

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS (PUC GOIÁS)
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**A TRAJETÓRIA DO HOMEM / ARTE EM CAMUS E O CORDEL DE
LEANDRO GOMES DE BARROS: EXISTÊNCIA E ABSURDO,
PONTOS E CONTRAPONTOS**

Maurício Rosa do Nascimento

GOIÂNIA, 2019

MAURÍCIO ROSA DO NASCIMENTO

**A TRAJETÓRIA DO HOMEM / ARTE EM CAMUS E O CORDEL DE
LEANDRO GOMES DE BARROS: EXISTÊNCIA E ABSURDO,
PONTOS E CONTRAPONTOS**

Trabalho submetido ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em do Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás), para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Orientador: Prof.
Dr. Divino José Pinto

GOIÂNIA, 2019

N244t Nascimento, Maurício Rosa do
A trajetória do homem / arte em Camus e o cordel de
Leandro Gomes de Barros : existência e absurdo, pontos
e contrapontos / Maurício Rosa do Nascimento.-- 2020.
69 f.; il.

Texto em português, com resumo em inglês.
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores
e Humanidades, Goiânia, 2020
Inclui referências: f. 63-69

1. Camus, Albert, 1913-1960. 2. Literatura - História
e crítica. 3. Barros, Leandro Gomes de, 1865-1918.
4. Absurdo na literatura. 5. Existencialismo. I. Pinto,
Divino José. II. Pontifícia Universidade Católica de
Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras - 2020.
III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 82.091(043)

MAURÍCIO ROSA DO NASCIMENTO

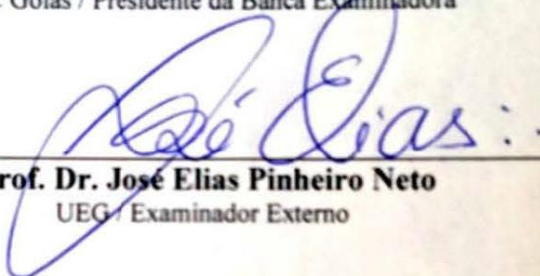
**A TRAJETÓRIA DO HOMEM / ARTE EM CAMUS E O CORDEL DE
LEANDRO GOMES DE BARROS: EXISTÊNCIA E ABSURDO,
PONTOS E CONTRAPONTO**

Este Trabalho de Conclusão de Curso – TCC foi julgado apto para a aprovação no Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Pontifícia Universidade Católica De Goiás (PUC GOIÁS), para obtenção do título de Mestre. Os registros de avaliação foram realizados na Ficha de Avaliação da Banca Examinadora.

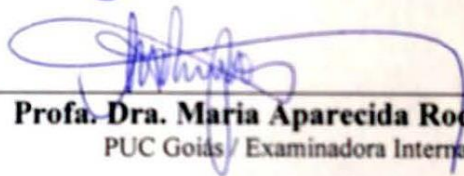
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Presidente da Banca Examinadora



Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto
UEG / Examinador Externo



Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás / Examinadora Interna

Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

Prof. Dr. Sebastião Augusto Rabelo
UFRN / Examinador Externo Suplente

Dedico a todos os meus familiares e amigos, que sempre se fazem presentes em minha vida, em situações difíceis e em momentos de alegria e realizações.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente ao meu orientador, por sua atenção e contribuição, para o processo de estudos e construção desta dissertação.

Antes, a questão era descobrir se a vida precisava de ter algum significado para ser vivida. Agora, ao contrário, ficou evidente que ela será vivida melhor se não tiver significado.

Albert Camus.

RESUMO

Desenvolver análises da literatura é sempre uma atividade complexa, por envolver conceitos e percepções distintas, sob a visão de cada leitor. Pensando nisso, este estudo foi proposto com o objetivo de discorrer acerca dos conceitos de existência e absurdo à luz de obras de Albert Camus, *versos* Leandro Gomes de Barros. Como objetivos específicos, delimitou-se a necessidade de apresentar o histórico e vida de Albert Camus, destacando sua noção de existência e absurdo, assim como ressaltar a história vida e publicações de Leandro Gomes de Barros, especificamente direcionadas para a existência e o absurdo, além de evidenciar como estes dois autores mantêm percepções similares e ao mesmo tempo distintas, no que concerne à natureza e sentido dos termos 'existência' e 'absurdo'. Para tanto, foi desenvolvida uma revisão da literatura que trata da temática em epígrafe, a partir da coleta, seleção e análise de publicações sobre o tema, em livros, revistas e artigos científicos disponibilizados na rede da internet, sob domínio público, em bancos de dados diversos. Verifica-se que sob o olhar de Camus, *aligação* que une o homem ao mundo é considerada com fundamento no confronto da ideia de existência e absurdo, uma vez que o autor salienta divergências na realidade vivenciada pelos indivíduos, que se mostra carregada de consequências das ações praticadas por cada ser, tratando-se, portanto, de uma relação inversa de existência e absurdo. Por outro lado, Barros apresenta uma noção similar à de Camus, porém, em uma abordagem cômica, levantando questões mais leves, no que tange à existência humana e suas vivências, o que faz com que seus textos apresentem o absurdo com uma noção mais suave do que é realmente vivenciado pelo homem cotidianamente. Conclui-se que Camus trata a existência e o absurdo sob um olhar triste, tenso, rígido, enquanto Barros aborda o mesmo objeto a partir de uma visão cômica e leve, para que o leitor consiga se integrar suavemente aos seus textos.

Palavras Chaves: Camus, Barros, Homem, Existência, Absurdo.

ABSTRACT

Developing analyzes of literature is always a complex activity, because it involves different concepts and perceptions, under the view of each reader. Thinking about this, this study was proposed with the aim of discussing the concepts of existence and absurdity in the light of works by Albert Camus, verses Leandro Gomes de Barros. As specific objectives, the need to present the history and life of Albert Camus, highlighting his notion of existence and absurdity, as well as highlighting Leandro Gomes de Barros's life and publications history, specifically directed to existence and absurdity, as well as to show how these two authors maintain similar and at the same time distinct perceptions regarding the nature and meaning of the terms 'existence' and 'absurdity'. In order to do so, a review of the literature dealing with the subject matter was developed, based on the collection, selection and analysis of publications on the subject, in books, magazines and scientific articles made available on the Internet, under public domain, in banks of different data. It is verified that under Camus's eye, the connection that unites man to the world is considered based on the confrontation of the idea of existence and absurd, since the author points out differences in the reality experienced by individuals, which is full of consequences of the actions practiced by each being, thus dealing with an inverse relationship of existence and absurdity. On the other hand, Barros presents a notion similar to that of Camus, but in a comic approach, raising lighter questions regarding human existence and his experiences, which makes his texts present the absurd with a softer notion of what is really experienced by man on a daily basis. It is concluded that Camus treats the existence and the absurd under a sad, tense, rigid look, while Barros approaches the same object from a comic and light vision, so that the reader can integrate itself smoothly to its texts.

Palavras Chaves: Camus, Barros, Man, Existence, Absurd.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Leandro Gomes de Barros.....	31
FIGURA 2: Representação de xilogravura na literatura de cordel.....	35
FIGURA 3: Xilogravuras da literatura de cordel	38
FIGURA 4: Poesia de cordel – ‘O peso de uma mulher’ (Gomes de Barros)	46

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I. ALBERT CAMUS.....	13
1.1 Uma vida	13
1.2 Filosofia e literatura	16
1.3 Existência e absurdo	22
1.3.1 Percepção de Camus	23
1.3.2 Morte e suicídio	27
II. LEANDRO GOMES DE BARROS	31
2.1 O pai do cordel brasileiro.....	31
2.2 A origem do cordel e sua chegada no Brasil	33
2.3 Abordagem da existência do absurdo em Camus.....	40
2.4 Folhetos de cordel.....	44
III. EXISTÊNCIA E ABSURDO – CAMUS <i>VERSUS</i> BARROS.....	51
3.1 O sofrimento humano em Camus e Barros	51
3.2 A existência: Camus <i>versus</i> Barros.....	54
3.3 Paradigmas da religiosidade em Barros e em Camus	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS.....	64

INTRODUÇÃO

Neste trabalho,propõe-se uma análise crítica da literatura de Albert Camus, em confronto com a literatura de Leandro Gomes de Barros, no que se refere especificamente à questão da existência e do absurdo. Camus, cidadão francês, era filho de camponeses. Tornou-se filósofo, romancista, jornalista, historiador, escritor e dramaturgo, que nasceu no ano de 1913 e faleceu em 1960.

Os primeiros estudos deste autor foram desenvolvidos após ter cursado filosofia e depois de finalizar seu doutorado. Foi um político ativista, que lutava pela causa socialista, nos anos de 1934. Autor de peças teatrais que, à época, não puderam ser apresentadas ao público, a exemplo da ‘Revolta das Astúrias’.

Ainda no período de repressão, por volta de 1935 a 1938, criou outras peças e textos importantes, como ‘O Averso e o Direito’ e ‘Noces’, quando também optou por estabelecer residência na França e participar com maior presença na luta da Resistência Francesa, inclusive publicando romances de grande importância para a literatura mundial, sendo eles ‘O Estrangeiro’ e ‘O Mito de Sísifo’. A obra ‘O Homem Revoltado’, foi outro texto de grande repercussão de Camus, entre tantas outras obras renomadas.

Quanto à sua personalidade, Camus foi um homem ativo na vida pública, que participava de questões políticas e sociais, debatendo e expondo sua opinião, especialmente com um caráter negativista, abordando angústias e enfatizando o sofrimento humano, inclusive no que se refere à morte, alinhada a dilemas e tristezas, que levam ao suicídio físico e filosófico.

Portanto, a filosofia de Albert Camus está mais voltada para uma ideologia de contraponto entre da existência humana, com ênfase no absurdo das consequências geradas pelas próprias vivências. Ou seja, o autor trata da vida com um liame filosófico e existencial. E, nesta ótica, Camus passa a incorporar um teor de revolta em suas obras, caracterizado pela percepção do absurdo, tratando a questão como uma espécie de ‘separação’ do homem com o mundo.

Dentro da noção existencial proposta pela literatura de Camus, resta conhecer uma mesma realidade, porém, sob um olhar mais leve e cômico, como é apresentado nas obras de Leandro Gomes de Barros. Este autor, também filósofo, mantém a mesma percepção acerca da existência e absurdo, propostas por Camus, contudo,

sob um olhar analítico e positivista, onde consegue transcrever e evidenciar a junção dos elementos 'homem / mundo / consciência'.

Dessa forma, a relação entre o homem e o mundo se pauta em sua própria noção da realidade, no despertar da condição humana para mudanças e atitudes mais benéficas a si próprio, harmonizando a existência, apesar do sentimento de absurdo continuar presente em seu pensamento.

Nesta propositura de Barros, o suicídio filosófico já não é mais entendido como a solução adequada ou necessária para o recomeço ou a continuidade da vivência do homem. A existência se torna uma consequência da vida e não uma ação voluntária do ser. Suas obras ressaltam o lado cômico da vida, levantando uma análise suave, a partir da literatura de cordel.

Diante dos aspectos apresentados anteriormente, o objetivo deste trabalho que é de discorrer acerca dos conceitos de existência e absurdo à luz de obras de Albert Camus, versos Leandro Gomes de Barros.

Especificamente, busca-se apresentar o histórico e vida de Albert Camus, destacando sua noção de existência e absurdo, assim como ressaltar a história vida e publicações de Leandro Gomes de Barros, especificamente direcionadas para a existência e o absurdo, além de evidenciar como estes dois autores mantêm percepções similares e ao mesmo tempo distintas, no que concerne à natureza e sentido dos termos 'existência' e 'absurdo'.

Para atingir os objetivos propostos, apresenta-se uma revisão da literatura, a partir da coleta, seleção e análise de publicações sobre o tema, em livros, revistas e artigos científicos disponibilizados na rede da internet, de domínio público, em bancos de dados diversos.

I. ALBERT CAMUS

Antes de explorarmos a visão camusiana de absurdo, para uma melhor familiaridade, iremos realizar uma breve abordagem sobre sua vida, depois será abordado a filosofia e literatura, a existência e absurdo, percepção Camus e por fim morte e suicídio.

1.1 Uma vida

O filósofo, escritor, jornalista, historiador e dramaturgo – Albert Camus, nascido em 1913 e falecido em 1960, na cidade de Manclovi, na Argélia, desde pequeno, sofreu situações conflituosas em sua infância, quando passou a demonstrar consciência real da vida.

Segundo Porto (2008, p. 1), *“seu pai, Bretão, agricultor, foi morto durante a 1ª Grande Guerra Mundial em 1914. Sua mãe, Argelina, desde então, trabalhou duramente para sustentar sua família”*. Camus representa um ícone para a literatura mundial, sendo um importante personagem histórico a tratar das variantes da existência e do pensamento humano.

Camus passou uma infância carente, vivida em uma região popular de Argel, na cidade de Belcourt, com poucos recursos, em uma vida simples e rodeada de familiares, sendo essa parte de sua história descrita em seus textos, onde refletiu uma interferência da pobreza em sua criação, mas que não influenciou em sua vida adulta.

Para Camus, as noções de realidade de cada indivíduo podem ser transcritas como forma de testemunho das vivências. A vida de Camus está estreitamente ligada a uma contextualização de julgamentos, uma vez que sua essência incorporava “uma dedução arbitrária, e está longe de ser uma verdade concreta, embora haja uma crítica de juízo moral expressa pelos textos de Camus em seus livros, artigos, ensaios” (ARAÚJO, 2009, p. 1).

Com as representações textuais e imagéticas, segundo Camus, seria possível reconstruir o sentido do ser, eternizar gestos e silêncios, assim como todas as ações praticadas pelos seres humanos, tanto em vida, quanto em morte.

Daí a opção de ter se tornado um jornalista, para que fosse possível retratar a existência humana em seus discursos, sempre em busca do verdadeiro equilíbrio

moral e lutando contra a prática de injustiças. A percepção da busca pela justiça se vincula às próprias dificuldades de vida pelas quais Camus passou desde sua infância:

Albert Camus teve uma vida cerceada por dificuldades financeiras, devido à sua origem humilde. Destacou-se, por um esforço de sua parte, como intelectual no jornalismo, na literatura de suas publicações ou na sua filosofia pessoal que ele mostra nos textos e ideias. Abordou assuntos como ética, a chamada 'teoria do absurdo' e política (ARAÚJO, 2009, p. 2)

A citada obra 'Teoria do Absurdo', conceituava filosoficamente a realidade do homem, levantando valoração do presente e ressaltando as injustiças que podem levar ao suicídio do ser, com base nas injustiças personificadas de forma desumana, caracterizando o absurdo existencial.

