma sociedade, de uma época, do papel desempenhado por homens e mulheres, das relações de oprimido e opressor, da educação especificamente dentro da sala de aula, das trocas visando capital (moeda), desejos individuais desde a infância, relações de pessimismo, expectativas e até mesmo algumas contradições, sem falar em todo o arranjo, bem articulado, dos elementos narrativos que uma obra machadiana registra com sublimidade, elencando diversos ângulos possíveis de reflexão a depender também dos conhecimentos do leitor empenhado. Desse modo, sem pretender o ineditismo e recorrendo a algumas análises já empreendidas, estabelece-se uma curta e simples explanação de pistas e sinalizações evocadas pelo *Conto de escola*, conforme citadas acima, objetivo básico deste trabalho.

Palavras-Chave: escola. Machado de Assis. ficção. realidade. Conto de escolar.

Abstract

Much has already been said about Machado de Assis's *Conto de escola*, but it is precisely because it is a thought-provoking narrative, which always suggests pertinent considerations with each reading, that we are here to contemplate it further. The work as a whole carries references to a society, a time, the role played by men and women, the relationship between the oppressed and the oppressor, education specifically within the classroom, exchanges aimed at capital (currency), individual desires from childhood, relationships of pessimism, expectations and even some contradictions, not to mention the whole well-articulated arrangement of narrative elements that a Machado work records with sublimity, listing several possible angles for reflection depending on the knowledge of the committed reader. In this way, without pretending to be unprecedented and drawing on some analyses that have already been carried out, a short and simple explanation of the clues and signs evoked by The *Conto de escola*, as mentioned above, is established, which is the basic objective of this work.

Keywords: School. Machado de Assis. Fiction. Reality. *Conto de escola*

---

[115] Aluna Especial pela Universidade de Brasília (UNB) no Programa de Mestrado e Doutorado em Literatura - Estudos Literários Comparados (Professor Wiliam Alves Biserra). Graduada em Letras pela Universidade Católica de Brasília. Professora aposentada da SEE-DF. Conta com experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas de Ensino Fundamental e Médio. Possui formação em Língua Inglesa e Francesa (ambas pelo Centro Interescolar de Línguas de Ceilândia/DF). Magistério de 4 anos, pela escola pública da SEE-MG. Formação complementar para o Novo Ensino Médio e as Novas Diretrizes para o Ensino Médio no DF.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2006078491646272 E-mail: marilenaaamorim@gmail.com

INTRODUÇÃO

Ao passar por uma leitura do *Conto de escola*, de Machado de Assis, algumas pequenas optações foram feitas a fim de expor hipóteses interpretativas, e, para isso, conta-se com conhecimentos prévios do leitor, como posto no resumo. Koch (2002) afirma que, para o processamento textual completo, recorremos a três grandes sistemas de conhecimento, o linguístico, o enciclopédico e o interacional. Porém, mesmo partindo do pressuposto de que cada leitor já traz consigo essas noções de conhecimento, nada custa relembrar informações que facilitem a construção de sentidos na compreensão geral do conto e, pensando nisso, serão apresentadas neste capítulo considerações relativas à forma da narrativa bem como às temáticas evidentes que abrangem representações sociais, históricas, de gênero, de índole, de poder, corrupção e opressão, entre outros que se suscitarem.

Antes de tudo, para fins de contextualização, um sucinto traçado da biografia do autor será posto, bem como do contexto histórico da época, já que esta obra foi produzida num lugar e num tempo distantes deste momento e local em que está sendo lida. Em seguida haverá um resumo breve do conto, uma abordagem do gênero textual compreendido e, comporá o corpo da análise, a distribuição e configuração de informações presentes no texto de acordo com a objetivação já anunciada; ademais passam-se às considerações finais e referências.

BIOGRAFIA E CONTEXTO HISTÓRICO

Em consulta à obra de Massaud Moisés (1971), encontra-se que Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no Rio de Janeiro, a 21 de junho de 1938, filho de um mulato e uma lavadeira portuguesa. Teve a infância no morro do Livramento e, após os estudos elementares, dedica-se a vários empregos menores a fim de ajudar no sustento da família. Conhece Paula Brito, que faculta a publicação do primeiro escrito, o poema “Ela”, na *Marmota Fluminense*, a 12 de janeiro de 1855.

No ano seguinte, ingressa como aprendiz de tipógrafo na Imprensa Nacional, onde ganha a amizade de Manuel Antônio de Almeida. Três anos depois, transfere-se para a tipografia de Paula Brito, trava contato com alguns expoentes literários do tempo, e encontra estímulo para continuar escrevendo. Passado um ano, ei-lo no *Correio*

Mercantil, como revisor e colaborador. Nessa altura, seu nome começa a aparecer e a ser solicitado para jornais e revistas.

Em 1869, casando-se com Carolina Xavier de Novais, inicia a fase madura de sua carreira. Quatro anos mais tarde, é nomeado primeiro oficial da Secretaria de Estado do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Alcançada a estabilidade econômica e doméstica, vai entregar-se à construção da parte mais sólida de sua obra: os títulos sucedem-se, numa evolução que não se interrompe até a morte. Enquanto isso, ascende pouco a pouco na burocracia, de que resulta um progressivo desafogo econômico: chefe da Diretoria do Comércio, do Ministério da Agricultura (1892), Secretário do Ministro da Viação (1898), diretor-geral da Contabilidade do Ministério (1902). Corroborando o êxito cultural e administrativo, a 15 de dezembro de 1896 funda, com outros escritores, a Academia Brasileira de Letras, e torna-se seu primeiro presidente.

Coroado de glória e admiração, experimenta a mágoa profunda de perder Carolina, a 2 de outubro de 1904, e principia a morrer. Somente a Literatura lhe ameniza a solidão irremediável. Até que falece, a 29 de setembro de 1908, cercado de alguns amigos fiéis.

Para lembrar e concluir, este exímio prosador, tornou-se um dos maiores escritores do Realismo brasileiro devido à sua capacidade analítica, de onde advém todo o equilíbrio da prosa realista e da ficção que dá característica às suas obras. Conforme afirma Bosi (2006, p.174) "O ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira acha-se na ficção de Machado de Assis".

As últimas décadas do século XIX assistem ao que se pode chamar de saturação do Romantismo, contexto em que a produção de Machado de Assis aflora. A instalação da burguesia no poder, a industrialização progressiva da sociedade, os avanços das ciências naturais e o florescimento de novas correntes filosóficas criam um ambiente hostil ao sentimentalismo romântico e surge uma concepção marcada pelo racionalismo e pela objetividade que será a base do Realismo.

A produção que a caracteriza, como se nota no *Conto de escola*, é, nas palavras de Chaves (1988), "expressa numa linguagem simples, objetiva, despida dos volteios do Romantismo". Ainda neste contexto, atuam correntes filosóficas e científicas que provocam profundas mudanças no pensamento e nas atitudes do homem do final do século XIX, tais como o *determinismo*, o *positivismo* e o *evolucionismo*.

No Brasil especificamente, é um período de muitas mudanças na história econômica, política e social. Depois de o país ter passado, ao longo de quarenta anos, por fatos importantes como a Guerra do Paraguai, o crescimento da campanha abolicionista, o enfraquecimento do governo de D. Pedro II, a intensificação das ideias republicanas e a força da economia agrária, o Realismo vai encontrar terreno propício para se proliferar. A arte realista parecia guiada pela preocupação de corrigir os desvios da sociedade a partir da análise dos fatos e dos homens.

Para os realistas não era necessário inventar cenas ou personagens, pois através da observação cuidadosa e profunda da realidade concreta, seria possível produzir textos verdadeiros que possibilitariam que a literatura desempenhasse o seu papel de ação moral. Isso é perfeitamente ilustrado no *Conto de escola*, quando o autor faz um recorte de uma cena bem típica do cotidiano e que permeia todos os tempos, uma sala de aula no universo escolar.

RESUMO E GÊNERO DA OBRA

Machado de Assis cultivou várias obras, sendo os romances e contos as de maior destaque. A atenção exclusiva será dada agora ao conto *Conto de escola*, texto publicado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias* em 1884 e, posteriormente, numa coletânea intitulada *Várias Histórias* em 1896. Pauta-se num fato ambientado em 1940, narra o cotidiano de uma sala de aula de primeiras letras do século XIX brasileiro. Assim como os outros contos do autor, ele trata de um assunto maior, que extrapola o simples enredo do conto.

Ele se baseia numa trinca de personagens, escolha bem típica do autor para ser o centro da narrativa. Então têm-se, nessa ocasião, como personagens um professor, o Policarpo; o filho dele, Raimundo e o Pilar que é um outro aluno da sala. Curiosamente, Pilar é o narrador da história e ele já começa revelando que ele não gosta muito de ir para a escola, apesar da facilidade que ele demonstra com a aprendizagem. Raimundo tem bastante dificuldade para aprender, é um aluno fraco: *"Chamava-se Raimundo este pequeno, e era mole, aplicado, inteligência tarda. Raimundo gastava duas horas em reter aquilo que a outros levava apenas trinta ou cinquenta minutos; vencia com o tempo o que não podia fazer logo com o cérebro"* (Assis, 2017, p. 22).

O professor, o mestre Policarpo, é bastante autoritário, daqueles que usam palmatória, dada a época do fato. Raimundo, o filho, oferece ao colega Pilar uma pratinha para que ele o ensinasse uma tarefa de gramática, "uma lição de escrita", proposta e este aceita, porém, ao conversarem sobre essa troca que fazem, há um outro participante da história, Curvelo, colega de classe, que está de olho na conversação dos dois.

Notada a combinação, no momento em que trocam a moeda, Curvelo já está disposto na mesa do professor, obviamente, delatando a negociação dos dois colegas. A partir disso, o professor enfurece, grita, pede a moeda e a joga pela janela, pega a palmatória e já aplica a punição. Terminada a aula, Pilar vai embora para casa. No outro dia, ele acorda, vai para a escola e, no caminho, vê um grupo tocando, rufando tambor, numa companhia do batalhão de fuzileiros, a qual segue porque sentiu uma enorme inquietação, deixando de lado frequentar a escola:

> Eu senti uma comichão nos pés, e tive ímpeto de ir atrás deles. Já lhes disse: o dia estava lindo, e depois o tambor... Olhei para um e outro lado; afinal, não sei como foi, entrei a marchar também ao som do rufo, creio que cantarolando alguma coisa: Rato na casaca... Não fui à escola, acompanhei os fuzileiros, depois enfiei pela Saúde, e acabei a manhã na Praia da Gamboa. (Assis, 2017, p. 29)

Depois disso, vai para uma praia, termina a manhã por lá e volta para casa, levando consigo uma lição que aprendeu com "Raimundo e Curvelo, que me deram o primeiro conhecimento, um da corrupção, outro da delação; mas o diabo do tambor...".

Brevemente resumida a história, avança-se para a forma do texto, ao gênero específico, escolhido por Machado de Assis e tão categoricamente desenvolvido, o conto, uma narrativa de ficção cultivada desde as mais remotas eras.

Para Gancho (1991) "Narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem". Entre os gêneros narrativos, isto é, aqueles em que o artista utiliza o método indireto de interpretar a realidade por meio de uma estória que a encorpa, a ficção é modernamente a que tem as preferências do grande público. A essência da ficção é, pois, a narrativa; texto composto por elementos como personagem, enredo, ambiente e circunstâncias temporais. O gênero narrativo de ficção varia de forma de acordo com determinadas leis intrínsecas, sendo as principais o romance, a novela e o conto.

Entre o romance e a novela a distinção é mais quantitativa do que qualitativa. Já a caracterização do conto em relação ao romance e à novela é tanto qualitativa quanto

quantitativa. Para uma melhor definição, já que é o texto em questão neste trabalho, o conto,

> em método, em estrutura e em material, é inteiramente diverso como tipo artístico. Em vez de um corte na vida, para a impressão de totalidade, o contista oferece uma amostra, através de um episódio, um flagrante ou um instantâneo, um momento singular e representativo. (Coutinho, 2022)

Este momento singular representativo em *Conto de escola* vem expresso como uma aula em uma determinada escola, "uma lição de escrita". O autor obtém a unidade do registro com concentração, poucos meios, acrescidos da simplificação, gradação e progresso da narrativa. Por isso, neste conto, de Machado, há fluidez e objetividade para a compreensão, pois, como diz Coutinho (2022), "a seleção é regra absoluta, sem a qual não é possível a concentração e harmonização, nem tampouco a ênfase no essencial".

ANÁLISE CONTEMPLATIVA

Várias são as contemplações, explícitas e implícitas, possíveis de se especular dentro de um texto. No caso do *Conto de escola*, de Machado de Assis, não ocorre de outra maneira, visto que se trata de uma obra de arte literária de ficção bastante primorosa, comportando a principal característica deste gênero que é a concisão, ou seja, a disposição ágil e econômica dos fatos, visando ao efeito final. Nele a linguagem é simples e reconhecem-se claramente a ordem sequencial introdução, desenvolvimento, o momento em que a tensão começa e quando ela vai ao seu ápice, até a conclusão, tudo contribuindo para uma rápida e fácil compreensão.

No que diz respeito às personagens, as machadianas não costumam ser maniqueístas, isto é, não encarnam o bem ou mal, contudo, se bem observado o narrador, ele não deixa de revelar uma falsa modéstia, gerando, até certo modo, uma contradição. Para isso, basta lê-lo afirmar que "custava a ele dizer" e que "não tinha outra convicção", na seguinte passagem: "Começou a lição de escrita. Custa-me dizer que eu era dos mais adiantados da escola; mas era. Não digo também que era dos mais inteligentes, por um escrúpulo fácil de entender e de excelente efeito no estilo, mas não tenho outra convicção" (Assis, 2017, p. 22).

Outras contradições se mostram também com relação à figura do professor Policarpo e à atitude do estudante Raimundo, seu filho. Raimundo, embora tivesse

dificuldades porque (Assis, 2017, p. 22) "era mole, inteligência tarda... gastava duas horas em reter aquilo que a outros levava apenas trinta ou cinquenta minutos, vencia com o tempo o que não podia fazer logo com o cérebro", teve a esperteza, a audácia de pensar e oferecer ao Pilar uma moeda em troca do saber "da lição de sintaxe". Atentando para o mestre, existe uma divergência na sua personalidade.

Ele exige honestidade absoluta dos alunos e do filho, todavia uma atitude mostra que sua lisura é relativa, pois (Assis, 2017, pg. 24) "Naquele dia, ao menos, pareceu-me que lia as folhas com muito interesse; levantava os olhos de quando em quando, ou tomava uma pitada, mas tornava logo aos jornais, e lia a valer.". Essa situação suscita indignação tanto de alunos quanto de leitores, sedentos por relações menos opressoras e com respeito, visto que o professor, representante da educação, deveria ser o exemplo positivo, mas não, ele lê os jornais durante a aula. Além do excerto já mencionado, mais uma vez, essa postura do docente é posta em destaque, com declarada ironia por parte de Pilar quando diz (Assis, 2017, p. 25) "Em verdade, se o mestre não visse nada, que mal havia? E ele não podia ver nada, estava agarrado aos jornais, lendo com fogo, com indignação...".

Por falar em ironia, focalizando a construção do personagem Pilar e, juntando-se a isso, o papel dele de protagonista e narrador, deduz-se que pode existir uma relação entre escritor, narrador e personagem. Há quem possa chamar essa associação de coincidência, mas se for levado em conta que o compositor da obra é Machado de Assis, um escritor, homem culto e que domina "as lições escritas", quando narra (Assis, 2017, p. 22) "Começou a lição de escrita. Custa-me dizer que eu era dos mais adiantados da escola; mas era.", e em seguida, no mesmo parágrafo, reafirma "Na lição de escrita, por exemplo, acabava sempre antes de todos", só resta a validação de que ele mesmo, autor, foi representado pelo seu próprio personagem e narrador dentro da história.

Algo que não se deixa passar em vão é o pessimismo machadiano também aparente neste conto, uma vez que ele parece não poupar nem as crianças: o menino é o embrião do homem. O pesquisador francês Jean-Michel Massa, no livro *A juventude de Machado de Assis*, já constatou que "descobriu-se o pessimismo do escritor, seu ceticismo, seu niilismo. Os ataques surgiram de todos os lados. Joaquim Maria Machado de Assis, um novo Sócrates, passou a ser um mestre da perversão e sua obra, uma escola da corrupção" (Massa, 2009).

Nesse sentido, lembrando-se de quando Raimundo oferece a moeda para Pilar, a "pratinha" simboliza, inteligivelmente, a mercantilização das relações humanas: tudo pode ser comprado com dinheiro. Isso vale tanto para quem compra quanto para quem vende, por exemplo,

> A novidade estava nos termos da proposta, na troca de lição e dinheiro, compra franca, positiva, toma lá, dá cá; tal foi a causa da sensação [...] O pobre-diabo contava com o favor, - mas queria assegurar-lhe a eficácia, e daí recorreu à moeda que a mãe lhe dera e que ele guardava como relíquia ou brinquedo; pegou dela e veio esfregá-la nos joelhos, à minha vista, como uma tentação... Realmente, era bonita, fina, branca, muito branca... (Assis, 2017, p.25)

Para Machado, as virtudes humanas sempre são relativas, posto que também elas podem ser objeto de compra e venda, ou seja, podem ser comercializadas. Como se vê, no conto referido, *Conto de escola*, compram-se e vendem-se camaradagem, solidariedade, amizade. A colaboração de um amigo, colega de classe, para outro, que poderia ser dada como simples favor, torna-se objeto de uma transação comercial.

Muitas questões surgem ao leitor quando se lê *Conto de escola*, porém o próprio narrador traz perguntas em relação ao personagem Curvelo, as quais são tentadoras e faz-se pertinente uma tentativa de respostas. Após o colega ter cagoetado os dois, Pilar interroga, enfadado, (Assis, 2017, p. 28) "e na verdade, por que denunciar-nos? Em que é que lhe tirávamos alguma coisa?". Indubitavelmente, Curvelo denuncia pelo simples prazer da delação. Ele não perde nem ganha nada se fica calado, mas arrisca a delação talvez para crescer aos olhos do mestre, vendendo uma falsa virtude. Como se nota, a participação de Curvelo é bem minguada no conto, todavia, nem tão insignificante assim, em razão de ser o bastante para provocar toda a tensão da narrativa.

Ler obras de Machado de Assis, como o *Conto de escola*, sempre gera expectativas que muitas vezes são quebradas no decorrer do enredo. Desta feita, uma que merece ser revivida é a da decisão do personagem, narrador e protagonista Pilar quando ele, no outro dia, após ter levado as palmatórias, acorda, vai para o percurso da escola e, no caminho, ao contrário do que se imagina, ele segue uma banda; pensa-se que ele está amedrontado pelo que aconteceu, e ele acaba por seguir a companhia do batalhão, desfazendo a expectativa do leitor e do censo lógico de que ele, ao invés de não faltar, deveria ir para a escola:

> Na rua encontrei uma companhia do batalhão de fuzileiros, tambor à frente, rufando. Não podia ouvir isto quieto. Os soldados vinham batendo o pé rápido, igual, direita, esquerda, ao som do rufo; vinham, passaram por mim, e foram andando. Eu senti uma comichão nos pés, e tive ímpeto de ir atrás deles. Já lhes disse: o dia estava lindo, e depois o tambor... Olhei para um e outro lado; afinal, não sei como foi, entrei a marchar também ao som do rufo, creio que cantarolando alguma coisa: Rato na casaca... Não fui à escola, acompanhei os fuzileiros, depois enfiei pela Saúde, e acabei a manhã na Praia da Gamboa. (Assis, 2017, p. 29)

Terminadas as curtas considerações acerca dos personagens e os principais pontos engendrados a partir da leitura, consolida-se enfim sobre algo, caracteristicamente, bem curto, o título; parte do texto que, por vezes, passa despercebido de muitos e que contém toda a metáfora do conjunto da obra. Como nunca passou ao escape de Machado, o nome do conto encerra uma fina ironia e, esta, associada às palavras finais do conto, (Assis, 2017, p. 29) "E contudo a pratinha era bonita e foram eles, Raimundo e Curvelo, que me deram o primeiro conhecimento, um da corrupção, outro da delação;" denota que a escola, lugar onde deveriam ser ensinadas as virtudes, transforma-se no lugar onde se dão as primeiras lições da venalidade humana. Daí o título: *Conto de escola*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeiro lugar, conclui-se que o texto não importa apenas enquanto linguagem, mas também enquanto tradução das coordenadas culturais mais amplas em que está inserido. Assim, em *Conto de escola*, narrativa que trata uma típica educação tradicional do século XIX, nas palavras de Gimenes (2009), "...podemos dizer que a instituição ali retratada metaforiza a sociedade. Os elementos presentes na escola e na vida social são representados pela competição e pelos castigos." Algumas diferenças são notórias como o público frequentador daquela escola do conto e o das escolas de hoje. Naquela escola e época quem tinha o comando até da sala de aula era um homem e quem estava presente nas carteiras eram também homens. Já no século XXI, tal realidade se tornou menos desigual, tendo mulheres como professoras e meninas, do mesmo modo, vão e assistem às aulas.

Porém, apesar da mudança no desempenho do papel de mestre e na frequência dos bancos das escolas, de gênero masculino para também feminino, poucas outras transformações ocorreram neste ambiente, pois ainda existem muitas ocorrências que

atravessam a vida social, política e econômica, e que estão vivas como cenas de delação, às vezes incentivo de atos corruptos, o que favorece ainda um espaço antidemocrático, com punições injustas, tudo contribuindo para que a escola se torne uma espécie de "prisão" e os estudantes se sentem cada vez mais distantes, sem interesse de adentrá-la.

Para concluir, conforme já mencionado anteriormente no resumo e na introdução, remete-se ao final do conto que reafirma o pessimismo machadiano, porque a narrativa não faz concessões a nenhuma das personagens. Raimundo é um legítimo corruptor, o narrador é venal, Curvelo é delator e o professor, talvez por orgulho ferido de perceber que seu próprio filho não assimilava as lições que ele mesmo doutrinava, mas aprendia com um simples colega de classe, não cumpre totalmente suas obrigações.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Contos escolhidos.** São Paulo. Martin Claret. 2017.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo. Cultrix. 1996.

CHAVES, Rita de Cássia Natal. **As escolas literárias.** São Paulo. Ática. 1988.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro. Vozes. 2022.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo. Ática. 1991.

GIMENES, Alessandra Maria Moreira. **Conto de escola**: **uma metáfora da sociedade. 2009.** 162 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro, 2009.

KOCH, Ingedore G. Vilaça. **Desvendando os segredos do texto.** São Paulo. Cortez. 2002.

MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis: 1839-1870.** São Paulo. Editora Unesp, 2009.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo.** 2. Ed. São Paulo: Ática: 1987.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. São Paulo. Cultrix. 1986.

Eixo 4

Literatura, Contemplação e Inclusão

Capítulo 12

DEVOÇÃO MARIANA E PIEDADE POPULAR NO *RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA*, DE OSMAN LINS

Marina Arantes Santos Vasconcelos

DEVOÇÃO MARIANA E PIEDADE POPULAR NO *RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA*, DE OSMAN LINS

Marina Arantes Santos Vasconcelos[116]

Roberto Medina[117]

Resumo

O artigo investiga a construção da santidade e da espiritualidade cotidiana na obra **Retábulo de Santa Joana Carolina**, de Osman Lins, destacando a devoção mariana e a piedade popular como elementos centrais na trajetória da protagonista. A narrativa, estruturada em "Mistérios", estabelece um diálogo com a tradição mística cristã. Além disso, uma análise relaciona a heroína da narrativa ao contexto sertanejo nordestino, ressaltando a influência da religiosidade popular e de figuras como Padre Cícero, Frei Damião e Nhá Chica. O estudo também discute as opções estéticas do autor e sua relação com a literatura regionalista e a tradição carmelita. Dessa forma, a pesquisa evidencia como Osman Lins articula espiritualidade e literatura em uma análise dialógica, com perspectivas teológicas e literárias, explorando a interseção entre fé e cultura na construção de seu enredo. A representação da mística no cotidiano e a busca pela santidade por meio do sofrimento são aspectos centrais da narrativa. O artigo também explora como a obra reflete o imaginário católico tradicional, demonstrando que a santidade de Joana Carolina se manifesta na simplicidade e na resignação diante das adversidades. Assim, o presente trabalho reforça a relevância e a atualidade da obra de Osman Lins para os estudos contemporâneos sobre literatura brasileira.

Palavras-Chave: Osman Lins. Espiritualidade cotidiana. Mística cristã. Devoção. Piedade.

Abstract

This article investigates the construction of holiness and everyday spirituality in the work **Retábulo de Santa Joana Carolina**, by Osman Lins, highlighting Marian devotion and popular piety as central elements in the protagonist's trajectory. The narrative, structured in "Mysteries", establishes a dialogue with the Christian mystical tradition. In addition, an analysis relates the heroine of the narrative to the Northeastern backlands context, highlighting the influence of popular religiosity and figures such as Padre Cícero, Frei Damião and Nhá Chica. The study also

[116] Doutora e Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). Cursou Licenciatura em Letras – Português e Respectivas Literaturas, também pela UnB. Atua como membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (GPLE/UnB). Desde 2013, é professora da Educação Básica na SEEDF.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5959957836265726 E-mail: asvamarina@gmail.com

[117] Doutor em Teatro e Literatura pelo Póslit-UnB. Atualmente, realiza estágio de pós-doutorado no Póslit–UnB-DF, com estágio de Pós-doutorado na Universidade Federal do Rio Grande - FURG (RS).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8931140252408340. E-mail: prof.medina@gmail.com
.

discusses the author's aesthetic choices and their relationship with regionalist literature and the Carmelite tradition. In this way, a research shows how Osman Lins articulates spirituality and literature in a dialogical analysis, with theological and literary perspectives, exploring the intersection between faith and culture in the construction of his plot. The representation of mysticism in everyday life and the search for holiness through suffering are central aspects of the narrative. The article also explores how the work reflects a traditional Catholic imaginary, demonstrating that Joana Carolina's holiness is manifested in simplicity and resignation in the face of adversity. Thus, the research reinforces the relevance of Osman Lins' work in contemporary studies on Brazilian literature.

Keywords: Osman Lins. Everyday spirituality. Christian mysticism. Devotion. Piety.

INTRODUÇÃO

> "Morreu com mínimos bens e reduzidos amigos. [...] Morreu no fim do inverno. Nascerá outra igual na próxima estação?" (Lins, 1994, p. 116-117)

Compreender a santidade e a mística que conformam a vida da protagonista do **Retábulo de Santa Joana Carolina** (Lins, 1994) passa pela reflexão sobre a sacralidade de seus atos e de sua história, subdividida em "Mistérios" a serem contemplados pelo leitor, como segredos a serem revelados, que se tornam acessíveis a partir da experiência do contato com o texto literário, de onde emana o conhecimento do amor e da vocação à santidade do escondimento. A narrativa em "Mistérios" (Lins, 1994) e os elementos da Arte Sacra reportam ao diálogo com o conhecimento metafísico herdado de pensadores da humanidade desde a Antiguidade Clássica Ocidental, a exemplo dos gregos e latinos, até dialogarem com teólogos e filósofos da religião contemporâneos. De acordo com o **Dicionário de Mística** (Borriello, 2003):

> O Concílio Vaticano II sublinhou que todos os cristãos são chamados à santidade da vida (*LG* 40). Essa santidade se exprime de modo mais apropriado na vida de caridade ou amor a Deus e ao próximo. O teólogo Karl Rahner articulou uma teologia que contribui de modo particular para a compreensão mais universal da experiência mística. [...] Rahner fala da mística do quotidiano, isto é, da descoberta da presença de Deus na rotina no quotidiano. (Borriello, 2003, p, 936-937)

Para a estudiosa da obra de Osman Lins, Rosana Gomes (2003), "descer também é preâmbulo para subir. Assim pensavam os medievais, quando viam no sofrimento do corpo uma forma de redenção da alma, um meio de tornar leve a subida" (Gomes, 2003,

p. 50). Ao estudar os símbolos de inversão e os símbolos da intimidade, Gomes (2003) salienta que "o sofrimento é eufemizado, porque se constitui em uma forma de purificação do espírito, indica aceitação do castigo, e não um motivo de revolta para com o Criador." (*ibidem*, p. 50). O arco que compreende do início ao crepúsculo da vida da heroína do **Retábulo de Santa Joana Carolina** (Lins, 1994), em suas atitudes de resignação e humildade, sobretudo em situações de sofrimento cotidiano, configura o cerne da espiritualidade vivenciada por "aquela que agora é tida como Santa" (Lins, 1994), do mesmo modo que há que se considerar o conjunto de remissões às vidas de santos e santas que são enredadas na costura da trama que desfia a história da mãe de Laura (Lins, 1994).

Desse modo, reconhece-se, na história da vida de Joana Carolina (Lins, 1994), essa espiritualidade cotidiana, marcada pelo escondimento, no aqui e agora, mas que permanece ancorada nas bases psicológicas da tradição mística que busca a articulação da união entre a alma e Deus ou o s. [sagrado], examinada e perpetuada no modelo de vida dos irmãos carmelitas, especialmente daqueles doutores que estabelecem a denominada trindade carmelita: Teresa de Jesus, João da Cruz e Teresa do Menino Jesus (respectivamente, Santa Teresa de Ávila, São João da Cruz e Santa Teresinha do Menino Jesus), ressalvadas as particularidades da espiritualidade vivenciada e herdada por cada um deles.

ESPIRITUALIDADE COTIDIANA

Ao refletir sobre os cuidados divinos com que vinha sendo agraciada, no Manuscrito "C" de seus escritos autobiográficos, em que se corresponde com a Madre Maria de Gonzaga, a carmelita Teresa de Lisieux (2018) agradece por receber a "água vivificante da humilhação" (Santa Face, 2018, p. 180). Na referida correspondência, a futura doutora da Igreja, em conferência à sua interlocutora, observa: "Como são diferentes as vias pelas quais o Senhor conduz as almas! Na vida dos Santos, vemos que há muitos que nada quiseram deixar de si. [...]. Como sabeis, sempre desejei ser santa." (*ibidem*, p. 180-181).

E, em meio a esse efluxo de manifestações, por meio das quais Teresinha de Jesus (2018) vai "cantando as misericórdias do Senhor" (*ibidem*, p. 179), constata: "posso, [...] apesar de minha pequenez, aspirar à santidade. [...], com minhas imperfeições, quero,

contudo, procurar o meio de ir para o Céu por um caminhozinho bem reto, bem curto, uma pequena via, inteiramente nova." (*ibidem*, p. 181). Consoante registros do **Dicionário de Mística** (2003), "Santa Teresa de Lisieux, com sua 'pequena via', oferece a expressão muito apropriada da 'mística do quotidiano'. Para ela, tudo é graça." (Borriello, 2003, p. 937). Pela explicação dos autores do referido **Dicionário** (2003):

> Seus escritos revelam a união sempre crescente entre o amor a Deus e o amor ao próximo por meio da identificação com o Mistério pascal de Cristo. [...] Em todas as épocas a santidade, que é transformação em Cristo, encontrou a expressão e a experiência da intimidade divina no contexto da rotina e do quotidiano. (*ibidem*, p. 937)

Destaca-se, desse modo, à medida que se revelam os "Mistérios" do **Retábulo** (Lins, 1994), a conformação do caminho de santidade na representação literária que Osman Lins faz de sua heroína, percorrido na esteira da pequena via da espiritualidade do cotidiano. De modo complementar, os mesmos autores do **Dicionário de Mística** (2003) salientam:

> A tradição carmelita produziu textos altamente psicológicos sobre a vida mística, como os de santa Teresa de Ávila e os de são João da Cruz. Examinando a articulação da tradição mística, ou seja, da união entre a 'alma' e Deus ou o s. [sagrado], vemos que predominam duas formas de experiência da graça. A teologia contemporânea procura elaborar uma visão mais integrada e desenvolvida da vida espiritual na qual a mística é vista como a expressão particular da vida de fé. O Concílio Vaticano II sublinhou que todos os cristãos são chamados à santidade da vida (LG 40). Essa santidade se exprime de modo mais apropriado na vida de caridade ou amor a Deus e ao próximo. O teólogo Karl Rahner articulou uma teologia que contribui de modo particular para a compreensão mais universal da experiência mística. [...] Rahner fala da mística do quotidiano, isto é, da descoberta da presença de Deus na rotina no quotidiano. (Borriello, 2003, p, 936-937)

Nessa perspectiva, segundo definição do **Dicionário de Mística** (2003): "todos os fiéis de qualquer estado ou condição são chamados à plenitude da vida cristã ou à perfeição da caridade" (Borriello, 2003, p. 941).

Com esse chamado, o fiel católico contemporâneo é convidado a meditar e a participar da experiência da Cruz de Cristo, que o leva a uma espiritualidade profunda, de união ao sacrifício do Cordeiro imolado na hóstia consagrada (oferta viva pela redenção da humanidade). Assim, sacrificando-se, o cristão santifica aqueles com quem convive; e, Cristificando-se, anuncia o Mistério de Cristo ao mundo. Desse modo, o sentido do Mistério do sofrimento decorrente do sofrimento de Jesus na Cruz, que é

sofrimento por amor, atualiza-se e torna-se santificador. Segundo os autores do **Dicionário de Mística** (2003):

> O próprio Concílio quis salientar essa realidade [...]. É assim que Cristo, mediante o exemplo concreto e vivo dos que se dão a ele incondicionalmente, continua a fazer os homens de todos os tempos ver formas novas e estilos autênticos de vida cristã, modos práticos de concretizar, nas circunstâncias sempre variadas da vida, o ideal cristão de união e conformidade a ele, a fim de que tudo o que é autenticamente humano seja elevado e santificado por ele para a maior glória de Deus, isto é, se torne de Cristo, como Cristo é do Pai. O s. [santo] é justamente a pessoa que vive assim. (*ibidem*, p. 943)

De acordo com a reflexão estabelecida pelos estudiosos James Wilson Januário de Oliveira e Wesclei Ribeiro da Cunha, em **No ordinário da vida, um encontro com Deus:** uma leitura da revelação a partir da obra *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoievsky (2013), artigo publicado na Revista Eletrônica Espaço Teológico:

> O Concílio Vaticano II, em sua Constituição Pastoral *Gaudium et Spes*, que trata a relação da Igreja com o mundo hodierno, [...] enfatiza que [...] a comunidade cristã se sente [...] solidária com o gênero humano e com sua história. (Oliveira e Cunha, 2013, p. 91)

Sequencialmente, citando o poeta brasileiro Ferreira Gullar, os teóricos (2013) acrescentam:

> A história humana não se desenrola apenas nos campos de batalhas e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquinas. Disso eu quis fazer a minha poesia. Dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz." (*ibidem*, 2013, p. 92)

Neste ponto, é válido acentuar que Joana Carolina (Lins, 1994) é representação ficcional de uma mulher com vivências peculiares da realidade sertaneja do Nordeste brasileiro nos idos do século XX, ou seja, uma mulher de mística católica pré-moderna, do ponto de vista teológico, visto que a mística da personagem estava inserida num contexto devocional pré-Concílio Vaticano II, ou de transição.

Essas considerações de natureza teológica e institucionalmente religiosas podem ser propícias à análise aqui proposta, na medida em que fornecem elementos contextuais a respeito das condições de produção do texto literário em análise (Lins, 1994).