Camus retrata ideais vinculados diretamente à 'absurdidade da vida', evidenciando os preceitos negativos da existência, como forma de desfrutar das benesses trazidas por cada dificuldade que surge no dia a dia do homem, porém, utilizando deste subterfúgio para conseguirem encontrar o que deseja.

As situações de conflitos vividas desde a infância, levaram-no a compreender o real 'absurdo da existência', quando também foi possível entender, a partir do que transcreveu em suas obras, a necessidade de se manter uma lucidez de consciência, eliminando preconceitos acerca daquilo que já passou. "O essencial, portanto, não é ainda remontar às origens das coisas, mas, sendo o mundo o que é, saber como conduzir-se nele" (CAMUS, 2011, p. 8).

Para ele, o existencialismo é uma vertente incerta da vida, que gera consequências ao ser humano. No entanto, culmina em uma ridicularização da realidade, uma vez que quando se afirma que determinado acontecimento é verídico, confirma-se a afirmação relacionada às falsas consequências da vida, determinando-se, assim, que tudo o mais seria falso igualmente.

"Se declararmos que só é falsa a afirmação oposta à nossa ou então que só a nossa não é falsa, mesmo assim somos obrigados a admitir um número infinito de juízos verdadeiros ou falsos" (CAMUS, 2014, p. 30).

As condições precárias e de miserabilidade, nas quais Camus foi inserido no decorrer de toda sua infância, tornaram-se foco para novas descobertas da realidade do mundo, quando o escritor conseguiu criar e disseminar seus ideais de moral e valor, para contribuir com a criação de uma nova cultura social, expressando uma concepção própria sobre a existência do homem no mundo.

Em suas publicações, nota-se a evidência clara de renovação, de um processo reconstrutor baseado naquilo que resta dos acontecimentos passados. Isso significa que é possível lançar mão de acontecimentos negativos, para que, a partir destes, seja possível encontrar meios para modificar os fatos e torna-los favoráveis. Tal posicionamento é apresentado em partes da obra 'A Peste', onde transcreve-se o seguinte contexto:

Poderia à partida ser estranho que 'a peste' fosse ainda usada nas artes e na literatura num mundo contemporâneo em que a ameaça de uma epidemia de dimensões como as narradas em Boccaccio parece não ser mais do que um terror infundado, um produto de pesadelos irracionais (...). Não foi por acaso que, em 1947, Albert Camus, influenciado ainda pela referida tradição de romances sobre a peste, publicou a sua grande alegoria absurdista sobre a condição humana, o romance A Peste (La Peste). É certo que a peste aqui funciona como uma grande metáfora, não é a referência a um acontecimento real ou que pretende passar por tal. Em todo o caso, o simples facto de Camus ter escolhido uma catástrofe deste género para tão profunda análise da existência humana demonstra o quão pertinente esta continua a ser na mente contemporânea, o que justifica completamente uma breve análise da obra (MARTINS, 2011, p. 85 e 86)

Com o passar dos anos, Camus se tornou ainda mais reconhecido no campo da literatura, mas, acima de tudo, suas publicações passaram a receber um teor direcionado para a importância dos valores que se davam às pessoas, o que também implicava em como a sociedade percebia e tratava a questão da dignidade humana.

Sua primeira publicação renomada foi intitulada como 'O Avesso e o Direito', seguida do texto 'O Homem Revoltado', quando Camus passou a se enxergar como um escritor filosófico e idealista, pautado em pensamento focados no existencialismo humano.

Nesse sentido, a filosofia de Camus ressalta "a fé, a incredulidade, a esperança, a felicidade, o pessimismo, a procura de solução, a aceitação resignada desta mesma condição – cujo fim é sempre a morte" (MARTINS, 2011, p. 87 e 88).

O absurdo é confrontado com a própria existência humana, com a racionalidade do ser e com o que o mundo proporciona aos indivíduos. Quando o absurdo se torna supremo à existência, nasce a revolta e a moral se adequa ao inconsciente do homem, em um pensamento filosófico reestruturado, reconstruído.

Mas, depois de acontecimentos importantes na vida de Camus, como da 1ª Guerra Mundial, suas percepções de vida foram alteradas.

Encontramos nos primeiros escritos de Camus a disponibilidade do homem diante da natureza, que espera sua exploração. Existe no jovem Camus uma espécie de identificação corporal com a natureza. Basta para o homem ser feliz, sua entrega espiritual e material ao mundo natural. Neste, tudo é claro, real, belo e inexplorado. Sua obra é uma progressão em direção à constatação do absurdo no mundo e sua superação. Nos primeiros livros vemos o escritor partir à busca da felicidade, não no mundo abstrato da inteligência, mas no concreto, movimentando-se na natureza que o cerca (BARRETO, 1997, p. 27)

As mudanças relacionadas ao existencialismo foram surgindo no pensamento filosófico de Albert Camus, a partir de meados do século XX, quando o autor passou a redigir seus textos retratando a realidade com um discurso baseado em suas próprias vivências e com fundamento em uma consciência real dos fatos.

1.2 Filosofia e literatura

A relação da Filosofia com a Arte, parece evidenciar, antes de tudo, ser perceptível e fundamental na gênese e compreensão de determinado tipo de romance, um tipo especial, que assume rótulos distintos de acordo com a corrente crítica que adotarmos. Tais rótulos, de modo geral, são reconhecidos como excelentes, algo que foge do ordinário ou que não estaria imediatamente disponível à consciência, sendo fruto de um exercício artístico e de raciocínio que estaria na base de todo grande marco literário – seja ele uma obra de caráter eminentemente artístico, como o ‘Fausto’, de Goethe, ou ‘A Divina Comédia’, de Dante; ou um marco literário de caráter eminentemente crítico, como ‘A Crítica da Razão Pura’, de Kant (ALVES, 2014).

Camus argumenta pela gratuidade das fronteiras tradicionais entre Arte e Filosofia, salientando que, a rigor, o que diferencia Arte e Filosofia não é a relação Criação x Verdade, posto que a Verdade não está presente em nenhum dos dois lados, e a Criação está do lado de ambos. Portanto, a ficção, de acordo com Camus, está presente tanto em Proust quanto em Kant.

Conforme Alves (2014), os esquemas conceituais, de acordo com Camus e no sentido que já foi aqui explorado, baseiam-se em convenções e ficções úteis, sendo o Filósofo que considera seu trabalho como ‘representante da Verdade’ uma espécie de auto iludido, alguém que ignora a natureza absurda de seus desenvolvimentos conceituais.

Fazendo diferença entre um tipo de ‘Arte’ e um tipo de Filosofia’, evidentemente a Arte menor (que considera ser uma simples mentira, simples criação em oposição ao pensamento, que é pura verdade) e certo tipo de Filosofia que considera ser a legítima representante da Verdade (algo que, é para dizer o mínimo, pouco confiável e bastante passível de erro), Camus aborda os tipos de Arte e reconhece no romance a potencialidade máxima. De acordo com Camus (1965, p. 1427), “o que me interessa é como se comportar. Mais exatamente como se comportar quando não se acredita nem em Deus, nem na razão”.

Isto porque, o romance liga de maneira especial o raciocínio – por meio de diálogos e monólogos, relações de causa e consequência, criação e recriação de universos e a organização de um todo por uma subjetividade –, e a criação estética – uma vez que, ao contrário da Ciência/Filosofia Positivista, o romance não intenta dizer a Verdade, não intenta explicitar o sentido por trás das coisas do mundo, é antes, uma denúncia e uma investigação da natureza, potencialidade que se evidencia nos grandes romances.

O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. Por ora, é o único laço entre os dois. Ele os adere um ao outro como só o ódio pode juntar os seres. É tudo o que posso divisar claramente neste universo sem medida onde minha aventura se desenrola. Paremos por aqui. Se considero verdadeiro esse absurdo que rege minhas relações com a vida, se me deixo penetrar pelo sentimento que me invade diante do espetáculo do mundo, pela clarividência que me impõe a busca de uma ciência, devo sacrificar tudo a tais certezas e encará-las de frente para poder mantê-las. Sobre tudo, devo pautar nelas minha conduta e persegui-las em todas as suas consequências (CAMUS, 2010, p. 35)

Um dos pontos fundamentais de ‘O Mito de Sísifo’ – além do desenvolvimento da noção de Absurdo, é a estratégia que Camus utiliza para traçar uma ‘história do Absurdo’ na cultura ocidental, assim como ressaltar os meios pelos quais se aborda o Absurdo. A tese de Camus é que o Absurdo encontra seu lugar em um certo tipo de literatura, que ele rotula de Grande Romance, mas precisamos, primeiro, abordar as relações que Camus desenvolve entre Filosofia e romance.

É interessante salientar que esta necessidade de separar os ‘grandes romances’ dos romances menores não só está presente em Camus, está presente também em Schelling, que será abordado em um momento posterior, e em Lukács, quando diz, na Teoria do Romance, que é necessário não confundir Romance com literatura para divertimento. Creio ser de algum interesse argumentar, mesmo que

brevemente e de modo geral, por quais motivos, Kant não deve ser compreendido como um simples crítico, ou como a Obra Kantiana não deve ser compreendida como não sendo artística em nenhum grau (ALVES, 2014).

Por mais que Kant tenha afirmado que não era um bom escritor, o que poderia ser uma evidência de uma deficiência artística, ou mesmo de uma rejeição do gênio à Arte, não se deve compreender a Arte simplesmente em sua faceta técnica. A Arte é, antes de tudo, a capacidade de criar novos mundos, mundos que podem ser contra os fatos, de abarcar novas consciências por meio da criação de personagens que discordam entre si – e por meio da leitura, a capacidade ‘mágica’ da Arte de tomar conta da consciência e transformar o leitor em outro, mesmo que por um instante – e é a capacidade de criar imagens que encarnam ideias.

Deste modo, todo Filósofo ‘positivo’ é também um artista, todo filósofo, ao chegar à necessidade interior de demonstrar um pensamento, precisa de uma imagem para fazê-lo, e esta imagem é, ela mesma, uma pequena obra de arte. “A revolta torna-se positiva quando o revoltado toma consciência da profundidade da sua afirmação ao dizer ‘não’” (BARRETO, 1997, p. 72).

É justamente por conceber a Filosofia e a Arte como entrelaçadas, irmãs num ballet que se desenvolve na consciência toda vez que o homem tenta entender e explicar o mundo (mesmo que tal tentativa seja absurda), que Camus considera que as fronteiras entre as disciplinas são arbitrárias. E, reconhecendo a arbitrariedade, Camus passa para a investigação do tipo de criação em que a Arte e a Filosofia podem interagir com mais propriedade, descobrindo um tipo de Arte que seja, por definição, racionalista – e chega ao Romance (CAMUS, 2010).

Como já foi explicitado, a existência do Romance depende de um equilíbrio de forças, sendo o grande romancista, para Camus, o oposto de um escritor com uma tese – não é o caso, aqui, de simplesmente forjar imagens para uma tese, o que seria o fazer científico, mas o caso de desenvolver raciocínios por meio de imagens.

Mas, justamente a opção que fizeram de escrever com imagens mais que com raciocínios revela um certo pensamento que lhes é comum, persuadido da inutilidade de todo princípio de explicação e convencido da mensagem instrutiva da aparência sensível. Consideram a obra como um fim e ao mesmo tempo como um princípio. É a culminação de uma filosofia muitas vezes não manifesta, sua ilustração e seu coroamento. Mas ela só se completa pelos subentendidos dessa filosofia. E legitima por fim essa variante de um tema antigo: um pouco de pensamento afasta da vida, mas muito pensamento, retorna a ela. Incapaz de sublimar o real, o pensamento se limita a imitá-lo (CAMUS, 1965b apud PIMENTA, 2010, p. 74)

Camus ilustra, assim, que a característica específica do romance é escrever com imagens aquilo que a ciência/filosofia positiva escreve com raciocínios. O romance filosófico tem esta característica por não abandonar a crítica e a reflexão, legítimos domínios da Filosofia, embora abandone a pretensão de desenvolver princípios de explicação – uma vez que a questão filosófica que move o grande romancista é o Absurdo, que não pode ser explicado e nem reduzido ao raciocínio, uma vez que nasce da diferença fundamental entre a Coisa e a Ideia da coisa.

Assim, considera-se que o Absurdo é um sentimento-ideia, arquetípico, que funda a crise do homem perante um mundo que, para ele, não tem sentido – ou que funda a crise do homem que se considera como separado do mundo. Interessante notar que Camus ilustra nesse parágrafo que o romance é o coroamento de uma filosofia não manifesta, que pode ser compreendido como a primazia do romance, no interior da Arte e Filosofia, de tratar a questão Absurda (CAMUS, 2010).

A colocação de que o pensamento se limita a imitar o real é relativa e não vale para a Arte, uma vez que esta brinca com as características do ‘real’ e as organiza como bem entende – embora o espectro de criação da Arte também esteja submetido à Lógica, não se pode criar um contraditório, embora se possa criar um contra factual.

Entretanto, Camus não afirma que o estatuto filosófico se aplica a qualquer romance, e sim somente aos Grandes Romances. Esta maneira de dividir o gênero romanesco em dois pode tanto ser um signo de uma hierarquia reconhecida por Camus ou uma tentativa de desambiguação. A desambiguação seria no sentido de reconhecer que existe um tipo literário voltado para o entretenimento, que gostaria de chamar de ‘Novela’, e existe um gênero literário voltado para o pensamento abstrato e para o desenvolvimento de questões existenciais, ao qual gostaria de reservar a alcunha ‘Romance’ (CAMUS, 2010).

Esta diferenciação poderia ser compreendida como fundada no ‘Objetivo’, sendo o objetivo específico do romance a reflexão a respeito da condição humana ou como fundada no valor intrínseco da obra, sendo a reflexão sobre a condição humana um dos ingredientes que fazem parte da gênese de um verdadeiro romance. Se a desambiguação for compreendida nestes termos, fundamenta-se a hierarquia proposta por Camus, estando os Grandes Romances separados, por seu valor intrínseco, dos romances que só tem valor enquanto objetos de entretenimento.

É interessante notar que Camus não separa os Grandes Romances dos demais simplesmente por estes serem reflexivos, alega em uma nota que, pelo contrário, a

quantidade de romances ruins se multiplicou quando os romances se tornaram mais racionalistas, como se depreende da nota ao capítulo Filosofia e Romance, do ensaio 'O Mito de Sísifo', citando que é relevante ponderar acerca dos piores romances(CAMUS, 2010).