Ademais, vale reforçar que Osman Lins, como visto, tendo nascido em Vitória de Santo Antão, localizada na região interiorana do estado de Pernambuco, cresceu em um ambiente de maioria populacional católica[118]. Nesse sentido, há que se considerar que seu imaginário de escritor tenha agregado elementos, formas e referências da própria visão de mundo engendrada nos moldes da cosmogonia erigida pelo catolicismo no Brasil, mesmo considerando que, em registro confessional à pesquisadora Ana Luiza Andrade (1987), o próprio autor reconhecia-se "talvez impedido de um ser um verdadeiro católico, [apesar de sua] fascinação pela Igreja" (Andrade, 1987, p. 26).

Daí se observa que os registros críticos sobre os elementos religiosos da obra aqui analisada (Lins, 1994) parece terem se somado ao processo de formação do imaginário do escritor, a exemplo de suas experiências como leitor, intelectual, além, é claro, das vivências próprias da vida adulta – ou de circunstâncias da vida – como a paternidade, as incursões internacionais, ou parâmetros adicionais advindos mesmo de seu conhecimento e cultura, que podem ser identificados de forma destacada em registros autobiográficos, ou mesmo em biografias e análises realizadas por estudiosos de sua vida e obra.

Há opções estéticas realizadas pelo autor que contribuem para a identificação de características psíquicas, físicas e culturais que moldaram a construção da protagonista do **Retábulo** (Lins, 1994), dados os numerosos relatos que se alternam em uma cadeia narrativa polifônica, ressaltando aspectos da psicologia e do temperamento da heroína osmaniana; e ainda outros tantos atributos relacionados aos lugares que se apresentaram como habitação e moradia à família de Joana Carolina e que fornecem dados sobre condições econômicas, culturais, sociais e regionais, destacando-se, como já foi dito, os ícones e os símbolos religiosos, uma vez que são objetos centrais de interesse deste trabalho e desdobramentos daí advindos.

Do ponto de vista da Teoria Literária, por retratar mazelas sociais do Nordeste brasileiro, a historiografia poderia situar a narrativa de Osman Lins (Lins, 1994) na categoria dos escritores regionalistas nordestinos que superaram as gerações de 1930 e 1945, representadas, por exemplo, por Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa, respectivamente. No entanto, Otto Maria Carpeaux (2012) adverte que "O romance

[118] De acordo com dados dos resultados definitivos do *Censo Demográfico*: Estado de Pernambuco, de 1º de julho de 1950, cuja coleta fora realizada por ocasião do VI Recenseamento Geral do Brasil, organizado pelo Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (1952): "A discriminação segundo a religião revelou que 95,90% dos habitantes do Estado se declararam católicos romanos; 2,58%, protestantes e 0,57%, espíritas" (IBGE, 1952, p. 6).

nordestino, em sua extensão toda, é menos homogêneo do que parece à primeira vista. Os autores são diferentes não somente pelo estilo, mas também pela temática" (Carpeaux, 2012, p. 2826). Correlatamente, pela verificação de Alfredo Bosi (2015):

> Se o veio neorrealista da prosa regional parece ter-se exaurido no decênio de 50 (salvo em obras de escritores consagrados ou em estreias tardias), continua viva a ficção intimista que já dera mostras de peso nos anos de 30 e 40. [...] E o fluxo psíquico tem sido trabalhado em termos de pesquisa no universo da linguagem na prosa realmente nova de Clarice Lispector, Maria Alice Barroso, Geraldo Ferraz, Louzada Filho e Osman Lins, que percorrem o caminho da experiência formal. (Bosi, 2015, p. 414-415)

PIEDADE POPULAR E DEVOÇÃO MARIANA NO RETÁBULO

No **Retábulo** osmaniano (Lins, 1994), o encadeamento de episódios que levam à canonização da mãe de Maria do Carmo (Lins, 1994) é movido pela Piedade Popular[119], pulverizada nos relatos geometrizados e fragmentados, e tem na Devoção Mariana[120] o fundamento místico de sustentação da vida interior da protagonista, de modo a se aproximar – em método, em forma, em substância – se é que se pode se considerar nesses termos, de histórias de vida de venerados santos cultuados nos altares das regiões sertanejas do Nordeste brasileiro, e também no sudeste mineiro, como Padre

[119]Cf. **Dicionário de Mariologia** (1995): "Na *Evangelii nuntiandi* (n. 48) Paulo VI, depois de haver destacado numerosos aspectos positivos da religião popular, exatamente para enfatizar essa matriz interior dela, afirma: <<Por causa desses aspectos, nós a chamamos de bom grado 'piedade popular' em vez de religiosidade>>. [Entre as] características emergentes, [...] as mais significativas são: a) *A espontaneidade* [...]; b) *A festividade*; [...] c) *Pobreza radical e abertura ao Transcendente*. A vivência na piedade popular se torna linguagem que não é conceitualização mas simbólica, imediaticidade e experiência de uma <<pobreza>> existencial que tende para a superação do eu e que revela uma necessidade de transcender-se. [...]; d) *Memória e condivisão*. [...]. Existe na linguagem das orações populares uma poesia surpreendente, densa de verdades bíblicas e de formulações teológicas. [...] Resumidamente, podemos dizer que a piedade popular, nos seus riscos e com os problemas abertos que apresenta, é um itinerário para a evangelização. Paulo VI, com feliz intuição, disse que ela é <<pedagogia para a evangelização.>>" (De Fiores, 1995, P. 1066-1075).

[120] Cf. **Dicionário de Mariologia** (1995): A partir de uma "[...] perspectiva [...] fundamentalmente fenomenológica, Paulo VI na *Marialis cultus* (MC) fala expressamente [...] que o culto mariano se insere no álveo do culto único que justa e merecidamente chama-se cristão. [...] A devoção é o termo com que no vocabulário religioso, e não somente o cristão, designa a atitude que comporta a entrega total de si mesmo; que, como a fé da qual é equivalente, só pode ter por termo a Deus. Se, pois, a linguagem católica fala de devoção mariana, será na medida em que o catolicismo se impôs um uso análogo do termo, que nunca convirá perder de vista. [...]. As devoções que se têm para com os santos de Deus, mortos ou vivos, não se detêm neles, mas superando-os chegam a Deus, a quem reverenciamos em seus representantes. [...]. Dessa raiz de devoção que é a atitude interior surgem as expressões e as mediações da mesma, entre as quais assinalamos como mais importantes o culto mariano, nas devoções populares tradicionais, e as práticas piedosas do cristianismo devocional" (De Fiores, 1995, p. 391-410).

Cícero, Frei Damião e Nhá Chica, almas que dedicaram a vida terrena à conversão da vida em Cristo e que buscaram deixar Cristo viver em si[121] (Borriello, 2003, p. 943).

Na primeira parte da revisão histórica que a Irmã Annette Dumoulin (2017) elabora, entre tantas outras biografias já escritas sobre a vida de Padre Cícero, padroeiro de tantos devotos na região do Nordeste brasileiro, é sob seu próprio ponto de vista que ela inicia o relato: "Contar-lhe-ei então algumas histórias, às vezes pitorescas, que aconteceram na vida do padrinho" (Dumoulin, 2017, p. 39). Seguida de outras duas partes, este é mais um entre os vários registros documentados sobre a vida de santidade de Padre Cícero, o santo do Juazeiro, o santo dos pobres.

De acordo com a Irmã Annette (2017), tendo nascido ainda no século XIX, estudou no estado do Ceará com padres franceses, ordenou-se após passagem pelo seminário e foi exercer o sacerdócio junto ao povo sertanejo do Vale do Cariri, na Igreja de Nossa Senhora das Dores de Juazeiro, local de ocorrência do episódio em que a hóstia verteu sangue na boca da Beata Maria de Araújo, no momento da comunhão, dando início a uma série de investigações relacionadas à autenticidade do milagre, que vieram a desgastar o ministério e a vida do Padre Cícero, levando-o a percorrer um doloroso e humilhante percurso inquisitório, chegando à condenação, seguido de seu envolvimento com a política local, e alcançando a ocasião de sua morte, até chegar à carta reconciliatória redigida pelo Secretário de Estado do Papa Francisco, datada de 20 de outubro de 2015, ao então Bispo diocesano do Crato/CE, Dom Fernando Panico, por meio da qual destaca o caráter devocional e a piedade popular que marcaram a vida mística do patriarca dos pobres do sertão nordestino:

> É inegável que o Padre Cícero Romão Batista, no arco de sua existência, viveu uma *fé simples, em sintonia com o seu povo* e, por isso mesmo, desde o início, foi compreendido e amado por este mesmo povo. A sua visão perspicaz, ao valorizar a piedade popular da época, deu origem ao fenômeno das peregrinações, que se prolonga até hoje, sem diminuição tanto no número como no entusiasmo das multidões que acorrem, anualmente, a Juazeiro. [...]. A devoção mariana, especialmente a Nossa Senhora das Dores, mas também sob o título das Candeias, foi bem acolhida e assimilada pelo povo fiel. [...] É significativa a intensidade desta devoção mariana, inspirada por Padre Cícero, a marcar definitivamente a alma católica dos romeiros nordestinos. [...]. A presente mensagem foi redigida por expressa vontade de Sua Santidade

[121] Cf. **Bíblia de Jerusalém** (2002), "19De fato, pela Lei morri para a Lei, a fim de viver para Deus, Fui crucificado junto Com Cristo. 20Já não sou eu que vivo, mas é Cristo que vive em mim. Minha vida presente na carne, vivo-a pela fé no Filho de Deus, que me amou e se entregou a si mesmo por mim. (Gl 2, 19, 20) (**Bíblia de Jerusalém**, 2002, p. 2033).

> o Papa Francisco, na esperança de que Vossa Excelência Reverendíssima não deixará de apresentar à sua diocese e aos romeiros do Padre Cícero a autêntica interpretação da mesma, procurando por todos os meios apoiar e promover a unidade de todos na mais autêntica comunhão eclesial e na dinâmica de uma evangelização que dê sempre e de maneira explícita o lugar central a Cristo, princípio e meta da história. (Dumoulin, 2017, p. 263-264)

Também pelos rincões do Nordeste brasileiro, contemporaneamente a Padre Cícero, Frei Damião realizou suas andanças. No capítulo introdutório da 5ª edição do livro **Em defesa da fé**: Missionário do Nordeste (2021), Antônio Manuel Bozzano descreve algumas vertentes da vida missionária do irmão capuchinho, ressaltando que ele "não cabia na cidade grande" (Bozzano, 2021, p. 14). Elementos como a piedade popular e a devoção mariana ganham força com a meditação do rosário nas madrugadas: "Ele foi lá nesses locais e andou em cada vilazinha, [...] rezando o rosário com seu sotaque estrangeiro e seu rosto crispado de sol. E [...] os choros eram ouvidos porque o frei dizia para mudar de vida." (*ibidem*, p. 14).

Esses mesmos componentes mobilizadores da espiritualidade devocional mariana e vinculados à religiosidade do povo animam a vocação missionária da vida de Francisca de Paula de Jesus, popularmente conhecida como Nhá Chica e reconhecida como Venerável Nhá Chica pelo então Pontífice Bento XVI, atual Papa Emérito – ou a 'Mãe dos Pobres', tendo vivido entre 1808 e 1895, em Minas Gerais, conforme registros constantes da sua biografia escrita por Gaetano Passarelli (2013). Segundo seus relatos:

> Vestia-se com simplicidade e fora de casa sempre usava um grande lenço que lhe cobria a cabeça e o colo. Vestia um casaco e sempre levava um guarda-chuva. Nunca usou o fino vestido que o irmão Teotônio tinha-lhe dado de presente. Sempre trazia o rosário nas mãos e, quando tinha que trabalhar, enrolava-o no braço direito. Era vista cuidando dos animais no quintal, capinando na horta, lavando, tecendo e cozinhando. Com os produtos de suas terras e do galinheiro, cozinhava para as pessoas que vinham a sua porta com a certeza de que sempre encontrariam alguma coisa para comer. (Passarelli, 2013, p. 51)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cada circunstância vivida, a heroína do **Retábulo** arquitetado por Osman Lins e narrado por seus personagens geometrizados (Lins, 1994) escolhe como pode deixar transparecer o Cristo em si, possibilitando ao analista pensar a santidade de Joana

Carolina representada literariamente nas "circunstâncias e modalidades particulares de sua vida, [por meio da qual, ela] pode e deve deixar Cristo viver em si" (Borriello, 2003 p. 943). Como postulado, este trabalho propõe que a protagonista tenha sobrevivido às circunstâncias adversas do contexto em que viveu em função da liberdade e da integridade com que realizou suas escolhas. Disso decorre que, pela sacralidade dos milagres que opera, pela dignidade do sofrimento que suporta e pela transfiguração de sua face na hora da morte, torna-se uma pequena do Reino[122], não uma sábia do mundo.

A experiência da Cruz, na tradição cristã-católica, leva o homem a uma espiritualidade profunda, uma vez que se torna hóstia viva. Assim, Eucaristizando-se, santifica aqueles com quem convive. Cristificado, leva o Mistério de Cristo ao mundo. O sentido do Mistério do sofrimento só pode ser encontrado na oferta de Jesus na Cruz, que é oferta por amor, amor apaixonado e redentor pelo Pai e pela humanidade.

Finalmente, pode-se entender que esse pensamento revela uma religião fincada no chão, a partir do gesto redentor de Cristo no madeiro da Cruz, possível apenas pelo Mistério de uma singularidade encarnada. Todos os santos, de alguma maneira, (re)vivem esse Mistério da Encarnação, ao escolherem se colocar adiante no caminho proposto pelo Cristo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins: Crítica e Criação**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. Tradução das introduções e notas de La Bible de Jérusalem, edição de 1998. São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBILIA. **Bíblia Sagrada**. Tradução com Introdução e Notas da CNBB. 18ª ed. São Paulo: Editora Canção Nova, 2012.

BORRIELLO, L. *et al*. (Dir.). **Dicionário de Mística**. São Paulo: Paulus (Edições Loyola), 2003.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOZZANO, Antônio Manuel. **Em defesa da fé: Frei Damião, Missionário do Nordeste.**

[122] Cf. **Dicionário de Mística** (2003)*:* trata-se do reino que não é deste mundo: "Deus manifesta vivamente aos homens sua presença e seu rosto. Neles é ele mesmo que nos fala e nos mostra a marca de seu reino' [...] (*LG* 50)." (Borriello, 2003, p. 943).

São Paulo: Flos Carmeli Edições, 2021.

CARPEAUX. Otto Maria. **História da literatura ocidental. Volume I.** São Paulo: Leya, 2012.

DE FIORES, Stefano *et al*. (Dir.). **Dicionário de Mariologia.** Tradução de Álvaro A. Cunha, Honório, Dalbosco, Isabel F. L. Ferreira. São Paulo: Paulus, 1995. (Coleção Dicionários).

DUMOULIN, Irmã Annette. **Padre Cícero: Santo dos Pobres, Santo da Igreja.** São Paulo: Paulinas, 2017.

GOMES, Rosana Maria Teles. **O medievo em Nove, Novena: um percurso para o imaginário.** Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. Recife/PE, 2003.

IBGE. **Censo Demográfico: Estado de Pernambuco.** Organizado pelo Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/70/cd_1950_pe.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2022.

LINS. Osman. **Nove, Novena: narrativas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

OLIVEIRA, J. W. J.; CUNHA, W. R. "No ordinário da vida, um encontro com Deus*:* uma leitura da revelação a partir da obra Crime e Castigo, de Fiodor Dostoievsky". *In*. **Revista Eletrônica Espaço Teológico**. Vol. 7, n 12, jul/dez, 2013, p. 89-101. Disponível em: file:///C:/Users/Marina/Downloads/17364-Texto%20do%20artigo-43343-1-10-20131127.pdf . Acesso em: 15 mai. 2022.

PASSARELLI, Gaetano. **Nhá Chica**: **perfume de rosa.** São Paulo: Paulinas, 2013.

SANTA FACE. "Santa Teresa do Menino Jesus. [1873-1897]". **Obras Completas.** Tradução Paulus Editora com a colaboração das monjas do Carmelo do Imaculado Coração de Maria e Santa Teresinha. São Paulo: Paulus, 2018. (Coleção Clássicos do cristianismo).

Capítulo 13

A SUPERAÇÃO DO COLONIALISMO E DO RACISMO NO CONTO DO LUÍS BERNARDO HONWANA

Peace Oyeinmiede Ogonodi

A SUPERAÇÃO DO COLONIALISMO E DO RACISMO NO CONTO DO LUÍS BERNARDO HONWANA

Peace Oyeinmiede Ogonodi[123]

"Àgbájọ ọwọ́ la fi ń sọ́yà, ọwọ́ kan ò lọ́wọ́ ṣọ́yà."-
uma árvore não pode formar uma floresta

Resumo
Nas produções literárias contemporâneas, a esperança de superar o colonialismo e o racismo continua a ser crucial. Os autores continuam a explorá-las para esclarecer as injustiças históricas e inspirar mudanças. A coletânea de contos de Luís Bernardo Honwana, *Nós Matamos o Cão Tinhoso*, exemplifica esse esforço ao destacar as lutas e a resiliência de indivíduos que vivem sob sistemas opressivos. Por meio de suas vidas, as histórias nos incentivam a permanecer firmes na esperança, capacitando-nos para enfrentamos qualquer situação com coragem e determinação.

Palavras-chave: Resiliência. Resistência. Identidade. Empoderamento. Esperança.

Abstract
In contemporary literary productions, the hope of overcoming colonialism and racism remains crucial. Authors continue to explore these themes in order to shed light on historical injustices and inspire change. Luís Bernardo Honwana's collection of short stories, *Nós Matamos o Cão Tinhoso*, exemplifies this effort by highlighting the struggles and resilience of individuals living under oppressive systems. Through their lives, the stories encourage us to remain steadfast in hope, enabling us to face any situation with courage and determination.

Keywords: Resilience. Resistance. Identity. Empowerment. Hope.

INICIANDO O TEMA: REFLEXÕES INICIAIS

---

[123] Mestranda em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Literatura-Póslit do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (Unb). Possui graduação em Letras Português pela Obafemi Awolowo University (OAU). É autora de capítulo intitulado "A Influência da Religião em Personagens Romanescas de Chinua Achebe e Jorge Amado (p. 372-383)", publicado na obra **Diálogos (In) Disciplinados:** Interfaces entre Literatura, Direito, Religião e Psicologia. Vol. I / Organizadores: William Alves Biserra... [*et al*]. Itapiranga: Schreiben, 2025. 417 p. **O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.** Lattes: http://lattes.cnpq.br/3277463033265814 E-mail: oyeinmiede@gmail.com

Este artigo analisa as contribuições literárias de Luís Bernardo Honwana, um distinto autor moçambicano celebrado pela sua obra seminal *Nós Matamos o Cão Tinhoso*, uma colectânea de contos como *Nós Matamos o Cão Tinhoso, Inventário de Imóveis e Jacentes, Dina*[124]*, A velhota, Papá, Cobra e Eu, As Mãos dos pretos e Nhinguitimo*[125] com 135 páginas, publicado em Moçambique no início de 1964. Tendo como pano de fundo a turbulenta jornada de Moçambique em direção à independência, a coleção de histórias de Honwana oferece uma exploração profunda das tensões sociais, políticas e culturais que definiram esta época. Por meio de uma narrativa vívida e de personagens com várias nuances, Honwana captura as realidades da vida sob o domínio colonial, expondo as injustiças e as lutas sofridas pelo seu povo.

Nascido em 1942, em Lourenço Marques (atual Maputo), Moçambique, Luís Bernardo Honwana é um importante autor, jornalista e funcionário público. Ele cresceu em Moamba, onde seu pai trabalhava como intérprete. Aos 17 anos, Honwana voltou à capital para estudar jornalismo. Ele é especialmente famoso por seus retratos poéticos e perspicazes da vida nas aldeias de Moçambique, característica marcante da literatura moçambicana. Suas obras tratam de temas como feminismo, disputas étnicas, identidade nacional, representações de trauma e história, com ênfase frequente no mundo rural. Ele frequentemente mistura palavras portuguesas com termos de dialetos moçambicanos locais, como Machamba, Dina e Nhiguitimo.

Honwana se envolveu ativamente com a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO)[126], oficialmente fundado em 25 de junho de 1962, dedicada à conquista da independência do domínio colonial português. Devido às suas atividades políticas, ele foi preso de 1964 a 1967. Após ser libertado, viajou para Portugal em 1970 para estudar direito. Em 1971, publicou na revista Vértice[127], o texto "Rosita até morrer", escrito na prisão e, portanto, posterior à publicação de *Nós matámos o cão-tinhoso*. Após a independência de Moçambique, Honwana ocupou vários cargos importantes no governo e em organizações internacionais. Ele atuou como funcionário sênior do governo e foi presidente da Organização Nacional de Jornalistas de Moçambique. Também ocupou os

[124] Dina é dialeto moçambicano significa uma pausa ou a hora do almoço.
[125] Nhinguitimo é dialeto moçambicano significa o vento forte que vem do sul.
[126] FRELIMO: A Frente de Libertação de Moçambique, também conhecida por seu acrônimo FRELIMO, é um partido político oficialmente fundado em 25 de junho de 1962 como movimento nacionalista, com o objetivo de lutar pela independência de Moçambique do domínio colonial português.
[127] Vértice, vol XXXI, nº 331-332, 1971, p. 634-635.

cargos de diretor do gabinete do presidente Samora Machel, de Secretário de Estado da Cultura e de Ministro da Cultura de Moçambique. Além disso, foi membro do Conselho Executivo da Unesco[128]. Em 1991, fundou a Sociedade Bíblica Portuguesa, da qual se tornou o primeiro presidente.

Figura 1- Mapa dos cinco países africanos de língua portuguesa

Fonte: *The Portuguese language throughout the world*. Disponível em: http://www.linguaportuguesa.ufrn.br/en_3.php, 2025.

Ao mesmo tempo, sua obra está repleta de um profundo sentido de esperança e resiliência, refletindo as aspirações de uma nação à beira da emancipação. Ao relatar as experiências humanas da descolonização, Honwana destaca não só a resiliência do povo moçambicano, mas também a busca universal por dignidade, liberdade e autodeterminação. Suas narrativas ressoam tanto como um reflexo do passado quanto como um farol de esperança para um futuro mais brilhante e independente.

O artigo aborda temas centrais, como a luta pela identidade e a resistência contra a opressão, ilustrando como a esperança perdura mesmo em meio às circunstâncias mais desumanas enfrentadas pela população negra, conforme retratado na literatura. Na coleção de histórias de Honwana, surgem dois tipos distintos de personagens: aqueles que resistem e reagem ativamente contra a opressão predominante e aqueles que são passivos, aceitando sua situação sem enxergar qualquer possibilidade de escapar dos colonizadores. Um exemplo notável desse último tipo é a personagem Madala na história intitulada "Dina".

[128] UNESCO: Sigla de Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura.

"Madala, todos nós vimos o que ele fez à tua filha, mesmo diante de ti. Diz qualquer coisa, diz, Madala! Os olhos súplices do jovem buscavam àvidamente um traço de revolta nos olhos de Madala, O íntimo de Madala estava adormecido" (Honwana, 1964, p. 73).

Nesta passagem, os colegas de trabalho de Madala imploram que ele reaja ao abuso infligido à sua filha pelo capataz, personificando aqueles que resistem ativamente à opressão predominante. Sua busca ansiosa por um sinal de revolta em Madala destaca seu próprio desejo de revidar. No entanto, Madala permanece indiferente, simbolizando uma geração passiva que perdeu a esperança e aceita sua situação sob o domínio colonial sem buscar uma saída. Por meio de uma cuidadosa análise das narrativas de Honwana, fica evidente que suas obras não apenas documentam as realidades vividas por seus personagens, mas também inspiram uma reflexão crítica e um chamado à ação.

O CONCEITO DE ESPERANÇA

Antes de adentrarmos na perspectiva do perspicaz Luís Bernardo Honwana, é pertinente considerarmos a definição do termo "esperança". Segundo o Priberam da Língua Portuguesa, a "esperança" é a disposição do espírito que induz a esperar que algo se realize ou aconteça.

Essa definição do dicionário Priberam descreve a esperança como um estado mental ou emocional que encoraja uma pessoa a esperar ou acreditar que um determinado evento ou resultado irá acontecer. Sugere uma perspectiva positiva ou a crença na possibilidade de um futuro desejado. Essencialmente, é o sentimento ou a mentalidade de que algo bom ou desejado é suscetível de acontecer, mesmo sem evidências concretas que o garantam. Essa disposição pode motivar as pessoas a permanecerem otimistas e persistentes diante da incerteza ou dos desafios.

> A pobreza em Moçambique tem origem na exploração colonial da sociedade doméstica, no processo de modernização empreendido pelo colonialismo – e também pela Frelimo- e no processo de exclusão do capitalismo liberal-global. Esses fatores foram acionados em épocas distintas, mas tiveram suas consequências concentradas a partir da década de 80. São elas, acima de tudo, e não os sistemas políticos ou mesmo as guerras de libertação, da população que vivem em estado de pobreza absoluta. A desorganização e a incapacidade produtiva de todo o povo para saciar a sua fome se devem ao excesso de trabalho a que foi obrigado a realizar no século xx, e não à falta dele. Desde o final da década 90, o governo Moçambique definiu o combate à pobreza como fator principal e fundamental de sua politica. (Beluce, 2007, p. 245)

A citação acima destaca os complexos fatores históricos e socioeconômicos que contribuem para a pobreza em Moçambique, enfatizando o papel dos sistemas políticos e dos legados coloniais. Apesar desses desafios, o conceito de "esperança" desempenha um papel crucial no enfrentamento da fome, mostrando resiliência e otimismo, comunidade e solidariedade, empoderamento e ação, como forma de encorajar os indivíduos a acreditarem na possibilidade de mudança e melhoria, mesmo quando as circunstâncias imediatas são terríveis. Essa crença pode inspirar as pessoas a agir, a procurar soluções e a se apoiarem mutuamente em suas comunidades. Além disso, o governo também tem um papel importante a desempenhar por meio de suas políticas, infraestruturas e investimentos.

A esperança não é apenas um sentimento, mas uma expectativa realista de progresso, uma força vital que pode levar os indivíduos e as comunidades a superar desafios econômicos, sociais, culturais, éticos, ambientais, de saúde ou quaisquer outros. Em sinergia, esses elementos podem ajudar a transformar a esperança em melhorias tangíveis na vida das pessoas.

O CONCEITO DE ESPERANÇA NA ÓTICA DO AUTOR

Na coleção de histórias como "A Velhota", "Papá, Cobra e Eu" e "As Mãos dos Pretos", Honwana apresenta a esperança como uma força pessoal e coletiva. Sua visão da esperança é, portanto, multifacetada. Ele reconhece as duras realidades da vida de seus personagens, mas também destaca como a esperança persiste. Ela está presente na preservação da identidade, nos laços entre os indivíduos e no desafio silencioso contra a desumanização. Por meio de sua narrativa, Honwana não apenas documenta as experiências vividas pelos moçambicanos sob o colonialismo, mas também inspira uma reflexão crítica e um chamado à ação, enfatizando que a esperança é essencial para a busca da liberdade e da autodeterminação.

Em "A Velhota", o narrador em primeira pessoa retrata uma mulher idosa cuja resiliência e memórias incorporam o espírito duradouro de sua comunidade. Sua personagem simboliza a preservação da esperança por meio da lembrança e da transmissão do legado cultural, mesmo em meio à adversidade. Entretanto, seu filho, que sofreu abuso e pode estar cheio de ódio, demonstra consciência do bem-estar da próxima geração. Mesmo em uma condição socioeconômica de extrema pobreza. Ele fez

tudo o que estava ao seu alcance para proteger a inocência das crianças da amargura e manter a esperança de mudança.

"Sim, meu filho, há o tempo, o tempo... Tudo há-de mudar, tudo há-de melhorar... E quando eles crescerem... Hão-de crescer... Pois hão-se amadurecer nisto"... (Honwana, 1964, p. 82).

Essa citação, retirada de "A velhota", uma das histórias de "Nós matamos o cão-tinhoso", de Luís Bernardo Honwana, reflete um profundo senso de esperança e otimismo em relação ao futuro, mesmo em meio a circunstâncias desafiadoras. Um jovem conta à sua mãe como os colonizadores o faziam se sentir insignificante, o que ressalta uma crença profunda na possibilidade de transformação positiva. Isso demonstra como a esperança funciona como uma força motivadora, incentivando os indivíduos a enxergarem além de suas dificuldades atuais e vislumbrarem um futuro melhor.

Além disso, o fato de as crianças crescerem e amadurecerem, conforme mencionado, implica esperança nas próximas gerações, o que é um atributo importante do Nós Matámos o Cão-Tinhoso de Honwana, pois quatro das oito histórias da coletânea são narradas por personagens infantis. Essa perspectiva de esperança deposita confiança na capacidade das futuras gerações de construir um mundo melhor.

O uso de "eles" sugere uma esperança coletiva, não apenas para a melhoria individual, mas para a comunidade ou sociedade como um todo. Ela reflete uma visão compartilhada de um futuro mais brilhante, no qual todos podem se beneficiar de mudanças e crescimento positivos.

Em "Papá, Cobra e Eu", de Luís Bernardo Honwana, a perspectiva da criança é uma escolha narrativa poderosa, que traz um senso de inocência e esperança à história. A voz da criança funciona como um símbolo de possibilidades futuras, sugerindo que a próxima geração tem o poder de promover mudanças e progresso. Essa perspectiva permite que os leitores vejam o mundo com olhos imaculados, destacando o forte contraste entre a inocência da juventude e as duras realidades de um ambiente opressivo.

A história também destaca a importância de manter a esperança em tempos difíceis por meio de conexões interpessoais e um anseio coletivo por um futuro melhor. Percebe-se claramente um senso de solidariedade e apoio, cruciais para promover a esperança e inspirar mudanças.

A religião também desempenha um papel importante na narrativa, servindo como uma lente por meio da qual os personagens encontram significado e consolo, como retratado por "Papa".

> Porque é que o Papá reza quando está muito zangado?
> Porque Ele é o melhor conselheiro.
> O que é que Ele lhe aconselha?
> Ele não me aconselha. Dá-me forças para continuar...
> O Papá acredita muito n'Ele?
> O Papá olhou-me como se me visse pela primeira vez e depois explodiu:
> - Meu filho, tem de haver uma esperança. (Honwana, 1964, p. 97)

Na citação acima, de "Papá, Cobra e Eu", a reação do pai à situação com o Sr. Castro e à morte de "Lobo[129]" por "a mamba[130]" destaca sua disposição positiva para lidar com a adversidade. Quando o pai reza, especialmente quando está muito zangado, isso reflete sua confiança em um poder superior para obter força e orientação. Esse ato de orar não tem necessariamente a ver com a busca de conselhos ou soluções diretas, mas com a busca da força interior para suportar e lidar com circunstâncias difíceis.

A declaração do pai, "Meu filho, tem de haver uma esperança", ressalta o tema central da obra de de Luís Bernardo Honwana, a esperança. Apesar dos desafios imediatos e da demanda aparentemente insuperável por dinheiro, o pai se permanece firme na crença de que sempre há esperança de um resultado melhor. Essa esperança está profundamente ligada à sua fé, o que sugere que suas orações são uma forma de reafirmar sua crença na possibilidade de mudanças positivas, mesmo quando a situação parece sombria.

De uma perspectiva religiosa, a oração do pai pode ser vista como uma expressão de confiança em um plano ou propósito divino. É uma maneira de lidar com a incerteza e a injustiça do mundo depositando fé em algo maior do que nós mesmos. Essa fé lhe proporciona resiliência necessária para enfrentar os desafios futuros, reforçando a ideia de que a esperança não é apenas um desejo passivo, mas uma força ativa e sustentadora.

A última história que analisarei é "As Mãos dos Pretos", de Luís Bernardo Honwana. A narrativa é apresentada pelo ponto de vista de uma criança, oferecendo uma profunda exploração da identidade e da percepção. Apesar de sua brevidade, a história deixa uma forte impressão em seus leitores. A narrativa em primeira pessoa

[129] Lobo é o nome de cachorro do Senhor Castro dentro do conto.
[130] Mamba é o nome da cobra dentro do conto.

sugere que o narrador é uma criança e provavelmente "preto", um detalhe que se torna significativo à medida que a história se desenrola.

A curiosidade da criança sobre as diferenças na cor da pele, especialmente a das mãos dos negros, é despertada por um comentário feito por seu professor, o "Senhor Professor", na escola. Essa influência externa desperta nela uma insatisfação mais profunda e uma busca por compreensão. As palavras do professor funcionam como um catalisador para a exploração da identidade da criança, evidenciando como as narrativas sociais e as figuras de autoridade podem influenciar a formação da mente jovem.

> Já não sei a que propósito é que isso vinha, mas o Senhor Professor disse um dia que as palmas das mãos dos pretos são mais claras do que o resto do corpo porque ainda há poucos séculos os avós deles andavam com eles apoiadas no chão... (Honwana, 1964, p. 101)

Ao longo da história, as perguntas da criança são respondidas com explicações de adultos que representam várias instituições como - as econômicas, as religiosas e as sociais - cada uma apresentando uma ideia como "verdade". Essas perspectivas adultas tentam racionalizar as diferenças na cor da pele, muitas vezes oferecendo explicações condescendentes. Isso evidencia como as atitudes sociais e os estereótipos raciais são internalizados e perpetuados por figuras de autoridade, moldando a autopercepção e a visão de mundo dos indivíduos.

Do ponto de vista da esperança, o questionamento da criança representa uma forma de resistência contra a aceitação dessas narrativas impostas. A curiosidade e o desejo de compreensão simbolizam um anseio esperançoso por uma verdade mais matizada e autêntica. Essa esperança está enraizada no potencial das gerações futuras de desafiar e redefinir as narrativas que lhes foram transmitidas.

Nesse contexto, o uso da perspectiva de uma criança por Honwana é particularmente poderoso. Ela ressalta a inocência e a abertura da juventude, contrastando fortemente com as visões rígidas e, muitas vezes, preconceituosas dos adultos. A perspectiva da criança convida os leitores a reconsiderarem suas próprias suposições e reconhecerem a possibilidade de mudança e crescimento. As crianças são especialmente impressionáveis, principalmente por suas famílias.

A resposta da mãe, embora não seja totalmente compreendida pela criança, proporciona um certo conforto. Sua reação, mais do que suas palavras, deixa uma última impressão na criança, tirando momentaneamente o "tópico" de sua mente. Essa

interação sugere que o apoio emocional e a empatia podem ser mais impactantes do que as explicações, oferecendo um lampejo de esperança e compreensão.

> Que o que os homens fazem, é feito por mãos iguais, mãos de pessoas que tiveram juízo sabem que antes de serem qualquer outra coisa são homens. Deve ter sido a pensar assim que ele fez com que as mãos dos pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos. Depois de dizer isso tudo, a minha mãe beijou-me as mãos. Quando fugi para o quintal, para jogar à bola, ia a pensar que nunca tinha visto uma pessoa a chorar tanto sem que ninguém lhe tivesse batido. (Honwana, 1964, p. 102)

A resposta da mãe enfatiza as semelhanças entre as pessoas, não as diferenças. Ela sugere que os brancos podem participar da luta anticolonial ao lado dos negros, destacando que nem todos concordam com a noção de desigualdade. Esse ponto de vista ressalta o potencial de união e colaboração entre as diferentes raças reforçando a ideia de que valores e objetivos compartilhados podem transcender as divisões sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir esta reflexão, gostaria de me retomar o provérbio iorubá mencionado no início deste artigo: *"Àgbájọ ọwọ́ la fi ń sọ́yà, ọwọ́ kan ò lọ́wọ́ ṣọ́yà",* que se traduz como "Há poder na união. Quando trabalhamos juntos, podemos alcançar mais, porque uma árvore não pode formar uma floresta." Esse sentimento está de acordo com os temas explorados na história *"Nhinguitimo",* que destaca a importância do trabalho em equipe. Tanto o provérbio quanto a história enfatizam que o esforço coletivo e a solidariedade são essenciais para superar desafios e atingir objetivos comuns. A reunião das pombas no vale serve como uma metáfora da importância da comunidade e da cooperação.