Interpreta-se que o mundo percebe uma capacidade de pensar sobre o bem e o mal. Porém, não são todos os indivíduos que conseguem falsear a realidade dos fatos, de modo que o pensamento se sobressai, em comparação ao estilo, o que faz com que os indivíduos se cobrem ainda mais, para uma sobrevivência racional.

É necessário ler com atenção esta nota: primeiro é necessário compreender o que é este 'Racionalismo'. O Romance Social, de origem francesa e contando com Honoré de Balzac como o primeiro de seus expoentes, é aquilo que considero como a guinada 'Racionalista', em certo sentido, do romance.

Esta guinada racionalista muito tem a ver com o tema deste estudo aqui proposto: o Romance Social é, ao mesmo tempo, uma obra de Arte e uma intervenção política – quando bem executado, é, ele mesmo, uma reflexão política, uma contribuição racional tão importante quanto o Leviatã, de Hobbes, ou o Contrato Social, de Rousseau (CAMUS, 2010).

Isto porque o Romance Social reflete sobre as relações humanas, as relações do estado e a miséria humana, e em que medida a miséria de um indivíduo pode ser causada pela alegria frívola de outro. Por exemplo, na tuberculosa Mimi, de 'A Vida Boêmia', que morre, mesmo depois de ter seu apaixonado Rodolfo sacrificado todo o pouco que tinha para comprar-lhe remédios, estas mortes literárias são quadros que carregam, em toda a sua dramaticidade, o significado de relações humanas injustas.

Estes romances respondem a um clamor existencial e abordam questões que são políticas e racionais, mas o fazem do único modo que seriam compreendidas em sua real complexidade: de maneira dramática. A Filosofia se destaca entre as demais ciências por não ser regrada por números, uma ciência que pode se arrogar a capacidade de perguntar pela origem e pelas estruturas por não estar limitada nem pela experiência e nem pela matemática e, portanto, uma abordagem filosófica das relações políticas, seja de como os mais pobres estão mais expostos às doenças ou como as estruturais sociais se organizam não deve ser pautada pela matemática, e sim pelas complexidades humanas envolvidas (CAMUS, 2010).

Neste sentido, e em uma denúncia ao Positivismo, que Camus fala de uma civilização mecânica: a perda do horizonte existencial e a simplificação de tudo ao

horizonte numérico (e, portanto, rejeitando as intervenções artístico-filosóficas) conduz a um tipo de Absurdo que nega o próprio valor humano.

Compreendendo o Romance Social podemos voltar à nota: a característica 'racionalista', evidente na nota, é um signo deste novo gênero, mas não é este novo gênero uma produção não-artística, Camus não rejeita o Romance Social, apenas indica que não é só por abordar questões sociais que alguém faz uma verdadeira obra de Arte, o abordar estas questões sociais, questões racionais e importantes, é antes um acidente da verdadeira obra de Arte.

Um forte indício da não-rejeição de Camus ao Romance Social é a lista de Grandes Romancistas, Romancistas-Filósofos que indica: Balzac, Stendhal, Dostoiévski. O sentido desta nota, ao contrário de uma denúncia absoluta do Romance Social, é uma crítica ao 'Romance de Panfleto', uma tendência do uso 'Utilitarista' das potências artísticas como forma de propaganda para os ideais socialistas (CAMUS, 2010).

Este uso 'Objetivo' da Arte é, creio, aquilo que Camus aponta e critica quando fala da 'Invasão' do pensamento no romance: não é uma invasão condenada a priori – posto que o pensamento, de acordo com a definição de Camus, faz parte da gênese da obra de Arte – e sim condenada por ver a Arte como um meio para a revolução, e não um fim do fazer humano.

Fica caracterizado, assim, a potência política do romance: e esta é uma das grandes 'Vantagens' que filósofo político que escreve romances ganha sobre o filósofo político que escreve tratados. Mas, talvez não seja esta a única potência da filosofia romanesca, o romance político – que aborda a relação do 'Eu' com os 'Outros' e as condições sociais nas quais estas se dão - é apenas uma das faces do romance filosófico: resta abordar o romance filosófico que trabalha as relação do indivíduo com ele mesmo – este paradoxal 'Diálogo' de um só, esta preocupação consigo, é, talvez, a monomania que melhor caracteriza a atividade humana de todos os diferentes períodos históricos.

É digno de nota, neste sentido, o fato de Camus escolher Dostoiévski para sua exposição da possibilidade do Romance Absurdo. Não é só o caso que a literatura romanesca possa abordar - com grande proveito existencial, respeitando o horizonte humano e em exercício filosófico – as questões sociais em toda a sua complexidade, o que exige uma visão sistêmica e global – 'Conceber um Universo' - , mas é o caso,

também, que a literatura é capaz de desenvolver uma questão que é ainda mais arquetípica, a condição absurda do homem.

1.3 Existência e absurdo

O absurdo constitui o que é oposto às normas, inadmissível, disparato, tolo, contra a razão. Para se situar ao tema do 'absurdo', é necessário identificar a etimologia da palavra, destacando sua importância, no que tange à natureza, para encontrar conceitos e definições esclarecedores, quanto à sua atribuição filosófica.

Antes de dar seguimento à visão de Camus acerca do 'Absurdo', para uma melhor reflexão do tema trabalhado nesta pesquisa, serão apresentados dados relativos à origem da respectiva expressão. O termo 'Absurdo', é de origem latina, tendo sido derivado de '*absurdus*' (junção de *ad*+*surdus*), que caracteriza o afastamento, assim como "renúncia, privação, negação, separação", em sentido correspondente ao que está fora do que habitual(CUNHA, 2007, p. 01).

A primeira sensação parece ser intuitiva, onde o pensamento sobre o sentimento de Camus reflete aquilo que provoca uma irritação, no que tange à sua relação com o mundo. Possivelmente, todos se acham assim vez por outra. Indisposição visivelmente irremediável e que não se esbate espontaneamente. Ao mesmo tempo pode ser fácil a simples definição puramente psicológica, que confere ao Absurdo causas mentais, e outras perturbações dessa ordem.

As palavras fundamentais que constituem o absurdo são três: homem, mundo e a contradição entre ambos. A ligação dessas expressões Camus chama de "singular trindade" (CAMUS apud PIMENTA, 2010, p. 25).

O absurdo não é uma abstração, mas algo sólido que faz parte da categoria humana. Com finalidade de ilustrar o que ele seja, Camus nos colabora quatro exemplos em 'O mito de Sísifo': apontar um inocente de um crime bárbaro, a afirmativa descabida que um indivíduo íntegro almejou sua própria irmã, um veredicto que não está de acordo com as provas oferecidas e um indivíduo sozinho agredir um exército com exclusivamente uma arma branca.

Compreende-se, nestas circunscrições do absurdo, a inadequação que surge da comparação dos termos – homem e mundo – da trindade camusiana. Portanto, podemos definir o absurdo como uma relação de inadequação metafísica entre o homem e o mundo. O absurdo é uma ligação, entretanto será, sempre, de

inconformidade, a condição humana ou espécie metafísica é a atributo mais marcante no indivíduo, é a certificação de uma natureza humana. Essa se exhibe como a situação existencial do indivíduo, a condição absurda que o indivíduo se encontra no mundo (PIMENTA, 2004).

Qualquer caminho, pela sensibilidade ou pela razão, sempre se chega ao absurdo. O absurdo não pode ser dividido, tampouco podemos abolir um de seus termos, pois ao fazê-lo, o exclui completamente. O absurdo também não existe fora do espírito humano. Ele termina com a morte e não existe fora deste mundo. Em suma, o absurdo camusiano é entendido tanto em uma perspectiva objetiva quanto em uma perspectiva subjetiva. Ao falar em subjetividade porque compreendemos o absurdo a partir de uma experiência existencial, já a característica objetiva surge da singular trindade camusiana: indivíduo, mundo e confronto.

1.3.1 Percepção de Camus

A Filosofia de Albert Camus caracteriza-se por tomar como tema central a vida mesma, foco que pode ser apreendido logo na introdução ao livro, pela sua rejeição expressa à metafísica e pela colocação da questão fundamental: o suicídio, caso a vida valha a pena ser vivida, e é este tipo de filosofia que aqui caracterizo como Existencialista, embora muito se discuta sobre o que seria, afinal de contas, Filosofia Existencialista e quem seriam os legítimos representantes da mesma.

Conforme salientado pela obra de Camus (2011), Franco-Argelino, um emigrante por causa da guerra desde o berço e ocupando uma posição social talvez até pior que aquela ocupada por Dostoiévski – embora muitas ressalvas precisem ser feitas se formos comparar a Rússia do século XIX com a França e suas colônias do Século XX, a vida – e o panorama cultural, de Albert Camus é tão interessante quanto o de Dostoiévski, embora não seja, creio, o caso de explorar aqui a fundo o panorama cultural de Camus, uma vez que o foco deste trabalho é o Romance Filosófico, representado aqui pela obra de Dostoiévski.

Tem-se em mente, aqui, que a Filosofia Existencialista é como a ‘Filosofia da Vida’, sendo um tipo de pensamento voltado, antes de tudo, para a moral e a ética e pelo valor da vida humana, assim como os problemas relacionados à própria vida e ao desenvolvimento conceitual no sentido de abarcar o significado, o sentido, de uma

vida humana, o que inclui o problema da liberdade, da morte, das relações sociais e do amor, entre outros.

Neste sentido, concebe-se Camus como um Filósofo Existencialista e concebo a sua noção de Absurdo como o ponto principal. É interessante ressaltar que Camus não toma o Absurdo como um ‘Conceito’. Camus não procura delimitar logicamente o Absurdo, e nem procura esgotá-lo por meio de imagens (PIMENTA, 2010).

Mas, ao contrário, Camus define o Absurdo como um ‘Sentimento da Alma’, sendo exemplos que evidenciam o Absurdo a não-correspondência necessária da coisa-mesma com a ideia, o sentimento de não-pertencimento do indivíduo e a sensação evocada e rotulada por Sartre como ‘Náusea’: Camus abarca, assim, com a sua noção de Absurdo o irrazoável que, ao que parece, governa a existência.

A noção de Absurdo, apesar de não ser tratada por Camus como um conceito, aparece, então, em toda a sua potência intelectual, é o último bastião da razão frente às coisas, ou, antes, é o limite da própria razão, é o mais longe que o racionalismo pode chegar (MACHADO, 2015).

E, justamente por ser o limite do racionalismo, ser o sinal que marca a ‘Farsa’ de querer reconhecer nas coisas mesmas o sentido (e de pretender conhecer as coisas mesmas), creio ser um dos pontos que mais interessam ao fazer filosófico: o Absurdo é a marca da existência, é o lugar exato em que o homem precisa abandonar a ciência e agir de acordo com algo que lhe ultrapassa, e, exatamente por isso, marca o início de um pensamento que só pode dispor de si mesmo, sem pretensão alguma às coisas mesmas e que diz respeito à grande parte das experiências humanas.

Os valores mais fundamentais da sociedade, incluem a Justiça, as relações econômicas, a morte e, em última instância, nascem do sentimento do Absurdo. Tomemos por exemplo a Justiça: a Justiça é puramente virtual, nasce de uma necessidade de proteção e da conquista de algum tipo de garantia, seja ela de que tipo for e contra o que quer que seja (BISPO & ROSA, 2013).

O mito contratualista de Hobbes defende que o Estado – que é, ele mesmo, uma virtualidade – nasce para garantir o direito à vida, para garantir que os homens não matem uns aos outros, posto que, em estado natural, o homem é o lobo do próprio homem. Neste sentido, a Justiça, antes de servir de proteção à propriedade privada, serve como uma garantia contra a morte: a Justiça me garante que não morrerei, ao menos não morrerei por ‘Culpa’ de um dos meus semelhantes.

Isto em teoria, posto que, de fato, a Justiça não pode nem garantir que não morrerei (posto que nada pode) e nem pode garantir que serei assassinado por outro homem: pode, no máximo, garantir que o homem que me matar será privado da liberdade – ou da vida, o que é, por si mesmo, outro problema, embora não possa, de fato, nem mesmo fazer isto (PIMENTA, 2018).

A Justiça, então, funda-se na noção Absurda de que posso defender-me dos meus semelhantes, posso defender-me da morte, posso, de alguma maneira, garantir que não serei vítima de um outro – e outro sentimento Absurdo nasce da compreensão de que não podemos fazê-lo.

Outro exemplo de como o Absurdo é presente na vida pode ser apreendido de nossas relações econômicas: o dinheiro é uma virtualidade. O papel-moeda, aquilo que hoje chamamos de dinheiro, é uma garantia outorgada pelo Estado, que é, ele mesmo, também uma virtualidade Absurda, de que o possuidor daquela é o legítimo proprietário da quantidade de ouro representada por aquela nota, ouro este guardado nas reservas nacionais (PIMENTA, 2018).

O problema é que o ouro não existe, ou, para ser mais exato, a quantidade de dinheiro disponível no mundo há muito excede a quantidade de ouro em qualquer reserva nacional que seja, o que quer dizer que, estando fundamentando o papel-moeda (que parece ser o mecanismo que move o mundo e em nome qualquer sacrifício é legítimo) em uma relação que há muito perdeu o sentido, o próprio dinheiro (que é uma virtualidade) faz referência à algo que está ausente, e a sociedade parece, assim, fundamentar-se em uma mentira.

E este sentido de inadequação, seja do eu com o mundo ou do eu consigo é aquilo que Camus chama de Absurdo. Nunca é demais lembrar que um dos ‘Milagres’ de ‘Mefistófeles na Segunda Parte do Fausto’ é inventar a nota monetária, sob a garantia de que todos os problemas sociais decorrentes da má-administração dos recursos e os eventuais desvios nos gastos públicos poderiam ser imediatamente resolvidos mediante a outorga de ‘títulos’ que valiam tanto quanto o ouro que seria explorado em uma mina de ouro ‘recém-descoberta’.

Sendo assim, o nosso dinheiro é uma virtualidade – nos garante a propriedade de algo que não existe – e, se amanhã todos resolvessem que o papel-moeda, ele mesmo, nada vale, posto que, a rigor, não vale mesmo, toda a nossa sociedade contemporânea ruiria ou passaria por uma revolução que tornaria evidente o caráter meramente convencional do suposto “fundamento” anterior, repousando, portanto,

uma compreensão da vida e das relações intersubjetivas ancorada no dinheiro em um castelo de ar (CAMUS, 2011).

O papel-moeda poderia ser compreendido, neste sentido, como um meio, ou um representante, do Ouro, que seria o objeto de valor, embora o próprio “valor” do ouro seja, ele mesmo, uma convenção social. É justamente nesta relação de uma ‘mentira que se salva por outra mentira’ –a compreensão de que as convenções sociais, nada mais que convenções, justificam-se por meio de argumentos que são, eles mesmos, meras convenções, que encontram outra espécie de Absurdo.

Seria pois, um homem pode julgar agir de acordo com a Razão Infinita e buscar a verdade e fundar, com isso, uma sociedade justa e igualitária, mas suas leis terminam por fundar-se no medo do desconhecido, na dor e em nada mais que convenção, que é o mesmo que dizer que tem origem absurda; julgar que sacrificar sua vida em nome do dinheiro ‘Faz Sentido’, julgar que o dinheiro lhe trará poder, masesqueceria que o dinheiro é obra sua, é ele mesmo convenção, e acabar por tornar-se escravo de sua própria criação – e é no reconhecimento do mundo como inadequado ou de si mesmo como não-pertencente que funda o sentimento Absurdo (CAMUS, 2010).

Camus utiliza um exemplo de gênese do Absurdo com a consciência de um ‘Homem Comum’, que pega o bonde todos os dias, vai trabalhar, almoça em casa, volta pro trabalho, isto rotineiramente, todos os dias da semana; até que um dia ele se pergunta ‘porquê?’, e nisto se instaura o sentimento do Absurdo.

O Absurdo, embora Camus não tome por conceito, é, talvez, a questão filosófica mais arquetípica de todas, uma vez que se instaura, justamente, pela pergunta do sentido: se, como diz Aristóteles, a Filosofia é a ‘Ciência das Causas Primeiras’, ninguém pode, com propriedade, recusar-se à responder as ‘exigências absurdas’, ou desconsiderar as tentativas de resposta (ou de desenvolvimento, que seja, a Filosofia não precisa se arrogar a resolver o Absurdo, como não precisa se arrogar a resolver nada) à questão Absurda, talvez as mais prementes e importantes da experiência humana – ao menos de uma experiência humana possível, com uma evidente marca contemporânea (BALBINO, 2016).

O Absurdo é, portanto, uma marca da consciência humana, um ‘sentimento da alma’ que é, talvez, uma consequência da própria razão: o homem é um animal separado dos demais, separado da matéria, que arroga para si mesmo o ‘direito’ de ter uma alma e, por vezes, de transcender a mortalidade. A relação do homem com a

própria morte, como é ressaltado por Camus, é, talvez, a marca mais evidente do Sentimento do Absurdo: em seu romance 'O Estrangeiro', Camus utiliza a noção de que não se conhece a própria morte, o romance começa com a singela frase 'Hoje, minha mãe morreu'.

Conforme Balbino (2016), o sentimento de distanciamento do narrador para com a personagem morta, sua mãe, pouco revela de sua relação com a mãe, relação que não é importante nem para o personagem e nem para a estrutura do romance, mas muito revela de sua relação com a morte: é sempre outro que morre, a morte mesma, a experiência de morte, o homem não conhece até o momento derradeiro (talvez, se considerarmos que a consciência não sobrevive ao corpo, o homem jamais conhece a morte), sendo o leitmotiv do romance a relação do narrador com a morte: primeiro morre a sua mãe, o que lhe é indiferente.

Torna-se, no máximo, responsável por complicações menores, práticas, como a viagem e a insatisfação do patrão de conceder-lhe folga por causa do enterro; depois morre o árabe que o narrador assassina por um motivo que nem mesmo ele compreende (e é a pergunta do motivo pelo qual matou que mais o exaspera durante o julgamento, posto que considera que não há, de fato, qualquer motivo ulterior, e, por fim, o narrador começa a experimentar a sua própria morte, é condenado, pelo assassinato, à morte, e começa a experimentar – e se desesperar – com a morte quando esta começa a aproximar-se de sua consciência.

1.3.2 Morte e suicídio

A morte marca um desafio que extrapola o domínio de qualquer ciência, e marcatodos os homens desde o berço. Camus, no 'Mito de Sísifo', ressalta que, apesar de que todos, em teoria, saibam que vão morrer, todos agem como se não soubessem – e afirma, de modo paradoxal, mas acertado, que, de fato, nenhum homem sabe, posto que só tenha a experiência da morte de um outro, um outro que não é, e nem pode ser, o mesmo que Eu (CAMUS, 2010).

Há, para a formação do conceito de absurdo, uma interpenetração de outros conceitos que lhe dão sustentação, ou que são derivações diretas dele. A ideia de esperança, tempo, suicídio e liberdade são exemplos disso. Esperança e tempo são anteriores, enquanto que a ideia de suicídio e liberdade são posteriores.

O Absurdo envolve a questão cênica da vida dos homens, e sua elaboração tem principalmente mais a ver com eles do que com um discurso teórica vazia. O ponto de partida para a análise do absurdo é um certo valor que pré-julgamos estar na vida. A vida vale ser vivida? Camus abre o primeiro capítulo de seu livro assegurando que só existe um problema filosófico sério. Este problema é o suicídio. A pergunta fundamental que precisa ser feita é se o melhor a fazer é continuar vivo ou se suicidar. Esta é a pergunta primordial e mais importante. Tal pergunta é, na verdade, concernente a uma questão de sentido, e há nela a pressuposição de que um sentido imanente à vida possui o condão de validar a existência. Sem esse sentido, a vida se torna vazia, e a sua validade torna-se caduca e sempre já inexistente (MELLO JÚNIOR, 2011, p. 31).

No seu ensaio sobre o absurdo, Camus destaca três temas que são tratados com mais diligência: o próprio absurdo, o suicídio (em sua relação com aquele, uma vez que o suicídio é a solução do problema) e a esperança.

Sem esperança, não há vida. Enquanto há vida, há sempre um mínimo de esperança, que brota da coragem. A esperança se mostra ilusória quando o existente naufraga. Só amparado na coragem pode o homem caminhar de frente erguida para o seu fim. A esperança só tem sentido em relação ao existente. Que ocorre, porém, se a esperança desaparece no tempo? Aquela disposição é uma confiança despida de objeto, confiança sem certeza, não concedida a todos e não concedida a todo o momento: 'estar maduro é tudo' (Shakespeare) (JASPERS, 1965, p. 52).

Existe uma relação profunda entre o absurdo que está posto diante do indivíduo e sua relação com o tempo. Depreende-se que sem esperança não há mais o tempo (tomado em sua acepção de expectativa, e como expectativa de futuro), e todas as relações do ser no mundo se tornam imediatas. Camus (2010, p. 46), escreve que “um homem sem esperança e consciente de sê-lo não pertence mais ao futuro”.

Fica claro que, se o indivíduo não se suicida, continua a viver no mundo da vida, na cotidianidade, de que fala Heidegger e, sendo assim, se está inserido no mecanismo do raciocínio absurdo, não vive, portanto, à espera. A densidade do mundo é o que se apresenta, com uma densidade que está no seu hábito próprio e que é certamente o que o compõe (o seu ramerrão diário, seu automatismo vital).

Relacionado com a morte e o Absurdo, está o recurso do suicídio, tema principal de ‘O Mito de Sísifo’ e ponto de contato estabelecido por Camus com a obra de Dostoiévski. O suicida mata-se, de acordo com Camus, porque a vida não vale a pena ser vivida, e a questão de se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é, também de acordo com Camus, a mais importante das questões.

Com sua filosofia um tanto mais às claras, foi possível aproximá-la à noção de angústia presente no vasto universo heideggeriano – um ponto de contato que o próprio Camus traz à luz em seu ‘O mito de Sísifo’. Seguindo a intuição dessa obra primordial do nosso autor, da angústia chega-se ao suicídio filosófico. E, nesse caminho, Camus perpassa, a título de exemplo, por diversos autores da filosofia existencial, no ensejo de reconhecer neles o seu conceito de Absurdo, e também de entender o modo como estes pensadores ‘escaparam’ furtivamente ante as esmagadoras consequências do pensamento absurdo (LINS, 2016, p. 37).

Quando se pergunta pelo valor da vida, pergunta-se pelo destino humano, pergunta-se pelo significado das ciências, das instituições sociais, pelo valor da moral estabelecida: nos questionamentos sobre o valor da vida existe uma micro-história de toda a humanidade, e um questionamento arquetípico que é processo de formação, talvez, de todos os indivíduos.

Sendo assim, a questão do suicídio é universal, embora isto não seja nela o mais importante: o que realmente importa é que o suicídio anula todas as outras questões, tomadas do ponto de vista do homem que deseja matar-se, a justiça, a moral e a ciência de nada valem - ou seja, a vida é, em última instância, o lastro ontológico de todos os valores (ou do valor dos valores) e, estando o Absurdo ligado de maneira tão íntima à vida, uma Filosofia que se arrogue a compreender, mesmo que minimamente, as “causas primeiras” não pode furtar-se a abordar o Absurdo.

É justamente por investigar a questão do valor de vida, e, assim, explorar o suicídio e suas implicações, que Camus outorga a Dostoiévski o título de ‘Grande Romancista’ e, portanto, reconhece no romancista Dostoiévski o filósofo Dostoiévski: os romances de Dostoiévski são grandes. Não por representarem o virtuosismo máximo da plasticidade literária, mas por ultrapassar os limites da plasticidade literária pela plasticidade literária.

Conforme evidenciado por Mello Júnior (2011), Dostoiévski é um grande romancista por desenvolver as questões mais fundamentais, questões que vem antes de todas as outras e que, em certos momentos, que seriam, eventualmente, enfrentados por todo homem, anulam todas as outras – marcando, assim, o caráter universal da questão do suicídio, uma questionamento do valor da vida e dos motivos finais, as ‘causas primeiras’.

É necessário salientar, aqui, a única experiência possível de uma morte que se poderia chamar da ‘Própria’: a Arte. A Arte torna possível que a consciência abarque outros mundos, outras vidas – e é nesse sentido que a Arte como Arquétipo da

Verdade será retomada no momento final do trabalho -, permitindo que o indivíduo, sem sair da própria consciência, se torne um outro.

É justamente esta possibilidade de ‘Tornar-se Outro’ e ‘Abarcar Outros Mundos’ que certo tipo de ciência, um tipo de ciência que se arroga – ilegitimamente – a possibilidade de demonstrar e conhecer as coisas nelas mesmas, toma de ‘Empréstimo’ à Arte: a Imaginação, a capacidade de combinar os dados de diversas maneiras distintas, a ato de forjar virtualidades, o desvio de sentido, a possibilidade de ‘Mentir’ são ‘Ferramentas’ que pertencem ao domínio da Arte, posto que extrapola o sentido da coisa, ‘Adiciona Algo à Mistura’ (SANTIAGO, 2016).

Quando Hobbes inventa o Leviatã, quando se fala em nome do Estado, da Justiça, quando se inventa o Papel-Moeda, quando se faz ficção científica, quando se projeta um foguete ou quando alguém descreve o pós-vida não se está mais fazendo ciência, não mais se está falando das coisas nelas mesmas, na verdade, não mais se está falando das coisas: a virtualidade não pertence ao domínio das coisas, posto que, por definição, não é uma coisa, é antes uma capacidade “do espírito”, uma ferramenta da consciência e que diz respeito, antes de tudo, ao sujeito.

Sendo assim, é importante ter em mente que é só a Arte que pode dar algum tipo de experiência da própria morte, em um transporte artístico em que a consciência assume outra identidade que é, mesmo que só por um segundo no ato de leitura, inegavelmente a identidade do leitor. Neste sentido, o melhor meio possível para conhecer aquilo que, talvez, seja o maior dos medos e o fundamento da sociedade – um fundamento, posto que não exista senão como experiência de um outro ou transporte artístico da consciência, evidentemente ‘Absurdo’.

II. LEANDRO GOMES DE BARROS

A literatura de Cordel no decorrer dos séculos tem se tornado no Brasil e para o mundo um patrimônio cultural do povo. Pois é uma arte que valoriza as raízes regionais e popularizou-se conduzindo a tradição, geralmente em versos apresentados oralmente. Sendo assim, o primeiro capítulo abordará o pai do cordel brasileiro, a origem do cordel e sua chegada no Brasil e a abordagem da existência do absurdo em Camus e Barros.

2.1 O pai do cordel brasileiro

A literatura de Rovedo (2009), aponta que Leandro Gomes de Barros foi considerado, no Brasil, como sendo o 'Pai do Cordel'. Sua história inicia a partir de seu nascimento, que ocorreu na 'Fazenda Melancia', localizada no município de Pombal, no estado da Paraíba, no ano de 1865. Sua criação ocorreu em outra região, uma vez que Barros teria sido levado para a cidade de Teixeira, quando pequeno, onde teria recebido educação de um parente de sua mãe, membro da família proprietária da Fazenda citada, chamado Padre Vicente Xavier de Farias.

FIGURA 1: Leandro Gomes de Barros



Fonte: Diniz (2007).

Ali conheceu ilustres poetas e vários cantadores que muito contribuíram para sua formação como cordelista. Até os 15 anos de idade, Leandro residiu em Teixeira, na Paraíba, cidade considerada como sendo o berço da literatura de cordel no Brasil –, tendo se mudado para Vitória de Santo Antão em Pernambuco, após esse período, onde mais tarde se casou e teve filhos (OLIVEIRA, 2012).

Em 1906, fundou uma pequena gráfica e seus folhetos se espalharam pelo Nordeste. Segundo alguns historiadores, foi o primeiro a imprimir e vender os folhetos no Brasil, contudo outros afirmam que em 1865 houve um cordel publicado, mas não há evidências da veracidade deste fato.

Entre suas principais obras, encontram-se ‘O cavalo que defecava dinheiro’, assim como a ‘História de Juvenal e o Dragão’, além da ‘História do Boi Misterioso’, entre tantas outras publicações de grande importância para a literatura nacional, como as seguintes obras de expressiva relevância, como apontado por Sales (2018, p. 28):

- Batalha de Oliveiros com Ferrabrás;
- Branca de Neve e o Soldado Guerreiro;
- A Confissão de Antônio Silvino;
- A Vida de Pedro Cem;
- Os Sofrimentos de Alzira;
- Como Antônio Silvino Fez o Diabo Chocar;
- História de João da Cruz;
- Vida e Testamento de Canção de Fogo;
- A Mulher Roubada;
- Suspiros de um Sertanejo;
- O soldado Jogador;
- Donzela Teodora, entre outras.

Seus folhetos intitulados como ‘O cavalo que defecava dinheiro’ e ‘O enterro do cachorro’, serviram como fonte de inspiração para as publicações do grandioso escritor Ariano Suassuna, direcionando sua obra ‘O Auto da Compadecida’ (NASCIMENTO, LUCENA & LACERDA, 2019).