Figura 2: Foto que simboliza a unidade e a comunidade

Fonte: *Unity in Agriculture*. Disponível: https://easy-peasy.ai/ai-image-generator/images/unity-agriculture-african-community-rainforest, 2025.

Pouco antes do início das colheitas, as rolas reúnem-se nas matas que dividem as machambas do vale (Honwana, 1964, p. 105).

Essa mensagem de unidade reforça a ideia de que, independentemente das diferenças individuais, a colaboração e o propósito *"Interessante, mas acientífico; interessante, mas subjetivo; interessante, mas pessoal, emocional, parcial; 'você interpreta demais', disse uma colega 'você deve achar que é a rainha da interpretação'"* (Grada, 2010, p. 55).

A citação de Grada Kilomba enfatiza-a importância das interpretações subjetivas e pessoais na análise literária, frequentemente negligenciada. Embora alguns possam criticar essas interpretações como "não científicas" ou "emocionais", elas são, de fato, essenciais para uma compreensão mais profunda de temas complexos. Ao adotarmos diversas interpretações, isso nos permite explorar a riqueza e a multiplicidade de significados em um texto, reconhecendo que a literatura não é apenas um artefato objetivo, mas um diálogo vivo com as experiências e emoções dos leitores.

A reflexão de Kilomba sobre o fato de ter sido rotulada como a "rainha da interpretação" destaca a tensão entre as abordagens tradicionais e objetivas e as percepções pessoais mais matizadas que podem surgir das experiências vividas. Essas percepções pessoais e emocionais são fundamentais porque trazem à tona perspectivas que, de outra forma, poderiam ser ignoradas, oferecendo uma compreensão mais abrangente e inclusiva do texto.

No contexto da análise do trabalho de Honwana, essa abordagem é particularmente valiosa. Suas histórias frequentemente abordam temas de identidade, resistência e estruturas sociais, que são melhor compreendidos por meio de uma lente que valoriza as dimensões subjetivas e emocionais da experiência humana. Ao valorizar as diversas interpretações, enriquecemos nossa análise e promovemos um envolvimento mais profundo com o texto, o que resulta em uma apreciação mais holística de seus temas e mensagens.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. **A educação de uma criança sob o protetorado Britânico**. Companhia das Letras, 2012.

BELUCE, Bellucci. **Economia Contemporânea em Moçambique.** Rio de Janeiro, Brasil, 2007.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. ***Esperança.*** Disponível em https://dicionario.priberam.org/esperan%C3%A7a Acesso em: 08 fev. 2025.

FRELIMO. **Frente de Libertação de Moçambique.** Disponível em: https://www.frelimo.org.mz/ Acesso em: 09 mar. 2025.

GRADA, Kilomba. **Memórias da plantação**. Budapest, 2010. P. 55.

HONWANA, Luís, Bernardo**.** ***Nós Matamos o Cão Tinhoso*****.** Alcance Editores**.** Maputo. Junho de 2014.

OGONODI, Peace Oyeinmiede. Capítulo 24: *A influência da religião em personagens romanescas de Chinua Achebe e Jorge Amado*, p. 372-383. *In:* **Diálogos (In) Disciplinados: Interfaces entre Literatura, Direito, Religião e Psicologia.** Vol. I / Organizadores: William Alves Biserra... [*et al*]. Itapiranga: Schreiben, 2025. 417 p. ISBN: 978-65-5440-375-7 DOI: 10.29327/5475083.
Disponível em: https://www.editoraschreiben.com/

POLITICAL PARTY, MOZAMBIQUE. ***Frelimo***. DisponÍvel em: https://www.britannica.com/topic/Frelimo Acesso em: 09 fev. 2025.

UNESCO. **Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.** Disponível Em: https://www.dicio.com.br/unesco/ Acesso em: 12 fev. 2025.

Capítulo 14

O TRÁGICO HUMANO E SOCIAL NA OBRA *UMA MULHER VESTIDA DE SOL*, DE ARIANO SUASSUNA

Juliana Marafon Pereira de Abreu

O TRÁGICO HUMANO E SOCIAL NA OBRA *UMA MULHER VESTIDA DE SOL*, DE ARIANO SUASSUNA

Juliana Marafon Pereira de Abreu[131]

Resumo
Primeira peça teatral escrita por Ariano Suassuna, *Uma mulher vestida de sol* aborda o problema do agreste numa atmosfera que busca ser completa e humana e, com isso, compreende inclusive o cerne político. Nessa tragédia tipicamente nordestina apresentam-se, como personagens centrais, Rosa e Francisco. Os dois, a pretexto de viver uma latente paixão, ignoram o conflito de posse de terra vivenciado há anos pelos pais, Joaquim e Antônio. A terra está separada apenas por uma cerca, mas é cabalmente vigiada por quatro capangas, dois de cada lado, o que acirra a separação das duas famílias de mesma origem sanguínea. Neste breve estudo, faremos uma síntese da essência do trágico baseada na visão aristotélica e, ainda, retrataremos a perspectiva do trágico humano e social referendada pela tragédia moderna. Pretendemos, assim, fazer uma análise teórica e literária dentro do seu conjunto estético interartístico.

Palavras-chave: Dramaturgia. Tragédia. Ariano Suassuna.

Abstract
The first drama written by Ariano Suassuna, *Uma mulher vestida de sol* tackles the problem of the agreste in an atmosphere that seeks to be complete and human and, in doing so, includes its political core. The central characters in this typically northeastern tragedy are Rosa and Francisco. The two, under the pretext of living a latent passion, ignore the land ownership conflict experienced for years by their parents, Joaquim and Antônio. The land is separated only by a fence, but is closely guarded by four henchmen, two on each side, which sharpens the separation between the two families of the same blood origin. In this brief study, we will summarise the essence of the tragic based on the aristotelian vision, and also portray the perspective of the human and social tragic referenced by modern tragedy. In this way, we intend to make a theoretical and literary analysis within its inter-artistic aesthetic framework.

Keywords: Dramaturgy. Tragedy. Ariano Suassuna.

[131] Doutoranda e Mestre em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade de Brasília (PósLit/UnB).
Lattes: **https://lattes.cnpq.br/8609874537378434.** **E-mail:** jmarafonpereira@gmail.com

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ariano Vilar Suassuna nasceu em 16 de junho de 1927, na capital da Paraíba, longe do sertão. O desejo de ser escritor nasceu em Ariano aos 12 anos. Em sua trajetória, além de dramaturgo, poeta, romancista, artista plástico, filósofo, ensaísta e professor, foi também um exímio conferencista e ministrou incontáveis aulas-espetáculos pelo Brasil afora.

Em 1945, Suassuna, em parceria com o dramaturgo Hermilo Borba Filho, orquestrou a fundação do Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP, planejado para levar ao público novos autores, tais como eles mesmos. Segundo José Laurênio de Melo:

> No TEP, que em seis anos de existência montou, ao lado de originais brasileiros, peças de Sófocles, Shakespeare, Ibsen, Tchekhov, Ramon Sender e García Lorca, encontrou Suassuna o terreno que lhe permitiu descobrir-se a si mesmo como dramaturgo, aproveitar suas potencialidades criadoras e exercitar sua vocação. (Melo, 2002, p. 9)

A primeira obra teatral escrita pelo autor, em 1947, foi *Uma mulher vestida de sol*, que, mesmo não sendo encenada na época, viria a conquistar o Prêmio Nicolau Carlos Magno, concurso de âmbito nacional promovido pelo TEP e patrocinado pelo escritor Paschoal Carlos Magno, fundador do Teatro do Estudante do Brasil.

Além de inaugurar o caminho próspero da dramaturgia de Suassuna, segundo Hermilo Borba Filho, "*Uma mulher vestida de sol* é uma peça importante, não somente pelos seus valores próprios, mas também porque, historicamente, é a primeira grande tragédia produzida no Nordeste" (Borba Filho, 2016, p.17).

A referida peça foi escrita em 1947 e reescrita em 1957. Nesse ínterim, o autor, que antes era protestante, converteu-se ao catolicismo. Tal dinâmica transformou o viés puritano da primeira versão e forjou um ar de amor e violência digno das tragédias elisabetanas, e fez unir aspectos românticos, de honra, de conflitos de posse de terra e de poder, de família e de sangue – todos dentro de uma atmosfera dramática.

O notável é que Suassuna, então protestante, se vale especificamente de um trecho do Apocalipse de São João, o qual diz: "Depois apareceu no céu um grande sinal: uma mulher vestida de sol, que tinha a lua debaixo dos seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a cabeça; e, estando grávida, clamava com dores de parto, e sofria tormentos para dar à luz" (Borba Filho, 2016, p. 19-20). Com tal referência, Suassuna encara essa mulher como um símbolo da Igreja.

E assim, ainda segundo Hermilo Borba Filho:

> Suassuna pressentiu a Igreja, caiu nela e, entregando-se, juntou a ela a sua arte: feita de pedras, animais, árvores ressequidas, couro, sol – o sertão – e cangaceiros, *amarelinhos* – a humanidade – para a formação do mais vigoroso teatro que encarna o real espírito do Nordeste e do povo dessa região. (Borba Filho, 2016, p. 20)

Uma mulher[132] foi a primeira peça a abordar o problema do agreste numa atmosfera de não engajamento político marxista, mas que buscava ser completa e humana e, com isso, compreendeu inclusive o cerne político. Nas palavras do próprio Ariano Suassuna:

> Quis também que, além da verdade poética e dramática, tivesse a peça sua verdade social. Assim, coloquei um drama humano – o de Rosa, Francisco, Joaquim etc. – dentro da grande tragédia coletiva do sertão, a luta do homem com a terra queimada de sol. Uma terra que não permite torres, de marfim ou de qualquer outra coisa, porque exige mais do que concede, habituando seu povo ao trabalho repartido e honesto. (Suassuna, 2016, p. 28)

E assim nasceu essa tragédia nordestina com ares requintados provenientes das heranças grega e elisabetana, e que foi, com maestria, orquestrada por Suassuna dentro da perspectiva erudita e com o uso de elementos notadamente populares e brasileiros. Posteriormente, sob direção de Luiz Fernando Carvalho, a obra foi adaptada para a TV e exibida em 1994. Pautada numa versão do próprio Suassuna, o drama destoou dos padrões midiáticos da época e fez-se fiel à versão original ao adotar o gênero de teleteatro usado para mostrar a atmosfera trágica caracterizada pela poética popular sertaneja.

A ESSÊNCIA DO TRÁGICO NA VISÃO DE ARISTÓTELES: UM ESTUDO DE SUASSUNA

Em síntese, pela visão aristotélica, a tragédia compreende em sua essência: a ação trágica; a linguagem trágica; o personagem trágico; a decisão e o conflito; o infortúnio; e o terror e a piedade.

De acordo com o pensamento aristotélico, no trágico, "A parte mais importante é da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade. Sem ação, não há tragédia." (Aristóteles, 2020, p.

[132] A partir desse momento, a obra *Uma mulher vestida de sol* será nomeada apenas como *Uma Mulher.*

24). A partir de então, compreendemos que a primeira característica do trágico é "uma ação de caráter elevado". Na tragédia *Uma Mulher* a organização da obra apresenta uma disposição de fatos de caráter elevado na ação dos personagens centrais Rosa e Francisco. Os dois, a pretexto de viver uma latente paixão, ignoram o conflito de posse de terra e de poder vivenciado pelos seus pais, que há anos disputam um pedaço de chão que está separado apenas por uma cerca, que é cabalmente vigiada por quatro capangas, dois de cada lado, o que acirra a separação das duas famílias de mesma origem sanguínea.

Falemos sobre a linguagem trágica; essa é sempre poética. Suassuna entendia que ela era considerada como "linguagem ornamentada", ou seja, aquela que reúne "ritmo, harmonia e canto" (Suassuna, 2014, p. 127). Ariano usou muito bem essa poética em *Uma Mulher*, tanto em declamações de versos nas falas dos personagens, quanto nas canções entoadas por Rosa.

Tratemos, então, do personagem trágico. Esse tem um caráter que é uma simbiose de boas e más qualidades, mas, frequentemente, possui uma alma evoluída. Entendemos, com isso, sua grandeza de espírito; ou seja, tem comportamento nobre, mas, não puro. Para Suassuna, "Um personagem revela seu caráter trágico muito mais pelas decisões que toma e pelas ações que empreende, do que pelas palavras" (Suassuna, 2014, p. 128).

Desde a primeira aparição de Francisco na tragédia em estudo, notamos sua postura elevada. Com seu retorno ao lar dos pais, após longos anos ausente, sua primeira ação é ordenar que se cave a fundo uma cacimba, até que "nela dê n'água" para que, ali, se plante uma roseira (símbolo de seu amor por Rosa).

Passemos a tratar "da decisão e do conflito". Na obra em estudo, em dado momento, Francisco, depois de ardilosa armadilha criada por Joaquim (pai de Rosa), entrega sua vida no intento de salvar a de sua amada, que fora ameaçada pelo próprio Joaquim. Imbuído pela grandeza de sua paixão, o personagem trágico, representado aqui por Francisco, é levado a tomar uma decisão gerada por um conflito, que na obra é retratado tanto pela disputa de terra quanto pelo casamento às escondidas dos dois apaixonados Rosa e Francisco, filhos dos inimigos Joaquim e Antônio, respectivamente. Diante disso, o pai da moça considera tal enlace uma traição. Está criado, então, o conflito.

Segundo Suassuna:

> Para que uma ação seja trágica, é preciso que, diante de uma pessoa com caráter excepcional, se coloque um dilema – "um fim a escolher e outro a repelir". Vê-se que a tragédia é causada pela vontade e não pela fatalidade. As pessoas comuns escolhem sempre o caminho mais tranquilo e seguro; as personalidades trágicas escolhem os de maior perigo, os mais arriscados e cheios de grandeza. É, portanto, a decisão que se refere como reveladora do caráter trágico. (Suassuna, 2014, p. 129-130)

Toda essa sequência da essência do trágico leva-nos ao emparedamento do personagem, ou seja, ao seu infortúnio. Vale lembrar que sua má-fortuna não necessariamente está relacionada com a morte. O desenlace trágico pode se apresentar de outras maneiras, tais como a humilhação pública, por exemplo. No entanto, em *Uma mulher,* é justamente a morte o remate final de Francisco e de outros personagens.

Por fim, no entender aristotélico, "O terror e a compaixão podem nascer do espetáculo cênico, mas podem igualmente derivar do arranjo dos fatos, o que é preferível e mostra maior habilidade do poeta" (Aristóteles, 2020, p. 45). Com isso, temos, nas mortes trágicas dos personagens da obra *Uma mulher*, os sentimentos de terror e piedade, causados pela gravidade das ações e pelo sofrimento humano diante dos acontecimentos.

O TRÁGICO HUMANO E SOCIAL NA OBRA *UMA MULHER VESTIDA DE SOL*

Uma mulher é uma tragédia dividida em três atos. Ambientada nas fazendas do agreste sertanejo, seu enredo apresenta, de um lado, os personagens Joaquim Maranhão, a sogra Donana, a filha Rosa e os capangas Martim e Gavião e, do outro lado, Antônio Rodrigues, sua esposa (e também irmã de Joaquim) Inocência, o filho Francisco, e os capangas Caetano e Manuel. Ainda fazem parte da peça dramática o Juiz, o Delegado, o Cícero (que representa a Igreja) e os retirantes (Inácio, Joana e o filho – Neco).

O primeiro ato começa com a dinâmica vivenciada por quatro personagens: Martim, Gavião, Caetano e Manuel, que fazem a vigília em torno da cerca disposta com o intuito de demarcar a divisa das terras dos patrões. Apesar de serem fiéis aos fazendeiros que os empregam, esses personagens não se consideram inimigos entre si. Ao contrário; quando se sentem livres para manifestar suas próprias ideologias, compreendem bem que não fazem parte daquele entrevero, e, assim sendo, mantêm um

diálogo amigável entre si, o que inclui momentos de empatia e entoação de versos por eles partilhados.

Em seguida, aparece Rosa, desejada por Martim; este declara sua paixão apenas para a moça, mas faz segredo a todos os outros. O personagem sofre com seu sentimento, pois entende que, além de não ser correspondido em sua paixão, a moça nutre um amor ingênuo pelo primo Francisco. Este, por sua vez está ausente há anos, viajando sem destino, após um desentendimento com o pai. Logo após, entra em cena a personagem Donana, avó materna de Rosa. As duas conversam sobre a falecida mãe da moça, que foi impiedosamente assassinada por Joaquim, num lapso de ciúmes infundado. Com a morte da filha, Donana assume a guarda afetiva da neta e, mesmo sofrendo o infortúnio de dividir o mesmo teto com o cruel genro, se pauta na missão de exercer um bem maior e passa a proteger, como lhe é possível, a outrora menina Rosa, hoje mulher.

Em seguida, aparecem Inocência e Cícero. A irmã de Joaquim insiste na fala de apaziguamento de toda aquela disputa infinda. Com argumentos de que são todos do mesmo sangue, tenta convencer sua amiga Donana e Cícero de que eles teriam influência para levar Joaquim a pôr fim naquele conflito que separa as famílias e causa sofrimento a ambas as partes. Sem sucesso, Inocência compreende que o temor de todos por suas próprias vidas, diante da ganância do irmão, leva-os ao não posicionamento naquela guerra.