O folclorista Câmara Cascudo, considerou Leandro Gomes de Barros como o mais lido dos escritores populares, descrevendo suas características a partir de alguns adjetivos específicos, salientando que:

Conheci-o na capital paraibana. Baixo, grosso, de olhos claros, o bigodão espesso, cabeça redonda, meio corcovado, risonho contador de anedotas, tendo a falacantada e lenta do nortista, parecia mais um fazendeiro que um poeta, pleno de alegria, de graça e de oportunidade (SALES, 2018, p. 42).

Leandro faleceu no ano de 1918. Sobre sua morte, há controversas quanto à causa, uma vez que, conforme salienta o romancista Permínio Ásfora, Barros teria se mostrado desgostoso com sua prisão, ocorrida logo depois de publicar a obra 'O punhal e apalmatória', em que abordava a história de um senhor de engenho assassinado por um homem em quem teria dado uma surra.

O chefe de polícia considerou que além de Leandro mostrar exagerada simpatia pelo empregado, seus versos eram uma afronta às autoridades. Por se sentir humilhado com a prisão, entristeceu-se sobremaneira e veio a falecer.

Leandro Gomes de Barros (1865-1918) é um dos nomes que marcam a primeira geração de cordelistas no Brasil. Ao lado de outros poetas como Silvino Pirauá Lima, Barros levou adiante a tradição do verso cantado e do repente, transformando a cantoria em rimas estruturadas impressas em livretos (RONCOLATO, 2018, p. 1).

Sebastião Nunes Batista, por sua vez, nos escritos de sua obra 'Antologia da Literatura de Cordel', apresenta a causa da morte de Leandro Gomes de Barros, como sendo decorrente da gripe espanhola – Influenza. Diante de tantas versões, ainda é possível estimar que Leandro tenha deixado mais de 600 obras das quais foram tiradas mais de dez mil edições.

2.2 A origem do cordel e sua chegada no Brasil

O nascimento do cordel remonta a Europa, na Idade Média. Naquele período, não possuíam meios de transmissão como se tem hoje. Os livros eram redigidos à mão e copiados um a um, o que determinava o valor elevado das publicações, que eram direcionadas especialmente para as pessoas que sabiam ler.

Conforme Carvalho (1995), a leitura refletia como um processo construtivo, em que o leitor realizava a interpretação representativa de algo com o qual se identificava, o que sugere a imprescindibilidade do sentido da compreensão, em que pese a associação entre o que se idealiza com a interação com a própria vivência.

Diante destas especificidades, a literatura de cordel se fortaleceu na sociedade antiga, considerando-se que:

Esse tipo de literatura é de inestimável valor e importância na manutenção das identidades locais e das tradições literárias de cada região. Os cordelistas são os grandes narradores da vida local e cabe a eles a reprodução e a divulgação de fatos sociais, políticos, econômicos, etc. Tal como acontecia na Idade Média com os trovadores (ALGERI & SIBIN, 2019, p. 19).

O único entretenimento do povo, então, era os trovadores e os menestrelis que, acompanhados de um alaúde, eram contadores de histórias que envolviam, entre outras, lendas e romances, bem como aventuras. O assunto pode ser um fato real, a biografia de alguém famoso, um repente, um duelo, uma história inventada ou até mesmo uma obra de arte requintada.

Para facilitar a memorização eles faziam rimas que os ajudavam a não esquecer a estrofe seguinte. Como os livros eram muito caros e inacessíveis à maior parte das pessoas, esses artistas que traziam história através de sua voz, nas feiras e mercados, eram muito queridos pelo povo, que se juntava para ouvir suas rimas e, ao final de cada apresentação, depositavam moedas dentro do alaúde como agradecimento.

De acordo com Cavalcanti (2013), somente em 1440, o alemão Johannes Gutenberg inventou a imprensa e então os livros e impressos puderam ter um custo mais acessível e gradativamente mais pessoas começaram a ter interesse pela palavra escrita. Neste contexto, visando maior lucro, os trovadores começaram a vender suas histórias impressas em papel, sendo que à época, não tinham o mesmo formato que têm hoje.

Conforme Rosa (2013), eram folhas soltas por isso em Portugal chamavam de folhas volantes, na Espanha de *Pliegos Suelto* e na França de *Littérature de Colportage*. Na Alemanha, eram impressas nas tipografias com a maior parte do conteúdo em prosa e vendidos nos mais variados lugares, como universidades, tabernas, igrejas, feiras e mercados, com ilustrações em xilogravuras. Em Portugal essas folhas, para uma maior visualização, começaram a serem expostas penduradas em barbantes como roupas no varal e daí surgiu o termo cordel.

FIGURA 2: Representação de xilogravura na literatura de cordel



Fonte: Diniz (2007, p. 2).

No Brasil, o cordel chegou primeiro em Salvador, pelas mãos dos colonizadores portugueses e se irradiou na comunicação oral, pois ainda não havia imprensa no país à época. O cordel corria o sertão na mala dos caixeiros viajantes e folheteiros que iam de povoado em povoado vendendo poesia e histórias a quem já era alfabetizado comprava e lia para os demais. Um pequeno fato do cotidiano ou um acontecimento histórico pode virar cordel (SÁ, 2018).

O cordel já foi o único meio de comunicação em alguns lugares do nordeste e pode-se dizer que é uma mídia popular ou o tataravô de todos os meios de comunicação. Segundo o professor, jornalista, pesquisador da cultura popular e folclorista Átila de Almeida com seu ensaio publicado através do Correio das Artes, de João Pessoa, em primeiro de agosto de 1982, 'Réquiem'.

Diniz (2007, p. 4), apresenta um exemplo da literatura de cordel de Leandro Gomes de Barros. Qual seja:

A cabeça, um tanto grande e bem redonda
 O nariz, afilado, um pouco grosso;
 As orelhas não são muito pequenas,
 Beiço fino e não tem quase pescoço.

Tem a fala um pouco fina, voz sem som,
 Cor branca e altura regular;
 Pouca barba, bigode fino e louro,
 Cambaleia um tanto quanto ao andar.

Olhos grandes, bem azuis, têm cor do mar;
 Corpo mole, mas não é tipo esquisito
 Tem pessoas que o acham muito feio.
 Mas a mamãe, quando o viu, achou bonito!

O cordel é também considerado como um tipo de 'Literatura Popular em Verso', através da qual, toma-se como ponto de partida, a poesia popular do Nordeste, região essa em que nasceram Ugo Linhares do Sabugui – tido como o primeiro cantador brasileiro, que cantava em parceria com seu irmão Nicandro. Os dois poetas são filhos de Agostinho da Costa, considerado na serra do Teixeira, na Paraíba, como o 'Pai da Poesia Popular' regional.

Salienta-se, ainda, que na década de 1860, nasceram grandes nomes da literatura de cordel, como João Bedito, José Duda e Leandro Gomes de Barros, sendo este último considerado o pai do cordel no Brasil.

As honras de 'pai' da literatura de cordel brasileira cabem ao paraibano Leandro Gomes de Barros, que começou a imprimir livretos e alcançou o mérito, digno de poucos poetas, populares ou não, de sustentar a família apenas com os dividendos das centenas de títulos lançados (GEORGINO, 2014, p. 1).

O cordel se tornou, então, um tipo de literatura do povo, nascida para o povo e que recebeu abordagens próprias para tratar de cada tipo de assunto, sendo o cordel uma espécie de tradução da cultura brasileira em literatura. Portanto, em terras nordestinas, o cordel se tornou celebridade em arte, em meados do século XIX, a partir das obras de Leandro Gomes de Barros. Isto porque, até este período, o cordel apresentava-se somente como simples folhas avulsas.

Segundo entendimento de Gertrudes da Silva (2019), Leandro Gomes de Barros é reconhecido, atualmente, como um verdadeiro patriarca, criador da cultura vinculada à literatura de cordel, que se tornou um patrimônio nacional, com evidência para sua origem no estado da Paraíba.

Com as obras de Barros, os folhetos passaram a ser encarados de forma mais abrangente e efetivamente artística, quando começaram a editar e comercializar as publicações caracterizadas assim como o são nos dias de hoje.

O Cordel veio da Europa
No fim do ano passado
No Nordeste do Brasil
Ele foi bem implantado
E os poetas conseguiram
Com ele bom resultado (KAPLAN, 2004, p. 3).

É essencial considerar as características de natureza metalinguísticas, relacionadas à literatura de cordel, que aborda a própria realidade literária, para tratar de questões reais e da função da construção poética no dia a dia do leitor, onde a literatura de cordel realiza um processo de linguístico que envolve denotação e conotação, com seu discurso figurativo – assim como informativo –, trazendo informação acerca da realidade.

No Brasil, teve seu auge nas décadas de 40 e 50 do século XX e ali atingiu seu ápice maior. Ou seja, em épocas específicas, o cordel começou a despontar como uma cultura tipicamente nordestina, através da qual as pessoas se expressavam naturalmente pela literatura, em um formato popular, por meio das cantorias, o que levou o folheto a se tornar o meio de comunicação mais importante nas divulgações dos fatos que despertava o interesse do povo.

O cordel é, portanto, uma marca significativa da poesia popular da Paraíba, sendo que:

[...] uma literatura que, mesmo quando utiliza temas da tradição, é extremamente criadora, levando em conta a realidade, a visão de mundo, o sistema de valores, a moral e as crenças da gente a quem é destinada essa poesia – gente que pertence ao mesmo mundo de seus criadores (MEYER, 1980, p. 9).

A referida literatura, desse modo, constituiu a formação do pensamento político da juventude nos anos 60, que eram tão firmes em seus propósitos e ideais. Nos folhetos de cordéis estão inseridos uma forte ideologia transformadora, ditada por simples escritores que eram porta-vozes do povo denunciando o clamor e as injustiças e a forma de governar dos políticos.

Para Diniz (2007):

Literatura de Cordel
 É poesia popular
 É história contada em verso
 Em estrofes a rimar
 Escrita em papel comum
 Feito pra ler ou cantar (DINIZ, 2007, p. 1).

A poesia popular como literatura oral já existe há mais de três milênios. Na modalidade escrita a literatura dita do povo é registrada em folheto de cordel que possui este nome por ser vendido pendurado em cordas, cordão ou barbantes para serem comercializada em espaços de grande aglomeração, como as feiras-livres, por exemplo.

Geralmente, sua métrica é desenvolvida em sextilhas, sétimas, oitavas e décimas, sendo que os cordelistas mais experientes dominam os dodecassílabos e os alexandrinos. É impresso em papel jornal e apenas a capa em pergaminho, que é impressa pelos métodos de xilogravuras.

FIGURA 3: Xilogravuras da literatura de cordel



a) Cantadores



b) O bem e o mal

Fonte: Pizani (2010, p. 75).



c) Retirantes

Mesmo existindo várias barreiras relacionadas ao uso da literatura de cordel, em nível nacional, ocorreu um rompimento dos respectivos entraves, gerando maior aceitação deste tipo de linguagem poética, que inclui um ritmo significativo e expressivo de escrita peculiar em forma de versos.

Trata-se de uma forma muito própria de se versar acerca daquilo que se torna objeto de abordagem da poesia, dentro da literatura de cordel, o que existe há diversos anos, desde a época da Idade Médica, quando os poetas eram classificados conforme seu local de origem, assim como ao formato de trabalho que executavam dentro da literatura de cordel.

Hierarquizados socialmente, recebiam denominações: como trovador, jogral, menestrel e segrel, de acordo com suas produções. O trovador era considerado o artista completo, descendente de linhagem nobre, compunha e interpretava suas cantigas, sem receber por isso; ainda que versejassem nas cortes e terem como público alvo a aristocracia, suas composições tinham um sabor popular. Os jograis pertenciam a uma classe social inferior, eram artistas itinerantes, que exerciam funções variadas como saltimbancos, músicos, atores mímicos, apresentadores de marionetes ou de animais adestrados. O menestrel era um tipo de jogral, tinha trabalho estável, ligado a um senhor medieval e sua função era entreter a alta nobreza, interpretando as poesias escritas pelos trovadores. Os poetas entravam na esfera do canto popular, por meio de romances, pastorelas, canções de gesta, de danças e de primavera (QUEIROZ, 2006, p. 21).

No contexto da linguagem literária, o menestrel era caracterizado como uma espécie de literatura de jogo, executada de forma estável e que se associava a uma tratativa medieval, imbuída da função de entretenimento destinada ao público vinculado à alta nobreza.

Conforme Oliveira e Nicolau (2007), a estrutura formal de um folheto de cordel é apresentada com um quantitativo variado de páginas, podendo incluir oito, dezesseis ou trinta e duas folhas. Literatura de cordel é a poesia do povo, do sertanejo nordestino, do pau-de-arara, dos sem-terra. Mas também pode-se dizer que ela é poesia universal: do Brasil e do mundo.

A partir da atuação de Leandro Gomes de Barros, surgiram poetas-editores que escreviam e imprimiam seus próprios folhetos, quando não adquiriam também os direitos sobre as obras de terceiros. Um dos principais empresários do setor foi João Martins de Ataíde, que em 1921 obteve licença para republicar as histórias de Barros, inicialmente apresentando-se nos livretos como editor e, num segundo momento, como o próprio autor (GEORGINO, 2014, p. 1).

Assim sendo, destaca-se que com a popularização da literatura de cordel, a abordagem gráfica, também foi evoluindo, recebendo capas melhor elaboradas, incluindo textos decorativos associados a imagens agora com maior poder de atratividade dos leitores.

No ano de 1950, portanto, chegou-se ao auge das evoluções dos folhetos, que receberam desenhos da xilogravura, com características 'rústicas'. É importante salientar que uma das principais características da literatura de cordel, está relacionada com a grande variação de assuntos abordados pelos folhetos.

O que se pode concluir com esse tópico, é que A literaturade Cordel, no decorrer dos séculos, tem se tornado um patrimônio cultural do povo, pois equivale a

um tipo de arte que valoriza as raízes regionais e popularizou-se conduzindo a tradição, geralmente em versos apresentados oralmente.

2.3 Abordagem da existência do absurdo em Camus

A Filosofia de Albert Camus caracteriza-se por tomar como tema central a vida mesma, foco que pode ser apreendido logo na introdução ao livro, pela sua rejeição expressa à metafísica e pela colocação da questão fundamental: o suicídio, se a vida vale a pena ser vivida, e é este tipo de filosofia que aqui caracterizo como Existencialista, embora muito se discuta sobre o que seria, afinal de contas, Filosofia Existencialista e quem seriam os legítimos representantes da mesma.