Chegam em cena os personagens Joaquim e Antônio. Por direito, o pedaço de terra que está em litígio pertencia originalmente a Antônio. Porém, o gado criado por Joaquim foi pouco a pouco adentrando as terras do cunhado. Na ocasião, Joaquim achou por bem mandar colocar uma cerca dividindo os espaços das propriedades, mesmo reconhecendo que um pedaço específico não fazia parte de seu domínio. Sua proposta, aberta em julgamento ministrado pelo Delegado e pelo Juiz, era de que ele cederia uma outra parte de sua terra, boa para o cultivo agrícola (fonte de renda de Antônio). Porém, sua oferta se limitava a doar apenas metade da quantidade da terra por ele usurpada, pois entendia que a sua tinha maior valor. Está criado o conflito.

Se, por um lado, Antônio se apresenta como personagem pacífico, por outro ele está em seu direito de exigir a posse da herança que um dia planeja transferir ao filho. Já Joaquim, que não faz proposta de um acordo justo ao cunhado, gera, até mesmo nos homens da lei, o temor pelas suas cruéis ações. Tal impressão faz com que tanto o

Delegado quanto o Juiz apresentem uma leve tendência a administrar o processo com decisão favorável a Joaquim.

Com isso, entram em cena os retirantes. O casal Joana e Inácio entra na propriedade de Rosa e pede à moça um prato de comida. Ela atende com compaixão ao pedido dos dois, que se mostram agradecidos e prometem compensar pela ajuda. Seu filho Neco, visionando uma oportunidade de tirar mel da colmeia de uma galha da cerca, acende um chumaço de fumaça para espantar as abelhas. Cego em sua ambição, Joaquim interpreta a fumaça como uma tentativa dos inimigos de derrubarem a cerca e, assim, sem se certificar nem pestanejar, atira no jovem, que morre de imediato. Após enterrarem o filho, os retirantes saem de cena.

Enfim, surge Francisco, o filho pródigo. Diante de uma atmosfera de conflito, terror, morte e amores secretos, o personagem chega trazendo uma mudança no curso da trama. Num breve encontro com Rosa, acende-lhes a paixão adormecida. Francisco manda os capangas do pai cavarem uma cacimba perto da cova onde foi enterrado o jovem Neco. Certo de que "nela vai dar n'água", renova as esperanças naquela terra seca e maltratada pelo sol, cenário de oposições, mas, também, de amores. Fim do primeiro ato.

O segundo ato gira em torno do florescer apaixonado dos personagens Francisco e Rosa. Com a descoberta de amor mútuo nutrido um pelo outro, as cenas se transcorrem na perspectiva das ações que possibilitariam os dois a viver a efervescência de seus sentimentos. Sabendo da não anuência de Joaquim, Rosa preocupa-se com a bênção sagrada do matrimônio. Aconselhados pelo personagem Cícero e sob seu rito sacro, Rosa e Francisco oficializam a união às escondidas e passam a viver como casal. Com a passagem de Rosa para o lado da cerca que dá acesso às terras de Francisco e sua família, o capanga Martim, tomado por ciúmes e com intenção de resgatar a moça, adentra as terras do inimigo. Com a ameaça iminente e em defesa da própria vida, Francisco atira em Martim, matando-o. Assim, em conflito com toda a sua trajetória pacífica, Francisco entra, também, no domínio da morte.

O terceiro ato é o ápice dessa tragédia. Sentindo-se traído pela filha, mesmo após firmar acordo amigável com seu opositor Antônio, Joaquim jura vingança e prepara uma armadilha para o casal. Num lapso de descuido, Rosa é sequestrada pelo pai e torna-se prisioneira de suas ações manipuladoras. Francisco é imbuído a crer que Rosa sofre risco de morte vindo do próprio pai. Convencido por Joaquim de que estaria entregando

sua vida para salvar a de sua amada, o rapaz transpassa a cerca e, de imediato, é morto pelo sogro. A partir desse contexto, pensemos no herói trágico moderno. Este, segundo Raymond Williams, "vivencia uma ação cujo conflito interno é toda a ação trágica, e cuja crise e destruição podem ser vistas como o dilaceramento e o sacrifício pela vida" (Williams, 2002, p.68).

Voltemos à tragédia. Com a descoberta do comportamento vil e traiçoeiro de Joaquim, Antônio se enfurece. Ele planeja vingar a morte do filho e salvar o possível herdeiro que estaria no ventre da nora. Volta à cena o retirante, Inácio, disposto a vingar a morte prematura do jovem Neco. O cerco fecha-se contra Joaquim. Rosa, ao saber que a morte do amado foi forjada pelo pai numa emboscada, participa dos planos inimigos e contribui com as ações que levam à morte de Joaquim. Antônio e Inácio disparam, cada um, os tiros que ceifam a vida daquele que trouxe todo o infortúnio ao cenário. Num ato de grande desalento, com as mortes de Francisco e do pai, Rosa tira a própria vida.

Para finalizar essa tragédia nordestina, Suassuna usa o seguinte trecho: "Junto ao corpo de Rosa, aparece a figura de Nossa Senhora, com os braços abertos como se estivesse a envolvê-la com sua infinita piedade" (2016, p. 194). E, usando a passagem do Apocalipse de São João que dá início ao drama, na fala de Cícero, fecha-se igualmente a trama: "E viu-se um grande sinal no céu, uma mulher vestida de sol, que tinha a lua debaixo dos pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a cabeça; e, estando prenhada, clamava com dores de parto, e sofria tormentos por parir" (Suassuna, 2016, p. 194).

Com tais citações, Suassuna empreende um significado a essa *Mulher*. Rosa representa a fertilidade, a luz de uma possível gestação. E Nossa Senhora representa o contexto sacro, no qual à divindade está resguardado o poder de salvação, de acolhimento.

Passemos, então, a fazer uma conexão da obra com as estruturas dramáticas atuais na visão de Raymond Williams, que as definiu como: "ordem e acidente; a destruição do herói; a ação irreparável e sua vinculação com a morte; e a ênfase sobre o mal" (Williams, 2002, p. 70).

Entendemos que o herói trágico do passado estava relacionado com personagens que ocupavam uma posição social de destaque, ou seja, o herói era personificado por reis, imperadores, ou outros que representavam uma relação significativa no mundo. Porém, na tragédia moderna o sentido trágico está condicionado a uma desordem cultural ou histórica. Tal tragédia pode ser caracterizada pelo homem "comum", de

acordo com seu destino ou sua crença, confrontado por um acidente. O sentido trágico apresenta variações específicas com as diferentes culturas, e ganha um caráter peculiar de acordo com o ambiente em que se desenvolve.

Vimos em *Uma mulher* que o personagem trágico vivencia uma tensão constante ambientada no agreste pela ordem da cultura nordestina, e, como tal, está historicamente fadado ao acidente. Segundo Raymond Williams, "o processo usual de dramatizar e resolver a desordem e o sofrimento se intensifica até o nível que pode ser o mais prontamente reconhecido com tragédia" (Williams, 2002, p. 79).

Desse modo, chegamos ao momento da ação na qual o herói é destruído. Novamente, Raymond Williams entende que, "A tragédia pode ser assim generalizada não como a reação à morte, mas como o fato, nu e cru, de que ela é irreparável" (Williams, 2002, p. 81). Pensemos, assim, em Rosa. Para ela, o sentido da morte de Francisco está relacionado necessariamente ao irreparável senso trágico da vida. A partir disso, sua escolha em retirar a própria vida é pessoal e cultural, e leva ao entrelaçamento de tragédia e morte. Mas, na realidade, esse vínculo é relativo, pois "a ação trágica diz respeito à morte, mas não tem necessariamente de terminar em morte, a menos que isso seja imposto por uma determinada estrutura de sentimento" (Williams, 2002, p. 84).

Chegamos, afinal, ao conceito da ênfase sobre o mal. Mesmo diante da luta incessante do homem para pôr fim a qualquer espécie de criação do mal, a tragédia nos mostra que:

> "A ocorrência do mal é inevitável e irreparável... o mal é uma designação para muitos tipos de desordem que corroem e destroem a vida real. Como tal, ele é usual na tragédia, em muitas formas específicas e variadas: vingança, ambição, orgulho, frieza..." (Williams, 2002, p. 85)

Na obra *Uma mulher* notamos a presença do mal de modo contundente; seja nas ações vingativas, ambiciosas, ou nas de frieza nas situações aqui abordadas, o reconhecimento do mal transpassa por todo o drama.

Por fim, finalizamos este item com a interpretação vislumbrada na particular experiência literária retratada por Suassuna, quando os personagens representam um contexto cultural e histórico de uma época em que suas ações estão relacionadas com o sentido trágico humano e social do sertão brasileiro.

A ADAPTAÇÃO MIDIÁTICA: TELEFILME OU TELETEATRO

Façamos agora um adendo para abordar uma outra linguagem dessa obra: a arte midiática em formato de telefilme (ou teleteatro, como queiram nomear), exibida pela TV aberta em julho de 1994. Com elenco de peso composto por Raul Cortez, Sebastião Vasconcelos, Tereza Seiblitz, Floriano Peixoto, Miriam Pires, Ana Lúcia Torre, entre outros, a adaptação dirigida por Luiz Fernando Carvalho mostra uma estética nova pautada pelo recurso visual.

Notamos desde o princípio o uso constante de uma luz alaranjada em toda sequência encenada. Isso revela a aproximação entre parte do título (aqui, o Sol) e a luz utilizada intencionalmente para fazer sua alusão. O cenário também foi todo pensado para projetar um palco dramático. Vimos, na disposição de seus elementos, que a composição de uma encenação teatral a difere da linguagem usada pelo cinema. Quanto ao roteiro, o diretor manteve-se fiel à obra original, exibindo uma adaptação contextualizada com a proposta do próprio Suassuna. O romance vivido por Rosa e Francisco ganha um ar de ingenuidade e vai se transformando com o decorrer do tempo, até chegar ao seu ápice trágico, característico da sua essência. Ao fazer uso do recurso intermidiático para difundir sua obra, Ariano consegue abrir outros meios de levar ao público seus roteiros dramáticos, que essencialmente estariam restritos a um menor número de espectadores.

Por fim, entendemos que a parceria difundida entre autores literários e diretores de cinema ou televisão para criar linguagens intermidiáticas faz-se de todo modo muito profícua, pois, quando consegue ampliar os estudos e abordagens realizados por suas produções, amplia, também, os caminhos da Arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após fazer essa abordagem da obra de Suassuna, cabe-nos fazer uma breve conclusão. Notamos visivelmente nessa tragédia as características da essência do trágico outrora abordada, seja o trágico humano dos sentimentos vivenciados pelos personagens centrais, Rosa e Francisco, ou o trágico social espelhado pelo conflito de

posse de terras dos fazendeiros opositores, Joaquim e Antônio, que vem a ser uma constante em nosso país.

Todo o desenlace dramático da obra segue uma atmosfera densa e se faz descrita num cenário de escassez e de perdas constantes. O autor cria um espaço que originalmente representa aspectos históricos e sociais retratados no sertão. No entanto, apesar da contextualização dramática, Suassuna desenvolve, por meio dos personagens, uma linguagem poética, com a presença de canções e entoações do romanceiro popular sertanejo.

Isso nos leva a pensar sobre a luz usada tanto no título da obra quanto na versão adaptada para a TV. Vale destacar um trecho do pensamento de Suassuna, "A Beleza é o brilho da Verdade. Essa ideia de um esplendor, de uma luz, de um brilho, ficou para sempre ligada à noção de Beleza" (Suassuna, 2014, p. 51). Nas duas versões, o sol ganha um teor tanto de fecundidade quanto de sensualidade na figura da personagem Rosa; sagrado e profano se mesclam para formar as múltiplas significações nesse drama. A tragédia apresenta uma dinâmica de caos, mas passa a ser orquestrada pela harmonia do amor entre Rosa e Francisco. Porém, como ainda resta a desordem anterior àquela paixão, parece-nos que os personagens estivessem sempre numa luta infinda para chegar à vitória da harmonia sobre o caos. Assim, o desejo dos personagens gira em torno de uma paradoxal desordem, que se divide no campo estético entre a ação trágica e a beleza poética.

Por fim, depreendemos desse estudo que a estreia de Suassuna na dramaturgia, com a apresentação de *Uma mulher,* proporciona um discurso latente composto por situações presentes tanto pelo viés trágico humano quanto pelo social. Sua tragédia é completa e profunda. A Literatura abriu espaço a um autor regional, porém, de alcance universal. E, como ele mesmo afirmava: "Mostrou ao Brasil oficial a face do Brasil real". Além disso, ao ceder o direito para a realização de uma adaptação de sua obra literária para outro eixo, o autor proporcionou espaço para uma linguagem que alcançou, por meio do audiovisual, a consagração em todo seu conjunto estético interartístico.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Paulo Costa Galvão. Campinas: Edições Livres, 2020.

BORBA FILHO, Hermilo. "O dramaturgo do nordeste". *In*. **Uma mulher vestida de sol.** Ilustrações Zélia Suassuna. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016

CADERNOS DA LITERATURA BRASILEIRA. **Ariano Suassuna**. Nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

MELO, José Laurênio de. "Nota biobibliográfica". *In*. **Uma mulher vestida de sol.** Ilustrações Zélia Suassuna. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

SUASSUNA, Ariano. **Uma mulher vestida de sol**. Ilustrações Zélia Suassuna. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Capítulo 15

A IMPORTÂNCIA DOS JOGOS COOPERATIVOS NO PROCESSO DE INCLUSÃO DE ALUNOS COM NECESSIDADES EDUCACIONAIS ESPECIAIS NAS SÉRIES INICIAIS

José Vicente Rodrigues da Silva

A IMPORTÂNCIA DOS JOGOS COOPERATIVOS NO PROCESSO DE INCLUSÃO DE ALUNOS COM NECESSIDADES EDUCACIONAIS ESPECIAIS NAS SÉRIES INICIAIS

José Vicente Rodrigues da Silva[133]

Resumo
O presente artigo tem como objetivo verificar a importância dos jogos cooperativos na inclusão de alunos de séries iniciais com necessidades educativas especiais nas atividades de recreação da escola. Sabe-se que os jogos cooperativos contribuem para a socialização e interação das pessoas, sendo possível aprenderem a trabalhar em grupo, o que é importante no processo de ensino-aprendizagem, principalmente com os alunos com necessidades educativas especiais, porque se exige uma didática diferenciada. Assim pode-se dizer que o jogo cooperativo encontra caminho para desenvolver a autoconfiança, onde todos são bem aceitos, ao contrário do jogo competitivo em que as pessoas buscam mostrar que são os melhores.

Palavras-Chave: Jogos cooperativos. Inclusão. Necessidades Educativas Especiais.

Abstract
This article aims to verify the importance of cooperative games in the inclusion of students from initial grades with special educational needs in school recreation activities. It is known that cooperative games contribute to the socialization and interaction of people, being possible to learn to work in groups, which is important in the teaching-learning process, especially with students with special educational needs, because it requires a differentiated teaching. So it can be said that cooperative play finds a way to develop self-confidence, where everyone is well accepted, unlike competitive play in which people seek to show that they are the best.

Keywords: Cooperative games. Inclusion. Special educational needs.

INTRODUÇÃO

Desde os tempos remotos, a vida humana é marcada por relações de competição, onde o individualismo, e a agressão são termos que ganharam destaques nos dias atuais.

[133] José Vicente é Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília(UnB) graduado em Pedagogia e Língua de Sinais Brasileira-Português Como Segunda Língua(UnB) Pós-Graduado em Educação Inclusiva e Educação Especial. Atualmente, é estudante de Doutorado em Literatura (UnB) e do curso de Direito da (UnB), membro do Grupo de Pesquisa Literatura de Cinema (Litecine/UnB). Tenho interesse em pesquisas em Educação Inclusiva, Educação Social de Rua, Literatura e Outras Artes, Língua de Sinais Brasileira (LIBRAS).professor.vicente2022@gmail.com Lattes: http://lattes.cnpq.br/0782432274192735

O mundo passa por transformações culturais que refletem no momento histórico atual, com configurações e fragmentações das relações, por isso torna-se necessário que as crianças saibam a necessidade da interação e da socialização nas relações sociais. Assim sendo, surgem às ideias de cooperação, solidariedade e confiança, buscando uma transformação da cultura dominante. Surgindo assim os jogos cooperativos com o objetivo de jogar com os demais e não contra os demais, estimulando assim a união e a solidariedade.

Na sociedade, ouve-se que o jogo competitivo é valorizado pelo potencial de satisfação na relação vitória-derrota, no entanto, os jogos cooperativos representam uma sensação de prazer e alegria que promovem estados de movimentos e criatividade nas pessoas. Por isso, se a criança necessita dos jogos para desenvolver - se, e esses, forem realizados de forma interativa e cooperativa. Ela terá a possibilidade de ter um desenvolvimento ainda melhor.

No jogo cooperativo todos têm a capacidade de se desenvolver e adquirir autoconfiança, pois todos são bem-aceitos. Sabe-se que, quando se reconhece o jogo e o esporte como um campo de descoberta e encontro interpessoal onde cooperação e competição se completam, cada um a sua medida, a pessoa é capaz de não mais separar e excluir, mas de descobrir e despertar competências pessoais e coletivas que contribuam para vivência em comunidade.

A educação é responsável pela socialização, ou seja, a possibilidade de convívio, de qualidade de vida, de condução do indivíduo para a vida em sociedade. O papel dos jogos cooperativos é contribuir para a socialização e interação das pessoas. Por meio desses jogos é possível aprender a trabalhar em grupo, o que é importante no processo de ensino-aprendizagem, principalmente com os alunos de séries iniciais.

Na educação, o assunto jogos cooperativos precisa ser analisado na complexidade dos comportamentos e atitudes dos estudantes, pois se separar competição de cooperação de maneira estanque existe dois polos opostos, que muitas vezes não contemplam todas as possibilidades da vida. Quando a opção é o comportamento cooperativo e por uma visão humanista, ocorre a construção de relações baseadas na ética, no amor, no respeito, na solidariedade e na confiança. A partir desta concepção de vida, propõe-se que professores, orientadores educacionais, e pessoas da educação utilizem à prática dos jogos cooperativos nas escolas.

A política educacional em que deve existir igualdade de todos perante a lei, envolve todas as classes, dentre as quais os alunos com necessidades educativas especiais na escola inclusiva. Deste modo, neste estudo buscou-se verificar a importância dos jogos cooperativos na inclusão de alunos de séries iniciais com necessidades educativas especiais nas atividades de recreação da escola, considerando que há necessidade da inclusão por meio da partilha, coesão grupal, participação espontânea, aceitação de todos os jogadores, abertura para mudança de regras e reconhecimento da importância de cada um dos jogadores com suas diferentes habilidades.

PROCESSO DE INCLUSÃO DE PESSOAS COM NECESSIDADES ESPECIAIS

A expressão necessidades educacionais especiais pode ser utilizada para referir-se a crianças e jovens cujas necessidades decorrem de sua elevada capacidade ou de suas dificuldades para aprender. Está associada, portanto, a dificuldades de aprendizagem, não necessariamente vinculada a deficiência(s).

Assim, o processo de inclusão tem sido uma força na sociedade e na educação norte-americana. Escolas públicas e particulares têm experimentado estágios de incorporação, de um grande número, de crianças com deficiências nas salas de aula (Massini, 2000).

Stainback e Stainback (1999, p. 37) afirma que o primeiro norte-americano a introduzir o conceito da educação de pessoas com deficiências foi Benjamin Rush, médico do final da década de 1.700.

No fim da Guerra Americana da Independência, em 1873, grupos e cidadãos ricos estabeleceram várias sociedades filantrópicas cuja principal preocupação era garantir que grupos marginais não ameaçassem a República e os valores norte-americanos vigentes na época.

Os motivos da assistência social e do controle eram interligados no funcionamento dessas instituições. Alguns líderes da educação especial da época fizeram notáveis esforços para promover a ideia de que todas as crianças, incluindo as com deficiência, deveriam ter direito ao ensino.

Durante o final do século XIX até 1950, as instituições para pessoas com deficiências continuaram a crescer em número e tamanho. Todavia desenvolvia-se a

criação de "escolas comuns", onde a maioria das crianças eram educadas, contudo segundo Stainback e Staiback (1999, p. 37) "vários grupos de crianças foram excluídas das escolas públicas regulares".

Merch (1999, p. 03) "o movimento para uma educação inclusiva vem ocorrendo desde 1948 com a aprovação da Declaração Universal dos Direitos Humanos". No Brasil, somente a partir da década de 70 se inicia um processo de coordenação política que foi marcado pelo desinteresse e descontinuidade por parte do governo federal.

Stainback e Staiback (1999) afirma que muitos alunos com deficiência, no início da década de 80, começaram a ser integrados em classes regulares. Muitos alunos com deficiências importantes, que não haviam sido atendidos no passado, começaram a receber serviços educacionais nas escolas regulares de seus bairros.

No final da década de 80, intensificou-se a atenção à necessidade de educar os alunos com deficiência importante no ensino regular, porém a partir da década de 90 as discussões referentes à educação das pessoas com necessidades especiais tomam uma maior dimensão. Uma realização importante é o vínculo da inclusão como reforma geral da educação.

Segundo Merch (1999), recentemente, pode-se evidenciar a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) que em seu capítulo V, aponta que a educação dos alunos com necessidades especiais deve se dar preferencialmente na rede regular de ensino, o que significa uma nova forma de entender a educação dessas pessoas. A nova LDB prevê uma escola comum a todos, propondo uma verdadeira atitude de mudança.

Essa nova politica educacional esta prevista na Conferência Mundial de Educação para todos, realizada em 1991, em Jontiem e a Conferência Mundial de Salamanca, em 1994. Nessas conferências, a partir da análise do alarmante número de educandos fora da escola, do grande número de educandos que frequentando a escola não aprendem, dos que apresentam necessidades educacionais especiais e que não são aceitos na "escola de todos" ou que não recebem atendimentos adequados as suas necessidades de aprendizagem, ampliando as situações de fracasso escolar, principalmente nos países emergentes e subdesenvolvidos, apontou-se a necessidade de que sejam adotadas medidas enérgicas para alterar a situação analisada.

As conferências e suas declarações desnudam a face segregadora, fortalecem o movimento mundial por conquista da escola inclusiva e apresentaram planos de ação para serem executados em uma década.

A partir do movimento pela inclusão no Brasil, surgindo de diversas influências, percebeu-se uma generalização e modismo do uso do termo inclusão, que muito preocupou.

> O movimento pela inclusão no Brasil cresceu e passou a centralizar a atenção de educadores em outros profissionais, ligados ou não à pessoa com deficiência, em concordância no ideal de que a inclusão refletia oposição à exclusão. Na prática, no cotidiano das escolas, contudo essa política educacional apresentou outras facetas. Nela as diretoras procurando atender à orientação de não excluir nenhum aluno do convívio com crianças normais passaram a receber, de forma indiscriminada, crianças com deficiências. Assim, ampliou-se o quadro dessa nova clientela sem que se tivesse chegado a um consenso sobre as implicações pedagógicas decorrentes e às medidas a serem adotadas. Os pais, talvez incentivados pelo movimento da inclusão, passaram a procurar as escolas na expectativa de aí encontrar as condições apropriadas para o desenvolvimento de seus filhos. A escola passou, nesse sentido, a desempenhar um papel ambíguo frente à diversidade: de um lado, abriu as portas aos alunos excepcionais; de outro não se preparou e não passou a oferecer as condições necessárias para a educação dos alunos com necessidades especiais. Assim permaneceu desempenhando programações estabelecidas, de cunho intelectualista cujas ações tornaram-se excludentes, devido entre outras coisas, à falta de formação de professores: o professor regular não aprendeu a lidar com o aluno diferente e o professor especializado não aprendeu a lidar com o professor do ensino regular. (Massini, 2001, p. 24)

EDUCAÇÃO PARA PESSOAS COM NECESSIDADES ESPECIAIS

Diversas são as interpretação quanto ao conceito de Educação Especial, segundo a Declaração de Salamanca alunos com necessidades educativas especiais são aqueles que:

> Apresentam dificuldade de escolarização decorrente de condições individuais, econômicas ou socioculturais, assim identificadas: crianças com condições físicas, intelectuais, sociais, emocionais e sensoriais diferenciadas; crianças com deficiência e bem dotadas; crianças trabalhadoras ou que vivem nas ruas, crianças de populações distantes ou nômades; crianças de minorais lingüísticas, étnicas ou culturais; crianças de outros grupos ou zonas desfavorecidos ou marginalizados. (Carvalho, 1998, p. 86)

Enquanto L. Pires define:

> Por aluno com necessidades especiais estendemos desde o aluno problema na sala de aula – impertinente, desobediente, que se nega a dedicar-se à tarefa escolar – até alunos portadores de síndromes ou com

> comprometimento orgânico ou neurológico que podem afetar áreas como sua percepção sensorial, sua capacidade de pensar, sua capacidade de relacionar-se com outros e com o ensino, os portadores de síndrome de Down, os alunos com autismo, os alunos com deficiência física e tantos outros. (Pires, 1999)

A definição de "necessidades educacionais especiais" é extremamente abrangente, pois inclui todas as crianças que não estejam conseguindo se beneficiar com a escola. Esta concepção leva a crer que, potencialmente, todos possuem ou podem possuir, temporária ou permanente, "necessidades educacionais especiais". Neste sentido fica claro a urgência dos educadores e pesquisadores ligados principalmente a educação, juntarem esforços para pesquisar e discutir esta temática, em todos os níveis e modalidades de ensino.

É primordial que todas as ações que apontem para a inclusão das pessoas com necessidades especiais, sejam bem planejadas e estruturadas, para que o direitos dessas pessoas sejam respeitados. É preciso, proceder a uma avaliação responsável quando se levanta a bandeira da inclusão de pessoas que foram e ainda são excluídas da sociedade, praticamente em todos os segmentos.

A inserção de educandos com necessidades educacionais especiais, no meio escolar, é uma forma de tornar a sociedade mais democrática. Da mesma forma, a transformação das instituições de ensino em espaço de inclusão social é tarefa de todos educadores/as.

A atenção à diversidade está focalizada no direito de acesso à escola e visa à melhoria da qualidade de ensino e aprendizagem para todos, irrestritamente, bem como as perspectivas de desenvolvimento e socialização. A escola, nessa perspectiva, busca consolidar o respeito às diferenças, conquanto não elogie a desigualdade. As diferenças vistas não como obstáculos para o cumprimento da ação educativa, mas, podendo e devendo ser fatores de enriquecimento.

REALIDADE DA ESCOLA INCLUSIVA NO BRASIL

A Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988, assumiu, formalmente, os princípios da Declaração Universal dos Direitos Humanos, elegendo como fundamentos da República a cidadania e a dignidade da pessoa humana (art. 1º, incisos II e III), e como um dos seus objetivos fundamentais a promoção do bem de todos, sem

preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação (art.3º, inciso IV). No art. 5º, garante o direito à igualdade: "A educação, direito de todos e dever do Estado, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho" (Brasil, Constituição, 1988).

Mantoan (2006) destaca que se a Constituição de 1988 garante a todos o direito à educação e o acesso à escola, portanto, toda escola deve atender aos princípios constitucionais, não podendo excluir a pessoa, em razão de sua origem, raça, sexo, cor, idade, deficiência ou ausência dela.

Para Furtado (2008), os primeiros reflexos da educação inclusiva ocorreram com o Plano Decenal de Educação (PDE 1993/2003) e na Nova Lei de Diretrizes e Bases (LDBEN – 9394/96), documentos que demonstram a intenção do governo de prover educação para todos, incluindo todos os segmentos da sociedade na tarefa de educar.

No entanto, a educação dos alunos com necessidades especiais, no Brasil, tem se realizado à margem da rede regular de ensino. Durante anos as instituições especializadas constituíram a única alternativa disponível de acesso à educação. O debate sobre a Educação inclusiva, e as próprias reformas no Sistema Educacional brasileiro tem provocado um efeito bastante positivo em relação a uma busca de reestruturação das escolas especiais brasileira.

O conhecimento interdisciplinar necessário ao processo de inclusão; a flexibilização de métodos, currículos e dos processos avaliativos; as expectativas geradas pelas representações que circulam no interior da escola com relação aos alunos com necessidades diferenciadas de aprendizagem; a possível modificação da forma racional e hegemônica de compreensão da infância; as concepções de ensino-aprendizagem centradas e conteúdos acadêmicos e a possível incorporação de processos relacionados a valores e atitudes. Alguns pontos norteiam direções que se constituem desafios pedagógicos permanentes para assegurar condições mínimas de acolhimento a crianças especiais e espaços escolares que se pretendem dizer inclusivos (APAE, 2001).

É importante destacar que os jogos são importantes no processo de inclusão, por meio da partilha, coesão grupal, participação espontânea, aceitação de todos os jogadores, abertura para mudanças de regras e reconhecimento da importância de cada um dos jogadores com suas diferentes habilidades.

O PROFESSOR DA ESCOLA INCLUSIVA

O professor tem papel relevante enquanto agente do processo de diagnóstico e encaminhamento da criança com necessidades especiais, algumas reflexões são necessárias.

Mazzotta (2000) considera que a formação dos professores deve incluir amplo fundo de educação profissional comum e especializada. Além disso, deve ser-lhes proporcionada experiências práticas e integradas com a teoria. A preocupação em formar professores aptos a trabalhar com crianças com necessidades especiais no Brasil é recente. Seu surgimento liga-se às novas concepções adotadas em educação especial, as quais preconizam a integração do deficiente nas escolas regulares.

Para Ainscow (1997) algumas preocupações da Pedagogia têm-se voltado à análise do trabalho dos professores, quanto à criação de ambientes educativos em que diferentes alunos, com diversificados percursos de escolarização evidenciam participação, contribuição e experiências de sucesso. "A preocupação não diz respeito à eficácia, mas, à busca de formas para avanço da prática."

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO, 1994) aponta para um propósito a possibilidade de implicar a participação dos professores em experiências demonstradoras de novas ações e em torno de oportunidade e apoio à reflexão, experimentação e ação". Segundo esse órgão, há três fatores cruciais que influenciam a criação e desenvolvimento de salas de aula mais inclusivas, sendo elas:

> 1– A importância das planificações em torno do todo da classe escolar;
> 2– A utilização eficiente dos recursos naturais que apóiam a aprendizagem dos alunos. Nota-se que o aluno e sua aprendizagem estão associados à prática do professor;
> 3–Não se pode deixar, ainda, de fazer referências sobre a formação docente. (Unesco, 1994)

No contexto da escola inclusiva, o professor especialista poderá atuar ao lado do professor da classe comum, na mesma sala de aula, ou irá receber os alunos na sala de apoio. As condições de trabalho e a situação social do pessoal docente, elementos decisivos no sentido de se implementar a "educação para todos, devem ser urgentemente melhoradas, surgindo assim perspectivas de "educação para todos e o exercício efetivo de cidadania.

Para os educadores de pessoas com deficiência mental há o desafio de pensar a sua inclusão social e implementar tal inclusão sob os pressupostos da prática pedagógica desenvolvida tanto em escolas e classes especiais, como nas alternativas de ensino com caráter inclusivo.

No Brasil, temos lidado com a transição do Paradigma de Integração para o da Inclusão com um enorme despreparo. O professor do ensino regular não aprende a lidar com os alunos diferentes e deficientes. Por sua vez, também o professor de ensino especial não aprendeu a lidar com o professor do ensino regular e os seu alunos. Muitos professores passaram a acreditar que não há nenhuma perspectiva de inclusão possível.

Segundo a Lei de Diretrizes e Bases (Brasil, 1996) os sistemas de ensino deve assegurar aos alunos com necessidades especiais professores com especialização em nível médio ou superior, bem como professores capacitados para a integração desses educandos nas classes comuns.

Entretanto, como é pouco provável que se tenha, em curto prazo, condições de formar todos os professores no ensino superior, é importante ressaltar alguns aspectos que devem se atendidos para garantir, em nível médio, que o educador possa trabalhar junto aos alunos com necessidades educacionais especiais, portadores ou não de deficiência.

A inclusão não significa que os alunos dos cursos regulares terão o mesmo currículo que os alunos comuns. É preciso que os professores aprendam a trabalhar com as adaptações curriculares, para acompanhar melhor o processo de desenvolvimento de cada aluno.

A formação de professores caracteriza-se como ação fundamental, para que a integração ocorra de fato, mudando assim com a realidade da educação especial no país, exterminando preconceitos e ampliando horizontes.

Deve-se considerar que os conteúdos não são um fim em si mesmos, mas sim um meio para desenvolver as capacidades de cada indivíduo, suas necessidades e interesses, para que a aprendizagem seja significativa. Diante disso deve-se lembrar de relacionar a inclusão dentro da realidade escolar que se caracteriza por uma estrutura montada para alunos comuns desenvolver sua habilidades, no capítulo seguinte veremos os desafios enfrentados pelas escolas brasileiras.

JOGOS COOPERATIVOS

O interesse pelos jogos cooperativos vem aumentando dia-a-dia, diversos pesquisadores têm buscado mostrar o objeto de reflexão e investigação desses jogos. Os Jogos Cooperativos surgiram da reflexão do quanto a cultura ocidental principalmente, valoriza excessivamente o individualismo e a competição.

Nas bibliografias de Brotto (2001), os jogos cooperativos surgiram a partir da preocupação da excessiva valorização do individualismo na sociedade moderna, ao entender que nos jogos competitivos há uma ênfase aos resultados, ou seja, na vitória, dando a entender que só existe jogo se houver competição.

Os primeiros movimentos referentes a esses jogos ocorreram com o intuito de promover bem-estar e qualidade de vida, nos anos 50 no mundo ocidental. No Brasil, foi a partir dos anos 80 que surgiram algumas ações voltadas para integração dos jogos cooperativos. No entanto, nos últimos anos, surgiram inúmeras projetos que influenciaram na reflexão sobre o tema em diversos setores e dimensões da vida.

Charles Darwin fala da seleção natural, em que a maioria das pessoas diz que o melhor está na sobrevivência do mais forte e mais apto para vencer, afirmando, ainda, que, para a raça humana, o valor mais alto de sobrevivência está na inteligência, no senso moral e na cooperação social e não na competição. Muitas Pessoas utilizaram a palavra sobrevivência como forma de promover sempre o melhor capacitado por meio de uma competição, da qual somente um ganha e não na forma que deveria ser, ou seja, de compartilhar o papel de cada um numa unidade inter-relacionada.

O francês Pierre de Coubertin (idealizador da nova era olímpica), que diz que o mais importante não é vencer, mas tornar parte; importante na vida não é triunfar, mas esforçar-se; o essencial não é haver conquistado, mas haver lutado.

O esporte tem sua glorificação máxima com a chegada da Olimpíada, cujo ideal é unificar a paz e a união entre todos os povos do mundo. Como sabemos, porém, a cada ano que passa tornou-se uma mera máquina de tecnologia, em que atletas são treinados para ganhar a qualquer custo, mas esquecendo o símbolo que ela representa que é universalizar culturas e raças para gerarem um momento de confraternização pacífica, direcionando para a conquista com dignidade e respeito. O Jogo Cooperativo pode ser conceituado como um instrumento técnico que facilita o trabalho com grupos a partir da cooperação.

Conforme Brotto (2001a) o Jogo Cooperativo é o eixo do processo de vitalização em que o ser jogado leva as pessoas a desafiarem com mais consciência a busca de soluções compartilhadamente. Sendo considerado como um jogo de encontro, onde todos colaboram para a existência da vida.

O Jogo Cooperativo pode proporcionar muito mais do que se pode imaginar na vida de alguém. Quem o vivencia pode ter novas atitudes, trilhar novos caminhos e até mesmo conquistar uma nova vida.

A vida é um jogo em que desafia as pessoas a solucionarem problemas, harmonizar conflitos e realizar objetivos, portanto, os jogos cooperativos buscam ajudar a compreender que não existem problemas ruins, conflitos a serem evitados ou objetivos impossíveis.