Tem-se em mente, aqui, a Filosofia Existencialista como a 'Filosofia da Vida', um tipo de pensamento voltado, antes de tudo, para a moral e a ética e pelo valor da vida humana, assim como os problemas relacionados à própria vida e ao desenvolvimento conceitual no sentido de abarcar o significado, o sentido, de uma vida humana, o que inclui o problema da liberdade, da morte, das relações sociais e do amor, entre outros. No existencialismo, é possível compreender "o homem como ser finito, 'lançado no mundo' e continuamente dilacerado por situações problemáticas ou absurdas" (REALE & ANTISERI, 1991, p. 593).

Neste sentido, então, concebe-se Camus como um Filósofo Existencialista e concebo a sua noção de Absurdo como o ponto principal. É interessante ressaltar que Camus não toma o Absurdo como um 'conceito'. Camus não procura delimitar logicamente o Absurdo, e nem procura esgotá-lo por meio de imagens, mas, ao contrário, Camus define o Absurdo como um 'sentimento da alma', sendo exemplos que evidenciam o Absurdo a não-correspondência necessária da coisa-mesma com a ideia, o sentimento de não-pertencimento do indivíduo e a sensação evocada e rotulada por Sartre como 'náusea'.

É como se o absurdo só o fosse no momento centrífugo de um descentramento consciencial em que o trágico dele se visse de fora e referido a um destino que só de fora se pudesse conceber – um destino separado e transcendente só para quem está fora de si (SOUSA, 2001, p. 97-98).

Camus abarca, assim, com a sua noção de Absurdo o irrazoável que, ao que parece, governa a existência. A noção de Absurdo, apesar de não ser tratada por

Camus como um conceito, aparece, então, em toda a sua potência intelectual, é o último bastião da razão frente às coisas, ou, antes, é o limite da própria razão, é o mais longe que o racionalismo pode chegar.

E, justamente por ser o limite do racionalismo, ser o sinal que marca a “farsa” de querer reconhecer nas coisas mesmas o sentido (e de pretender conhecer as coisas mesmas), creio ser um dos pontos que mais interessam ao fazer filosófico: o Absurdo é a marca da existência, é o lugar exato em que o homem precisa abandonar a ciência e agir de acordo com algo que lhe ultrapassa, e, exatamente por isso, marca o início de um pensamento que só pode dispor de si mesmo, sem pretensão alguma às coisas mesmas e que diz respeito à grande parte das experiências humanas (CAMUS, 2010).

Os valores mais fundamentais dos indivíduos, representados pela Justiça, relações econômicas e pela morte— essa em última instância —, nascem do sentimento do Absurdo. Tome-se, por exemplo, a Justiça: a Justiça é puramente virtual, nasce de uma necessidade de proteção e da conquista de algum tipo de garantia, seja ela de que tipo for e contra o que quer que seja.

O Absurdo nasce da compreensão de que não podemos fazê-lo. Outro exemplo de como o Absurdo é presente na vida pode ser apreendido de nossas relações econômicas: o dinheiro é uma virtualidade. O papel-moeda, aquilo que hoje chama-se de dinheiro, é uma garantia outorgada pelo Estado (virtualidade Absurda) de que o possuidor daquela é o legítimo proprietário da quantidade de ouro representada por aquela nota, ouro este guardado nas reservas nacionais: o problema é que o ouro não existe (CAMUS, 2010).

Ou, para ser mais exato, a quantidade de dinheiro disponível no mundo há muito excede a quantidade de ouro em qualquer reserva nacional que seja, o que quer dizer que, estando fundamentando o papel-moeda (que parece ser o mecanismo que move o mundo e em nome do qual qualquer sacrifício é legítimo) em uma relação que há muito perdeu o sentido, o próprio dinheiro (que é uma virtualidade) faz referência à algo que está ausente, e a sociedade parece, assim, fundamentar-se em uma mentira — e este sentido de inadequação, seja do eu com o mundo ou do eu consigo é aquilo que Camus chama de Absurdo.

Camus utiliza um exemplo de gênese do Absurdo com a consciência de um ‘homem comum’, que pega o bonde todos os dias, vai trabalhar, almoça em casa,

volta pro trabalho, isto rotineiramente, todos os dias da semana; até que um dia ele se pergunta ‘porquê?’, e se instaura o sentimento do Absurdo (ARAÚJO, 2009).

O Absurdo, embora Camus não tome por conceito, é, talvez, a questão filosófica mais arquetípica de todas, uma vez que se instaura, justamente, pela pergunta do sentido: se, como diz Aristóteles, a Filosofia é a ‘Ciência das Causas Primeiras’, ninguém pode, com propriedade, recusar-se à responder as ‘exigências absurdas’, ou desconsiderar as tentativas de resposta (ou de desenvolvimento, que seja, a Filosofia não precisa se arrogar a resolver o Absurdo, como não precisa se arrogar a resolver nada) à questão Absurda, talvez as mais prementes e importantes da experiência humana – ao menos de uma experiência humana possível, com uma evidente marca contemporânea.

O Absurdo é, portanto, uma marca da consciência humana, um ‘sentimento da alma’ que é, talvez, uma consequência da própria razão: o homem é um animal separado dos demais, separado da matéria, que arroga para si mesmo o ‘direito’ de ter uma alma e, por vezes, de transcender a mortalidade. A relação do homem com a própria morte, como é ressaltado por Camus, é, talvez, a marca mais evidente do Sentimento do Absurdo: em seu romance ‘O Estrangeiro’, Camus utiliza a noção de que não se conhece a própria morte, o romance começa com a singela frase ‘Hoje, minha mãe morreu’ (CAMUS, 2010).

O sentimento de distanciamento do narrador para com a personagem morta, sua mãe, pouco revela de sua relação com a mãe (relação que não é importante nem para o personagem e nem para a estrutura do romance), mas muito revela de sua relação com a morte: é sempre outro que morre, a morte mesma, a experiência de morte, o homem não conhece até o momento derradeiro (talvez, se considerarmos que a consciência não sobrevive ao corpo, o homem jamais conhece a morte), sendo o ‘leitmotiv’ do romance, a relação do narrador com a morte: primeiro morre a sua mãe, o que lhe é indiferente, sendo, no máximo, responsável por complicações menores, práticas, como a viagem e a insatisfação do patrão de conceder-lhe folga por causa do enterro; depois morre o árabe que o narrador assassina por um motivo que nem mesmo ele compreende (e é a pergunta do motivo pelo qual matou que mais o exaspera durante o julgamento, posto que considera que não há, de fato, qualquer motivo ulterior) e, por fim, o narrador começa a experimentar a sua própria morte (é condenado, pelo assassinato, à morte, e começa a experimentar – e se desesperar – com a morte quando esta começa a aproximar-se de sua consciência (CAMUS, 1997).

A morte marca, assim, um desafio que extrapola o domínio de qualquer ciência, e marcatodos os homens desde o berço. Camus, no Mito de Sísifo, ressalta que, apesar de que todos, em teoria, saibam que vão morrer, todos agem como se não soubessem – e afirma, de modo paradoxal, mas acertado, que, de fato, nenhum homem sabe, posto que só tenha a experiência da morte de um outro, um outro que não é ,e nem pode ser, o mesmo que Eu.

Como salienta Santiago (2016), constata-se que, relacionado com a morte e o Absurdo, está o recurso do suicídio, tema principal de O Mito de Sísifo e ponto de contato estabelecido por Camus com a obra de Dostoiévski. O suicida mata-se, de acordo com Camus, porque a vida não vale a pena ser vivida, e a questão de se a vida vale ou não vale a pena ser vívida é, também de acordo com Camus, a mais importante das questões.

Quando se pergunta pelo valor da vida, pergunta-se pelo destino humano, pergunta-se pelo significado das ciências, das instituições sociais, pelo valor da moral estabelecida: nos questionamentos sobre o valor da vida existe uma micro-história de toda a humanidade, e um questionamento arquetípico que é processo de formação, talvez, de todos os indivíduos.

Sendo assim, a questão do suicídio é universal, embora isto não seja nela o mais importante: o que realmente importa é que o suicídio anula todas as outras questões, tomadas do ponto de vista do homem que deseja matar-se, a justiça, a moral e a ciência de nada valem - ou seja, a vida é, em última instância, o lastro ontológico de todos os valores (ou do valor dos valores) e, estando o Absurdo ligado de maneira tão íntima à vida, uma Filosofiaque se arrogue a compreender, mesmo que minimamente, as ‘causas primeiras’ não pode furtar-se a abordar o Absurdo.

É justamente por investigar a questão do valor de vida, e, assim, explorar o suicídio e suas implicações, que Camus outorga a Dostoiévski o título de ‘Grande Romancista’ e, portanto, reconhece no romancista Dostoiévski o filósofo Dostoiévski: os romances de Dostoiévski são grandes não por representarem o virtuosismo máximo da plasticidade literária, mas por ultrapassar os limites da plasticidade literária pela plasticidade literária – Dostoiévski é um grande romancista por desenvolver as questões mais fundamentais, questões que vem antes de todas as outras e que, em certos momentos, que seriam, eventualmente, enfrentados por todo homem, anulam todas as outra – marcando, assim, o caráter universal da questão do suicídio, um

questionamento do valor da vida e dos motivos finais, as ‘causas primeiras’ (NASCIMENTO, LUCENA & LACERDA, 2019).

É necessário salientar, aqui, a única experiência possível de uma morte que se poderia chamar da ‘própria’: a Arte. A Arte torna possível que a consciência abarque outros mundos, outras vidas – e é nesse sentido que a Arte como Arquétipo da Verdade será retomada no momento final do trabalho –, permitindo que o indivíduo, sem sair da própria consciência, se torne um outro. Essa possibilidade de ‘tornar-se outro’ e ‘abarcando outros mundos’ que certo tipo de ciência (um tipo de ciência que se arroga – ilegitimamente – a possibilidade de demonstrar e conhecer as coisas nelas mesmas) toma de ‘empréstimo’ à Arte: a Imaginação, a capacidade de combinar os dados de diversas maneiras distintas, o ato de forjar virtualidades, o desvio de sentido, a possibilidade de ‘mentir’ são ‘ferramentas’ que pertencem ao domínio da Arte, posto que extrapola o sentido da coisa, ‘adiciona algo à mistura’.

Quando Hobbes inventa o Leviatã, quando se fala em nome do Estado, da Justiça, quando se inventa o Papel-Moeda, quando se faz ficção científica, quando se projeta um foguete ou quando alguém descreve o pós-vida não se está mais fazendo ciência, não mais se está falando das coisas nelas mesmas, na verdade, não mais se está falando das coisas: a virtualidade não pertence ao domínio das coisas, posto que, por definição, não é uma coisa, é antes uma capacidade ‘do espírito’, uma ferramenta da consciência e que diz respeito, antes de tudo, ao sujeito (CAMUS, 2010).

É justamente por esta capacidade de criar que a Arte pode criar a experiência da morte, e se pode experimentá-la: o leitor de *Os Sofrimentos do Jovem Werther* apaixona-se por Charlotte e morre com o Werther; o leitor da *Divina Comédia* viaja ao Inferno; o leitor dos *Irmãos Karamázov* conversa com o diabo e morre com Ivan Karamázov, os transportes de consciência, somente possíveis no universo da Arte, posto que só a Arte é um uso legítimo (não falseador como o da ciência, mas antes uma mentira assumida) das potências criadoras do espírito.

Observe um trecho da literatura ‘*Divina Comédia*’, com suas expressões elementares do sentido implícito da divindade da vida: “Ó Musas, ó gênio, auxiliai-me neste intento! Ó mente que, fiel, gravaste quanto vi, mostra agora toda fidelidade!” (QUEIROZ, 2006, p. 6).

É só a Arte que pode dar algum tipo de experiência da própria morte (em um transporte artístico em que a consciência assume outra identidade que é, mesmo que só por um segundo no ato de leitura, inegavelmente a identidade do leitor), e, desse

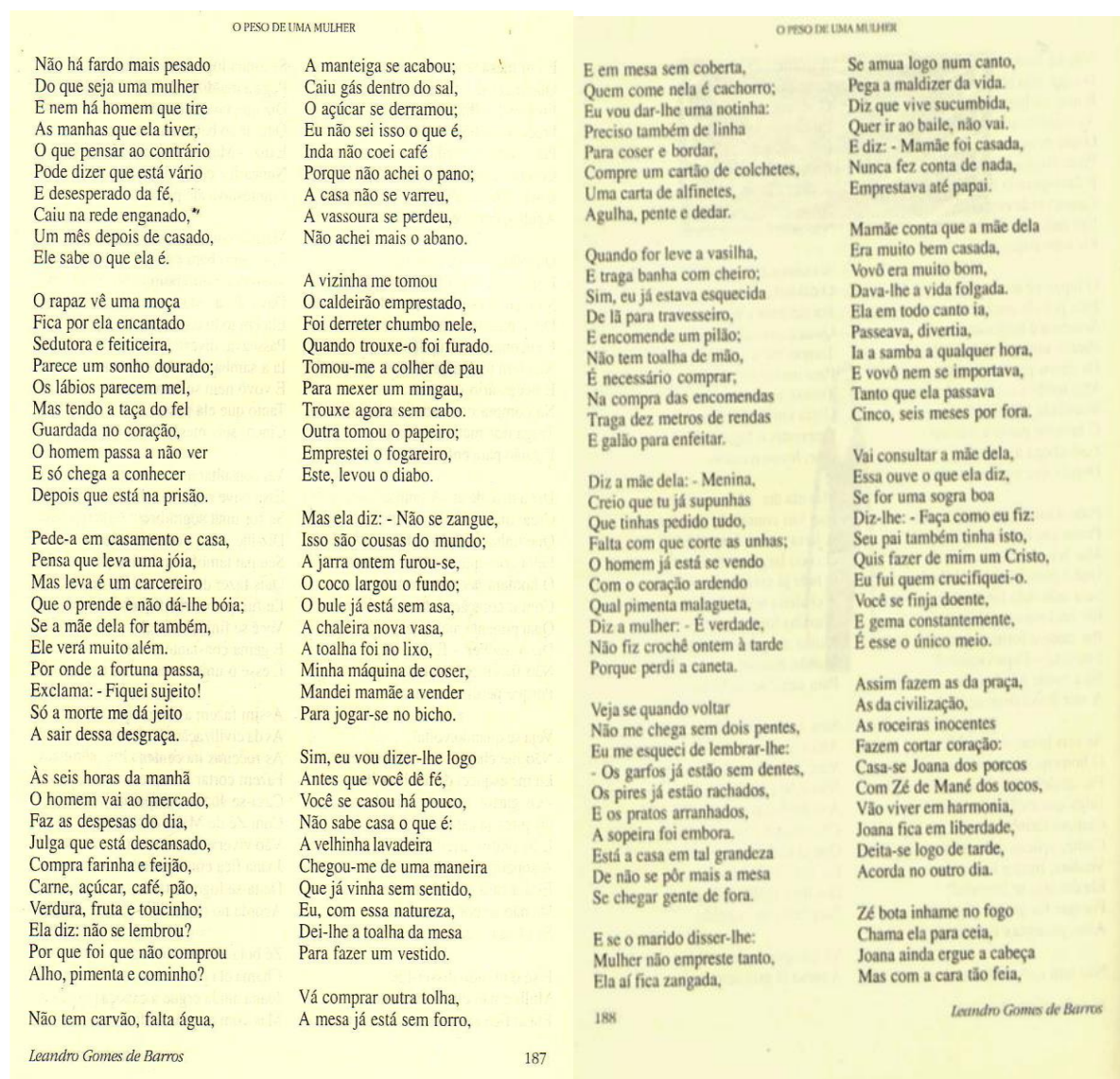
modo, é o melhor meio possível para conhecermos aquilo que, talvez, seja o maior dos nossos medos e o fundamento da nossa sociedade – um fundamento, posto que não exista senão como experiência de um outro ou transporte artístico da consciência, evidentemente Absurdo.