Por meio da participação de todos sentem prazer e satisfação com a participação mais ativa e comprometem-se efetivamente na tomada de decisões. Segundo Orlick (1989) nos jogos Cooperativos todo mundo coopera e todos ganham, pois tais jogos eliminam o medo e o sentimento de fracasso. Eles também reforçam a confiança em si mesmo, como uma pessoa digna e de valor.

Deste modo verifica-se que a cooperação é necessária para gerações que virão, pois este é o momento em que o mundo precisa despertar para a realidade do cooperativismo para o aprimoramento da relação humana.

JOGOS COOPERATIVOS E EDUCAÇÃO INCLUSIVA

Os jogos desempenham importantes papéis sociais e psicológicos, eles representam uma maneira que a sociedade encontrou para transmitir papéis, valores culturais e éticos a geração futura.

Vila e Santander (2003), afirma que como forma de ensino, o jogo possibilita introdução de questões similares àquelas que ocorrem na vida real com a vantagem do ambiente estar livre de ameaças profissionais e pessoais. Portanto, o aprendizado do ambiente prazeroso do jogo é inconscientemente transferido para a vida real, mostrando-se um instrumento de ensino e aprendizagem.

A atual sociedade é baseada no consumo e orientada para a produtividade, portanto dentro deste contexto, verifica-se que o único caminho existente é o da competição. Isso tornou-se parte da natureza do homem, no entanto, é a estrutura social

que determina se os membros dessa sociedade irão cooperar ou competir entre si. O que torna a importância e extrema urgência em levar às nossas crianças e jovens, valores positivos para uma transformação efetiva de nossa sociedade.

A escola, muitas vezes sem perceber, tem reforçado valores como: ser o melhor, colocar o foco no resultado e não no processo e na qualidade, objetivar a derrota do oponente ao invés da melhora do desempenho, reforçando assim, atitudes e posturas competitivas.

Pesquisa realizada por Miranda (2003), sobre o aprendizado cooperativo, mostrou que a competição diminui a autoestima e aumenta o medo de falhar, reduzindo a expressão de capacidades e o desenvolvimento da criança. Ela promove a comparação entre as pessoas e acaba por favorecer a exclusão baseada em poucos critérios.

Um ambiente competitivo aumenta a tensão e a frustração e pode desencadear comportamentos agressivos. Com relação ao desempenho acadêmico, uma série de estudos demonstra que crianças de várias classes socioeconômicas têm maior sucesso em áreas como matemático, desenvolvimento vocacional e leitura quando estão trabalhando junto com seus colegas sob uma estrutura de objetivos cooperativos em vez de individualistas ou competitivos.

Valores como: união, amor, cooperação, bondade, paz, responsabilidade, organização, inclusão, ética, são trabalhados através dos jogos cooperativos e da Pedagogia da Cooperação. Muitos dos desequilíbrios presentes na sociedade são decorrentes de uma percepção de separação e não interdependência face ao exterior. Através do sistema educativo, os jovens interiorizam a separação entre o mundo humano e o mundo natural.

Segundo Kamill e Devries (1991), o afastamento face ao que nos rodeia estende-se à relação com o outro, em virtude da extrema valorização do individualismo, que conduz ao exacerbar da competição para alcançar o sucesso no mercado de trabalho. Este caminho conduziu-nos à beira de um abismo. O objetivo de cada um obter o máximo lucro/bens materiais em curto prazo está a levar a um desequilíbrio ecológico de proporções planetárias. Apesar de tanto valorizarmos a razão, continuamos a trilhar um percurso de irracionalidade, comprometendo a nossa permanência no planeta.

Os Jogos Cooperativos, ao promoverem um tipo de relação com o outro baseado na capacidade de cooperar, poderão constituir um valioso instrumento na formação do cidadão. Em lugar de um modelo de atuação em que o indivíduo está em competição com

o mundo, ajuda a desenvolver uma relação com o exterior baseada no respeito e no agir com o próximo.

A cooperação não pode começar sem a descentralização, ou seja, deve ser capaz de vê alguma coisa, a partir de um ponto de vista que difere do seu próprio, quando isso acontece a criança esta a caminho de coordenar de diferentes pontos de vista e posteriormente construir uma solução baseada na cooperação (Kamill e Devries, 1991 p. 24).

Aprendizado cooperativo, segundo Splitter e Sharp (1999, p. 41) é valorizado e praticado em diversos sistemas educacionais, embora possa variar de um sistema para outro. Em alguns sistemas, os componentes básicos incluem uma ênfase em trabalho com pequenos grupos, onde os participantes possuem tarefas definidas e a responsabilidade pelo sucesso é compartilhada por todos, logo, os benefícios do aprendizado são percebidos por todos.

Nesse aprendizado, admite-se que o aprendizado é mais valioso, ocorre em ambiente baseado em interações colaborativas com os parceiros.

Na sala de aula de aprendizado cooperativo, as atividades devem ser baseadas em investigação, ou seja, esse não tem componentes-chave, e por isso, os alunos podem realizar discussões abertas sem solidificação de julgamento (Splitter e Sharp, 1999).

Os mesmos autores afirmam que, na prática, os jogos cooperativos envolvem alunos trabalhando em grupos. Portanto, os jogos cooperativos no ambiente educacional não têm como objetivo ensinar a criança a jogar determinados jogos, mas que elas entendam que o jogo pode apresentar um contexto estimulador da atividade mental e da sua capacidade de cooperação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inclusão de alunos com necessidades especiais oferece ricas oportunidades para que sejam expostas e desafiadas algumas das suposições fundamentais que podem prejudicar a eficácia da escola. A experiência dos alunos e dos professores envolvidos em trabalho de inclusão escolar proporciona razões para questionar ambas as suposições. Dada a oportunidade, alunos de todas as idades e de capacidades diversas demonstram serem capazes de atuar como colaboradores no planejamento e participantes do funcionamento de classes e escola para todos.

É um desafio, que recentemente, o Brasil e outros países se propuseram a aceitá-lo. Esta escola requer uma análise apropriada tendo em vista a atual formação do professor da classe comum.

No entanto, o desenvolvimento profissional do docente é condição básica para o desenvolvimento curricular. Porém, é necessário entender esse desenvolvimento não como um processo de pesquisa, no qual os professores reflitam sistematicamente sobre sua prática e utilizem o resultado da reflexão para melhorar a qualidade de sua própria intervenção. A diversidade de orientação dos cursos de formação de professores para a educação especial altera a característica básica de tais cursos que e, justamente, o propósito de formar profissionais para atuarem no ensino ou educação formal.

No entanto, na presente pesquisa demonstrou que os professores não tem conhecimento das oportunidades que podem trazer aos alunos com necessidades especiais, pois sabe-se que os professores deverão, sempre, contemplar a brincadeira como princípio norteador das atividades didático-pedagógicas, possibilitando às manifestações corporais encontrarem significado pela ludicidade presente na relação que as crianças mantêm com o mundo, embora essa perspectiva não é tão fácil de ser adotada na prática.

Assim sendo, os jogos cooperativos cooperam para que surjam oportunidades e novas formas de trabalhar com o aluno com necessidades especiais, contudo ainda existem muitos limites e desafios a serem superados, uma vez que, não é fácil mudar os preceitos e ideias formadas da humanidade.

Os jogos cooperativos são uma alternativa para que a escola inclusiva abra oportunidades educacionais adequadas a todas as crianças, dando condições também as crianças com necessidades educativas especiais para que possam se desenvolver social e intelectualmente junto com as outras crianças na classe comum.

REFERÊNCIAS

AINSCOW, M. et. al. **Caminhos para as escolas inclusivas.** Lisboa: Instituto de Inovação Educacional: 1997.

APAE. "XX Congresso Nacional das APAES", jul. 01, Fortaleza (CE). **Anais as APAES e Novo Milênio Passaporte para a Cidadania.** Brasília, 2001, p. 175-180.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.** Brasília, DF: Senado Federal, 2016.

BRASIL. Ministério de Educação e Cultura. **LDB - Lei nº 9394/96**, de 20 de dezembro de 1996.

BROTTO, Fabio Ortuzi. **Jogos Cooperativos: Jogo e o Esporte como um exercício de Convivência.** São Paulo: Projeto Cooperação, 2001.

BROTTO, **Jogos Cooperativos**: **Se importante é competir, o fundamental é cooperar.** São Re-novada, 2001.

CARVALHO, E.N.S. "Nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação: perspectivas para os alunos com necessidades educativas especiais". *In:* SILVA, E. B. (org). **A Educação Básica pós-LDB.** São Paulo: Pioneira, Fonseca, V. Educação Especial, 1998

FURTADO, Júlio. "Formar para a inclusão ou incluir para a formação?" **Revista Aprendizagem.** Ano 2 n. 28 set/out 2008, p. 20-21

HINGEL, M.A. (Coord.) **LDB reflexões e caminhos**: **CNEC – o desafio da educação comunitária**. Brasília: Edições INDEC, 1997.

KAMILL, Constance; DEVRIES, Retha. **Jogos em grupo na educação infantil: implicações da teoria de Piaget.** Tradução de Marina Célia Dias Carrasqueira. São Paulo: Trajetória Cultural, 1991.

MANTOAN, Maria Teresa Egler. **Inclusão escolar: O que é? Por quê? Como fazer?.** São Paulo: Moderna, 2006.

MASSINI, E.F. S. "Avaliação, Inclusão, Promoção automática, exclusão". Apresentado no Fórum. **Debate Nacional sobre Avaliação e Aprendizagem**. São Paulo, ABPp, 2001.

MAZZOTTA, M.J.S. T**rabalho Docente In. Trabalho Docente e Formação de Professores e Educação Especial.** 2 ed. São Paulo: EPV, 1993, p. 29-41.

MERCH, L. M. **Educação Inclusiva: Realidade ou utopia**? LIDE, promovido pela Faculdade de Educação da USP, São Paulo SÁ, Nídia Regina Limeira de. **Educação de Surdos:** a caminho do bilingüismo. Niterói: Eduff, 1999

MIRANDA, Simão. **Jogos para Socialização**. Campinas: São Paulo, 2001.

ORLICK, Terry. **Vencendo a competição**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

PIRES, L. **Palestra: o trabalho inclusivo em pré-escola**. São Paulo, 1999.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO ESPECIAL/SSESP/MEC. **Desafios da Educação Especial**, 1994.

SILVA, E.B. (Org.). A **educação Básica Pós-LDB.** São Paulo: Pioneira, 1998.

SPLITTER, Laurence J.; SHARP, Ann Margaret. **Uma Nova Educação – A Comunidade de Investigação na Sala de Aula.** São Paulo, SP: Nova Alexandria, 1999.

STAINBACK E STAINBACK. **Inclusão: um guia para educadores.** Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

UNESCO. **Conferência Mundial sobre Educação para Necessidades Especiais, 1994,** Salamanca (Espanha). Genebra: UNESCO, 1994.

UNESCO. **Declaração Mundial sobre Educação para Todos: Satisfação das Necessidades Básicas de Aprendizagem.** Jomtien, 1990.

VILA, Magda; SANTANDER, Marli. **Jogos Cooperativos no Processo de Aprendizagem Acelerada.** Rio de Janeiro-RJ. Qualitymark, 2003.

POSFÁCIO

A literatura, como um eco que ressoa através do tempo, continua a se expandir, criando novas conexões e despertando novos olhares. As reflexões reunidas em Ecos Literários são testemunho dessa força que ultrapassa páginas e momentos específicos, mantendo-se viva na interpretação de cada leitor.

J.R.R. Tolkien, ao falar sobre o papel da leitura, distinguia "aplicabilidade" de "alegoria", defendendo que a verdadeira chave para compreender uma obra está na liberdade do leitor em aplicá-la à sua própria realidade, sem que isso apague a intenção original do autor. A literatura não é um código fechado, mas um campo de significados em constante ressignificação. Assim também são os textos aqui reunidos: vestígios de leituras, rastros de interpretações que se abrem a novas camadas de significado, conforme encontram diferentes leitores.

Ao longo desta coletânea, revisitamos grandes obras, exploramos a intertextualidade entre passado e presente e refletimos sobre como a palavra escrita se entrelaça com a espiritualidade, a identidade e a cultura. A Semana Universitária 2024 e o evento comemorativo dos 70 anos de O Senhor dos Anéis foram marcos desse diálogo contínuo, nos lembrando de que a literatura é, acima de tudo, um espaço de encontro e questionamento.

Tal como os personagens de Tolkien que percorrem suas jornadas buscando sentido e renovação, os textos aqui reunidos trilham caminhos de interpretação e descoberta. Cada ensaio lançado ao papel é, ao mesmo tempo, um convite e uma provocação: como ecoamos aquilo que lemos? De que maneira a literatura continua a falar conosco e a transformar nossa percepção do mundo?

Umberto Eco[134] nos lembra de que a verdade se manifesta por traços dispersos, exigindo de nós um esforço de leitura e decifração. A literatura não nos dá respostas definitivas, mas nos oferece vestígios, sinais que se entrelaçam na busca pelo significado. Como ele próprio escreveu: "Um autor deve morrer depois de ter escrito. Para não perturbar o caminho do texto."

Encerramos este livro com essa provocação: a literatura continua onde o autor

[134] ECO, Umberto. Seis Passeios pelos Bosques da Ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

cessa, vivendo no olhar de cada novo leitor. O que encontramos aqui não é um fim, mas um ponto de partida, um chamado para que a leitura não se encerre, para que os ecos permaneçam e para que a conversa continue a reverberar nas palavras, nos diálogos e nas reflexões que virão.

Que este livro, como um eco literário, siga ressoando para além destas páginas. E que cada leitor, ao se despedir deste volume, leve consigo não um ponto final, mas um chamado à escuta, à resposta e ao permanente diálogo com a literatura e com o mundo.

Brasília, DF, abril de 2025.

Cássio Selaimen Dalpiaz

Mestre e Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade de Brasília.

ORGANIZADORES

Wiliam Alves Biserra

Professor adjunto de literaturas de língua inglesa na Universidade de Brasília (UnB). Possui graduação em Letras - Língua Inglesa e respectiva literatura pela Universidade de Brasília e graduação em Letras - Língua portuguesa e respectiva literatura pela Universidade de Brasília. Possui mestrado em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), além de Doutorado em Teoria Literária pela mesma instituição. Realizou pós-doutorado em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais e em Literatura e Psicanálise na Universidade Goethe em Frankfurt-am-Main. Concluiu o segundo doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura na Universidade de Brasília. É psicanalista e Líder do Grupo de Pesquisa Literatura e Psicologia. Docente-orientador do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas e Coordenador do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (GPLE/UnB). E-mail:

Lattes: http://lattes.cnpq.br/4449251240105403

E-mail: wiliamalvesbiserra@gmail.com

Cássio Selaimen Dalpiaz

Mestre em Literatura Comparada (UNB/2023) e Doutorando pela mesma Universidade sob a Temática: "Em Jerusalém ou em Gondolin, um lugar para sonhar". Licenciado em Língua Portuguesa e Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2001), com ênfase em Português e Literatura Brasileira. Bacharel Teologia pelo Centro de Estudos Filosófico-Teológicos Redemptoris Mater afiliado da Universidade Lateranense de Roma (2013), atuando principalmente nos temas da evangelização e da cultura. Licenciado em Filosofia pela Faculdade da Serra da Mesa (2021). Membro do Conselho Editorial da IN ALTVM - Revista de Filosofia e Teologia da FATEO - Faculdade de Teologia da Aquidiocese de Brasília. Amante de J.R.R. Tolkien e de sua Literatura Fantástica em especial do Legendário do Senhor dos Anéis, coordena grupo de extensão Festa Muito Esperada, atuando como membro do Grupo de Estudos Mitopoéticos (GEM / USP) e do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (Unb). É docente da área de Língua Portuguesa e Literaturas do Centro de Estudos Filosóficos Redemptoris Mater de Brasília e do Seminário Arquidiocesano Propedêutico São José de Brasília, assim como da Faculdade de Teologia de Brasília.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/2569985767914673

E-mail: csdalpiaz@gmail.com

Dirce Maria da Silva

Doutoranda em Literatura Comparada na linha de Pesquisa de Literatura e Sagrado no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Mestre em Direitos Humanos Centro Universitário Unieuro/DF. Possui Licenciatura plena em Português-Inglês e suas respectivas Literaturas; Pedagogia com habilitação em Séries Iniciais, Supervisão/Orientação Escolar. Bacharel em Administração. Especialista em Docência do Ensino Superior, Ensino de Língua Inglesa, Ensino de Literatura, Educação a Distância, Gestão Pública e Negócios, Recursos Humanos, Psicopedagogia Clínica e Institucional, Applied Behavior Analysis (ABA), Transtorno do Espectro Autista (TEA) e Neuropsicopedagogia Institucional. Possui experiência como docente do Ensino Superior nas modalidades presencial, híbrida e a distância. Também é professora da Educação Básica. Tem artigos publicados em revistas especializadas na área de Literatura, Educação, Direitos Humanos, Administração e Políticas Públicas. É autora, coautora/organizadora de coletâneas de livros nas áreas da Literatura, Educação, Saúde e Gestão, com mais de 15 obras publicadas. Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (GPLE), vinculado ao POSLit/UnB (desde 2017). Mediadora das páginas nas redes sociais Facebook e Instagram do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (GPLE/UnB).

Lattes: http://lattes.cnpq.br/7836053563578154

E-mail: profdircesalome2@gmail.com

Mayra de Jesus Souza Silva

Estudante de Licenciatura em Letras - Língua Francesa e Respectiva Literatura/LET pela Universidade de Brasília (UnB). Atualmente é membro do Projeto de Extensão: Uma Jornada Literária Inesperada (UnB) e do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (UnB).

Lattes: http://lattes.cnpq.br/4093674757174550

E-mail: mayrasouzajs@gmail.com

Grupo de Pesquisa

Literatura e Espiritualidade

UMA

JORNADA LITERÁRIA

INESPERADA

Editora MultiAtual

ISBN 978-656009169-6

9 786560 091696