2.4 Folhetos de cordel

Utilizada como um recurso para atrair e dialogar com os leitores, a ilustração carrega uma importância no folheto de cordel que vai além da arte. A ilustração nos folhetos permite que o leitor além de interpretar a palavra interprete a imagem, revelando outra forma de se divertir e informar.

Uma ressalva antes de iniciarmos, demos preferência por utilizar o termo ilustração ao invés de desenho. Para uma melhor elucidação da diferença entre os dois termos o Grande dicionário Sacconi da língua portuguesa (2010, p. 640) define que o desenho é “um conjunto de formas ou figuras representadas por meio de linhas traçadas sobre uma superfície plana (papel, rocha, madeira, etc.)”. A referida publicação (p. 1125), ainda aponta que o termo ilustração é uma “imagem, figura ou qualquer outra matéria visual usada para esclarecer ou decorar um texto, legenda, livro, jornal, folheto, etc.”

FIGURA 4: Poesia de cordel – ‘O peso de uma mulher’(Gomes de Barros)



Fonte: Mendes (2009, p. 113 e 114).

Seguindo a mesma linha da definição, Matos (2007) aborda que a utilização das ilustrações nos folhetos foi feita gradativamente por meio de elementos visuais ou imaginários, sendo inspirados no presente ou no imaginário dos consumidores podendo antecipar a narrativa, indiciar e/ou sugerir algum momento marcante do conteúdo do folheto.

As principais técnicas utilizadas para ilustrar os folhetos de cordel são: a zincogravura, a xilogravura e atualmente a policromia. Aborda-se, brevemente, cada uma, com uma ênfase maior na técnica da xilogravura que é a mais conhecida e difundida das três.

Ao contrário do que a maioria das pessoas pensam os primeiros folhetos de cordel não possuíam nenhuma imagem eram denominados folhetos ‘sem capa’ ou ‘capas cegas’, estas traziam informações básicas como o título e o autor. Concordando com Matos (2007, p. 11) “até então a função da capa não ia além da simples tarefa de identificação do exemplar”.

Mesmo sem nenhum tipo de ilustração, os tipógrafos da época utilizaram os recursos disponíveis para decorar a capa do folheto. Neste caso, recorria-se à utilização das vinhetas (desenho decorativo ou pequena ilustração) e das orlas (bordas utilizadas para dar mais harmonia na composição) como elemento visual. Antes da técnica da xilogravura se propagar, as ilustrações dos folhetos de cordel eram feitas em clichês de zinco (que ao contrário da xilogravura que trabalha com matrizes de madeira, esta trabalha a partir de matrizes metálicas) apresentando ilustrações de cartões postais e fotos de artistas de cinema.

Em um depoimento recolhido por Souza (1981, apud HATA, 1999) um folheteiro relata que a aquisição dos clichês era muito barata, pois, após serem utilizados por jornais estes eram descartados. Devido a esse fato, os clichês de zinco foram bastante difundidos, apesar de ser uma técnica cara em comparação a xilogravura, que, para produção da sua matriz, necessita como material principal qualquer pedaço de madeira.

Quanto à prática de utilizar fotos de artistas de Hollywood, descreve-se que o cinema teve grande influência sobre as capas decordel principalmente nas décadas de 30 a 50 e “não raro, Gregory Peck se transformava em um valente homem do sertão! E a Rita Hayworth tornava-se a mulher fatal, amocinha casadoira ou até a ingênua roceira ou a filha de um coronel” (MATOS, 2004, p. 64).

Conhecida pelos chineses há pelo menos mil e duzentos anos, a técnica da xilogravura foi usada no século VII/X, com a finalidade de imprimir livros e produções de forma mais barata e popular. Como exemplos, cita-se as impressões de almanaques e livretos ritualísticos. Outros impressos neste formato envolvia a compilação de orações budistas), denominada ‘Sutra de Diamante’, de 868 d.C., que foi o primeiro registro confiável relacionado à xilogravura, (ROSA, 2002).

No Brasil, a história da xilogravura teve início ainda no período colonial, com a impressão de baralhos, estampas em tecidos e papéis de parede. Mais adiante, em meados do século XIX, este tipo de impresso passou a ser usado em ilustrações de livros e de periódicos, sendo que em determinado período do século XX, sua

contribuição se tornou eficaz para ilustrar folhetos, como técnica aplicada à literatura de cordel (COSTELLA, 2003).

De acordo com Franklin (2007) a primeira xilogravura em um folheto de que se tem registro data de 1907, sendo de autoria de Francisco das Chagas Baptista, chamado A história de Antônio Silvino e se localiza na parte interna, diferentemente dos cordéis atuais, onde a ilustração se encontra na capa.

Segundo Hata (1999, p. 55) o uso da técnica da xilogravura como um elemento de legitimação do folheto foi implantado na década de 50 por pesquisadores entusiastas que divulgaram esta como uma “técnica representativa da expressividade artística popular”. Quanto a sua popularidade, a xilogravura não era bem quista entre os tradicionais leitores do cordel (o sertanejo) esta era considerada algo “inteligente e intelectual”, sem contar que muitos leitores ao verem os folhetos ilustrados a partir da técnica da xilogravura consideravam como uma cópia, algo falso (p. 59).

Existem diversos contextos controversos no que se refere à comparação das técnicas ‘zincografia’ e ‘xilogravura’, uma vez que a xilogravura, para alguns estudiosos, é aplicada aos folhetos, como mecanismo de arte para compor artesanatos. Para entre os folheteiros, a zincografia equivale a uma espécie de técnica de construção gráfica, mais abrangente que a xilogravura (ROSA, 2002). A xilogravura pode ser empregada por xilográfico, como descrito por Borges, em sua obra ‘A arte de J. Borges’ citado por Blanco (2011, p. 50), apontando que “a produção da matriz na madeira – geralmente a umburana, por ser uma árvore comum da caatinga brasileira – pode ser feita diretamente na madeira traçando com lápis e/ou grafite”. Nestes casos, o uso de caneta hidrográfica é empregado para realce. É possível, ainda, desenhar em rascunho, para somente em seguida transpor para a madeira a respectiva gravura, podendo-se optar pelo trabalho em alto ou em baixo relevo.

A finalização da matriz se dá na aplicação de uma lixa de granulação, polindo a superfície entalhada ao máximo para o recebimento da tinta. Esta técnica permite uma contínua reutilização da matriz, além de ser um processo mais fácil e rápido, podendo se desvincular dos folhetos para compor álbuns, postais ou serem comercializadas como peças artísticas (MATOS, 2007).

Com o aumento do comércio de matrizes de xilogravura, a confecção nesta técnica se tornou mais complexa e cuidadosa, considerando os trabalhos como verdadeiras obras de arte, o que viabilizou gerar maior autonomia da xilogravura

destinada aos folhetos de cordel, seguindo padrões melhor delineados de gravação e de impressão dos desenhos (ROSA, 2002).

Hoje, porém, o emprego de processos mais dinâmicos para impressão, com uso de mais de três cores, denominados como técnicas de policromia, demonstra avanço dos tipos de técnicas usados para composição de ilustrações de capas da literatura de cordel - folhetins. Trata-se de um formato mais atrativo visualmente, por ser colorido e chamar mais a atenção dos leitores. Os estudiosos dos folhetos de cordel, no entanto, não aceitam o uso da policromia, reconhecendo apenas a xilogravura, como técnica específica de emprego neste tipo de folhetos de cordel (HAURÉLIO, 2009).

De acordo com Souza (1981), as ilustrações em policromia, nos folhetos de cordel, continham uma expressividade significativa de apelo popular, trazendo conceitos visuais de imagens coloridas, com um formato dinâmico impresso em papel com melhor qualidade, assim como com medidas maiores, que facilitou a leitura dos folhetos em questão.

Ocorreu, então, um processo de mudanças caracterizador da evolução das técnicas usadas nos folhetos de cordel, onde as capas passaram a receber ilustrações imagéticas, atrativas e de melhor qualidade visual e tátil, gerando soma de valores agregados para a literatura de cordel, assim como promovendo maior atratividade aos leitores deste tipo de impressos, agora conceituados como um formato fundamentado por processos artísticos (MATOS, 2007).

Ao verificar essa evolução, notamos que as ilustrações são coerentes com o texto, estabelecendo, assim, um vínculo entre a ilustração e o texto. Porém, alguns autores desconsideram esse potencial informativo, sendo que, de acordo com Haurélio (2009, p. 99-100): “A essência do cordel está no texto e não na capa, na vestimenta. É um desperdício subordinar o conteúdo à ilustração, numa inversão de valores na qual o acessório torna-se mais importante que o essencial”.

Como exemplo, destaca-se a famosa obra *O Pavão Misterioso*, que traz em sua capa a ilustração de um pavão, refletindo o seu título e, por conseguinte o seu conteúdo. Assim que um leitor vê a capa, já sabe que se trata da história do pavão misterioso. Independente da técnica empregada, o importante é que a ilustração cumpra seu objetivo, que é de refletir parte do conteúdo da obra, como ocorre na interação entre texto e ilustrações nos livros infantis, quando a criança

consegue compreender o conteúdo ou parte dele através das ilustrações (MATOS, 2007).

Portanto, pode-se considerar que os folhetos de cordel apresentam significativo potencial informativo, mas, acima de tudo, apresentam conteúdo tratado em linguagem simples e atrativa a todos os tipos de públicos e faixas etárias distintas, uma vez que, hoje, o visual também se integra ao texto, promovendo agradabilidade e interesse pela leitura, desde a presença das ilustrações nas capas destes livretos ((HAURÉLIO, 2009).

III.EXISTÊNCIA E ABSURDO – CAMUS *VERSOS* BARROS

Abordar a temática da existência e do absurdo, sob o olhar literário e poético de autores como Camus e Barros, pode representar um avanço no que concerne a descoberta de diferentes perspectivas de ensejo textual das obras de cada qual, uma vez que, de um lado, encontra-se o caráter trágico expressado por Camus em suas inúmeras publicações de Cordel, enquanto do outro lado, é possível visualizar o teor cômico e mais suave das palavras dispostas por Barros, ao tratar das vertentes de existencialismo e absurdo.

3.1 O sofrimento humano em Camus e Barros

O sofrimento pode ser interpretado como um tipo de sentimento ou sensação, a partir da qual o indivíduo carrega consigo algo típico e inerente à vida humana, sendo este sentimento intrínseco ao homem desde o início de sua existência como pessoa. Contudo, as pessoas não sofrem porque querem sofrer. Elas sofrem naturalmente, em decorrência de algo frustrante que ocorra, condicionando o indivíduo ao sofrimento natural. O sofrimento é um fator inerente as pessoas como seres humanos, sendo uma espécie de “inimigo cruel que atenta contra seu desejo de plenitude de vida. Com efeito, quando o sofrimento nos atinge, interrogamo-nos a nós mesmos e a Deus em busca de respostas sobre sua causa e finalidade” (MACHADO, 2008, p. 13).

O ‘sofrer’ se traduz como reações as quais nos faz sentir medo, depressão, desamparo. Não se pode deixar de sofrer ou conhecer o sofrimento; podemos até passar pelo mundo sem adoecer, mas não o atravessar sem sofrer. O ‘não sofrer’ é uma situação de desconforto e até mesmo grave, pois o homem que não souber sofrer, não vive, não aproveita seu tempo, sua vida.

Em trecho da obra ‘O Mito de Sísifo’, abordando a questão do sentimento, Camus cita que: [...] só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia” (CAMUS, 1989, p. 23). É possível considerar que, no olhar específico da literatura de Camus, o sofrimento não é um fenômeno que se possa curar com o tempo, haja vista que ele sempre está presente, em movimento. É um fenômeno que

integra a existência humana. Sofrer é estar em contato com nós mesmos, com a nossa existência. Imagina-se que o homem que por algum motivo consegue passar pela vida sem sofrer, não descobriu a essência da vida, o que nos faz conseguir superar uma perda ou uma tristeza e, assim, reconstruir um novo caminho.

E assim versa Silva (1994, p. 161), sobre o sofrimento na literatura de Camus: “a arte pretende ser comunicação, diálogo e ponto de encontro entre os homens, fornecendo-lhes imagens privilegiadas dos seus sofrimentos e das suas alegrias, dos seus sonhos e das suas ilusões, ... de toda a sua condição”.

As narrativas de Barros eram variadas, uma vez que ele colocava em versos o sofrimento do nordestino, assim como transformava suas dores em alegrias, como por exemplo, de amor, de sofrimento, etc. De acordo com Marinho e Pinheiro (2012, p. 17), tem-se que o cordel, especialmente no Brasil, equivale ao sinônimo correspondente a poesia popularmente transcrita em forma de verso, de modo que “as histórias de batalhas, amores, sofrimentos, crimes, fatos políticos e sociais do país e do mundo, as famosas disputas entre cantadores, fazem parte de diversos tipos de texto em verso denominados de literatura de cordel”. Observe um exemplo:

Os sofrimentos de Alzira

Alzira era uma condessa,
Filha do Conde Aragão,
Desde muito pequenina
Tinha bom coração,
Embora que dos seus pais
Não fosse essa criação
(...)
Alzira, desde criança
Que era compadecida,
Dava pequeno valor
Aos objetos da vida,
Visitava hospitais
Inda que fosse escondida
Das iguarias da mesa
Ela mandava um quinhão
Para dar àqueles pobres
Que mais tinham precisão,
Principalmente os doentes,
Que não tinham remissão.
Um dia, que ela fez anos,
O padrinho presenteou-a
Com uma capa de brocado,
Que muito caro comprou-a.
Ela achando-a muito linda,
Com muito gosto guardou-a.
Indo à missa de S. Pedro,
A primeira vez botou-a
De volta, viu uma criança,
Gelada, morrendo à toa.

Ela pegou a criança,
Tirou a capa, embrulhou-a.

Nesses versos observa-se que a protagonista Alzira, filha do conde, assume o papel de —amparo dos desgraçados, alívio dos desassistidos, mãe de todos os órfãos, braços e pernas dos aleijados. Mas seria condenada à morte pelo próprio pai, o marido e o vil cunhado (MEDEIROS, 2002, p.108).

A personagem Alzira tem sua existência limitada ao anseio do masculino, apesar de proteger os excluídos, seu sofrimento é explicitado a partir de uma narrativa que define o imaginário patriarcal no feudalismo em que o altruísmo da mulher era imposto androcentricamente como filha obediente ou mulher submissa.

O que se pode verificar que os poemas de Barros abordam diversos temas dentro do cotidiano nordestino, como o amor, em que são ressaltados nos romances os encontros, desencontros, as traições e, principalmente, o sofrimento do povo e da mulher sertaneja. Os poemas de Leandro representam o entretenimento do povo nordestino de sua época, autor que emocionava seu público independentemente da classe social que ocupava. Sua poesia atingia desde a camada popular sofrida do sertão à nobreza traduzida pela forma de poder como políticos, coronéis e cangaceiros.

Às vezes, as pessoas tendem a não acreditar em seu próprio sofrimento, pensamos que Deus ou as outras pessoas estão sendo ‘injustas’ consigo. E com isso, acabam não percebendo que as próprias escolhas as levam a essa dor. A este respeito, salienta-se que o Cristianismo defende a ideia da importância do sofrimento como uma fonte de crescimento humano, e que a dor não vem por injustiça, mas por livre-arbítrio.

Para Nunes (2009):

O mal físico pode advir como consequência das leis da natureza ou em virtude de faltas morais. Tal tipo de mal pode conter em si as doenças ou os castigos e sofrimentos. No caso dos sofrimentos e castigos, estes podem ser consequência do mau uso de nossa vontade livre. Cada ser humano, quando não usa corretamente a sua livre vontade, corre o risco de contrair ou propagar males físicos (NUNES, 2009, p. 40).

Isto posto, tem-se que o mal advindo da própria natureza humana, pode trazer angústias significativas aos indivíduos, sendo que cada qual interpreta e reage a estas dores e angústias de forma particular e individualizada, podendo variar de pessoa para

pessoa, mesmo que se trate de uma mesma causa ou mesmo evento que atinja a vários indivíduos de uma só vez.

Todas essas informações são fornecidas pela arte de ambos Camus e Barros é de forma labiríntica, cabendo ao leitor um mergulho na vida psíquica das personagens em busca da ponta do fio que o leve ao alvo desejado: o entendimento do texto.

De acordo com Rodrigues (2011, p.13) afirma que “a fragmentação da linguagem no texto é o espelho da fragmentação do homem numa sociedade feita contra todas as suas possibilidades”. A autora salienta também que “é importante observar, no entanto, que não são as técnicas a essência da obra-de-arte, mas sim, a apreensão da essência humana pelo fazer poético.

3.2A existência: Camus *versus* Barros

A forma com a qual as pessoas absorvem o sofrer pode variar bastante. A este respeito, o que se pode observar é que Leandro Gomes de Barros formulou melhor que Camus a respectiva questão do mal e do sofrimento humano, a partir das obras por ele trabalhadas. Ou seja, existe uma pergunta relevante que as pessoas que não acreditam em Deus poderiam fazer às pessoas que acreditam. Sobre o tema, tem-se um trecho de um poema de Barros, abaixo transcrito:

Por que existem o mal e o sofrimento humano?

Se eu conversasse com Deus
Iria lhe perguntar:
Por que é que sofremos tanto
Quando se chega pra cá?
Perguntaria também
Como é que ele é feito
Que não dorme, que não come
E assim vive satisfeito.
Por que é que ele não fez
A gente do mesmo jeito?
Por que existem uns felizes
E outros que sofrem tanto?
Nascemos do mesmo jeito,
Vivemos no mesmo canto.
Quem foi temperar o choro
E acabou salgando o pranto?
– Leandro Gomes de Barros (*)

O trecho acima transcrito da obra de Barros, reforça a noção da importância da crença em Deus, o que consubstancia com a abordagem teórica delineada no

decorrer deste estudo, apresentando vertentes que ligam o sentimento humano do sofrimento com a existência e o absurdo, propostos também em linhas gerais de diversas obras de Camus. Esta seria a razão trazida por Barros, para demonstrar a importância de se acreditar em Deus, considerando-se o fato de que cada indivíduo vive como entende se melhor, porém, a crença em Deus se faz necessária no sentido de viabilizar o desespero da morte seja amenizado, assim como para permitir que as pessoas não vivam uma vida vazia, sem sentido.

Compartilhar do mesmo sentimento, sem preconceitos ou atritos contra quem diverge da citada crença em Deus, é uma das propostas caracterizadas nas obras de Barros. A necessidade de alguns ateus em provar que Deus não existe para aqueles que acreditam, parece que é uma tentativa de tonar os outros vazios espiritualmente, para que assim, talvez, o indivíduo se sinta menos sozinho. Portanto, a presença do mal e do sofrimento, se relaciona com a visão apresentada por Barros, como apontado por um trecho específico do poema a seguir, onde são encontrados alguns questionamentos necessários de serem feitos à divindade e às pessoas que acreditam em Deus, senão observe:

“- Você acredita em Deus?

- Acredito

- E como é isso?”

Quem conseguiria viver diante daquela percepção alinhada para atormentar e sangrar o mundo? Isto posto, destaca-se que, ou as pessoas acreditam, de fato, na existência de um Deus, ou, para as mesmas pessoas que não acreditam, a vida não teria nenhum sentido. Seria bastante, nestes casos, que aqueles que não acreditam em Deus se direcionassem para a morte, uma vez que não haveria sentido em sua própria existência como ser humano. É o que se interpreta a partir das perguntas acima transcritas pelo poema de Leandro Gomes de Barros.

Camus, o filósofo francês analisado em contraponto a Barros, tem um livro em que inicia sua escrita dizendo “o único problema filosófico realmente sério é o do suicídio” (CAMUS, 1989). Isso porque, o suicídio é um evento grave, em que a pessoa avalia o mundo, avalia si mesmo e acha que não vale a pena. Nestes casos, na percepção de Camus, o problema filosófico estaria no suicídio. Contudo, não seria este o real foco filosófico de análises, haja vista que o suicídio é apenas um detalhe

implicado no problema mais grave – que se relaciona com a questão do mal e do sofrimento humano.

Então, é perceptível que Barros formulou de forma distinta de Camus, a pergunta, levantando as questões mais abrangentes que um indivíduo que não acredita em Deus poderia fazer para aqueles que acreditam. Assim, coloca-se a própria existência de Deus em questão, porque é como se Deus tivesse querido temperar o choro e acabou errando na mão, como se Deus fosse capaz de um erro, e infligido um sofrimento terrível ao ser humano, pois é então Deus pra mim é uma necessidade, se eu não acreditasse em Deus eu era um desesperado.

Camus, que tão bem buscou traduzir a temática do existencialismo em suas obras, contrapondo-se à existência de um Deus na vida das pessoas, por ser ele – o próprio Camus – um ateu declarado, descreve em seu poema ‘A Peste’, publicado no ano de 1947, argumentos contrários à existência de Deus, como Ser transcendente. A existência seria, portanto, uma condição implicada no sofrimento humano e nos questionamentos dele advindos. Nas palavras de Sartre (2006):

[...] ‘Absurdo’ surge agora sob minha caneta; há pouco no jardim não a encontrei, mas também não a procurava, não precisava dela: pensava sem palavras, sobre as coisas, com as coisas. [...] E sem formular nada claramente, compreendi que havia encontrado a chave da Existência, a chave de minhas Náuseas, de minha própria vida. De fato, tudo o que pude captar a seguir liga-se a esse absurdo fundamental (SARTRE, 2006, p. 162).

Na percepção de Barros, não se deve basear a compreensão da existência e do sofrimento pura e simplesmente em aspectos de negação ou de revolta. É preciso ir além disso e compreender que Deus não pode se limitar a erradicar os problemas da raça humana. É preciso que as pessoas sofram, para entender as causas que as levaram a passar por determinadas situações, para que visualizem seus erros e saibam que são responsáveis por seus próprios atos, recebendo as devidas consequências daquilo que praticam. Ou seja, conforme Barros, é possível dizer que Deus existe, sendo que Ele “respeita a liberdade do homem. Mas, em meio a isso, não podemos deixar de recordar os sofrimentos dos inocentes, que sempre foi e será um escândalo que marcar a história da humanidade” (SANTOS, 2015, p. 1).

A vertente que liga a existência e o sofrimento, nas linhas poéticas aplicadas nas literaturas de Camus e Barros, se contrapõe. Trata-se, de um lado, da confirmação de que o sofrimento se associa implicitamente à natureza humana, sem que haja

nenhum tipo de interferência, especialmente de qualquer Divindade – para Camus; e, de outro lado, ao entendimento de que o sofrimento, apesar de ser parte da própria existência, se vincula à noção do indivíduo como ser capaz de decidir por suas ações, assim como deve ser responsável por tudo que delas seja acarretado, inclusive o sofrimento – para Barros.

Mas os homens de sentido, o homem honesto com sua razão e com sua natureza, sempre foi capaz de olhar para esse sofrimento não como um fim, ou como uma realidade perpétua, seu olhar é de esperança, o seu sentido está para além dessa realidade de dor. Esses, mais uma vez, foram na história lembrados como exemplos de humanidade. Estamos longe de encontrar uma resposta para esse sofrimento, mas uma coisa é certa: a ausência de uma explicação para ele não pode nos levar a concluir a falta de um sentido que transcenda, que responda ao desejo de felicidade inscrito no ser humano (SANTOS, 2015, p. 1).

A visão sobre a existência de Deus, para Camus, estaria diretamente associada a inexistência do sofrimento, se realmente este Ser Divino existisse. Para o poeta, um Deus que realmente se preocupa com os seres humanos, não permitiria que estes sofressem, não ficaria inerte ou indiferente às dores e angústias humanas, não consentiria com a degradação dos seres. Ao contrário, Barros apresenta uma ideia mais aprimorada do sofrimento e da existência, traduzindo sua percepção do mal e da dor de forma suavizada e até mesmo cômica.

3.3 Paradigmas da religiosidade em Barros e em Camus

A religiosidade popular é manifestada pela sabedoria dos poetas populares que, da forma mais sublime, com a leveza de seus versos rimados e metrificados, manifestam sua fé, seu respeito e temor pelo sagrado. Este tópico traduz uma ideia do universo religioso dos poetas que criam seus versos, escritos ou improvisados manifestando seu sentimento que muito bem representa o sentimento do seu povo simples e sertanejo.

Especialmente no cenário da literatura de cordel, observa-se o nascimento de diversos personagens vinculados à vivência nordestina, que deram novos parâmetros às narrativas de figuras e entidades religiosas, a exemplo das obras de Barros, como ‘Peleja de Manoel Riachão com o Diabo’, com trecho apresentado *in verbis*:

Eu sou livre como o vento
A minha linhagem é nobre;
Sou um dos mais ilustrados

Que o sol neste mundo cobre –
 Nasci dentro da grandeza
 Não saí de raça pobre! (BARROS, [s.d.], p. 03).

A religião está na alma do cantador. Só que a sua abordagem, como tema de cantoria, seguiu sempre os conceitos da fé ortodoxa, mais rígida. Quer dizer, o cantador é um tradicionalista por excelência quando canta sobre religiosidade. Isso está na sua cultura, nas suas raízes. Alguns até mesmo mais antigos tentaram amoldar o tema a uma linguagem e a uma interpretação menos sisudas, enxertando-lhes algumas pitadas de humor. Mas não foi fácil devido a cultura tradicionalista do pecado, da religião como sentimento de temor e não de libertação do homem.

Barros percebe a religião de um modo existencialista, porém, relacionado com as decisões e julgamentos de cada indivíduo. Trata-se de uma forma de apropriação da libertação humana. A este respeito, salienta-se que a religião se relaciona com a condição de pecador que o homem carrega consigo, sendo que:

De todos os seres o Diabo foi o primeiro a ser criado. Ele era um Querubim, o mais alto de todos os anjos, e poderia ter permanecido no pináculo da criação se não tivesse escolhido pecar. Essa visão ficou conhecida na Idade Média: a maioria dos teólogos considerou o Diabo o mais alto ou um dos anjos mais altos, como um Querubim ou um Serafim. Uma vez que pecou ele foi subjugado e afastado à condição inferior, para as profundezas e sendo orgulhoso se opôs aos céus (RUSSEL, 2003, p. 88).

Como se vê, a crença popular, a religiosidade em todos os campos da fé são temas presentes, de cores vivas, na poesia popular. Os cantadores, os cordelistas os utilizam para impressionar suas plateias, aproveitando-se do misticismo da crença vulgar. As manhas de Satanás, as astúcias dos espíritos maus também aguçavam a imaginação de poetas criativos como Barros:

O satanás transformou-se
 Numa velhinha doente,
 Veio iludir João da Cruz
 Dizendo ser penitente,
 Mostrou-lhe vinte e três chagas
 Que sofria horrivelmente.

O poeta popular é esse que sabe traduzir em versos o sentimento religioso do seu povo. Ele canta a dor e a alegria, o gozo e o sofrimento, a crença e a descrença. E sabe cantar a esperança porque o poeta sertanejo tem na sua alma o selo da fé. Ele acredita que a sua vida e toda a natureza é comandada por Deus. O castigo, a

seca, a dor, a desgraça... uma bênção, uma herança, uma alegria... O sertanejo é religioso na sua essência, ele acredita nas rezadeiras, nas simpatias, no que diz o padre, na Bíblia e na Igreja; principalmente acredita no poder dos santos por quem tem uma devoção extrema.

A Religiosidade Popular e a Literatura de Cordel são dois elementos encontrados no coração, na alma e no imaginário do povo simples dos sertões do Brasil. O Nordeste brasileiro é a região que acolheu na sua alma, essa literatura graciosa, rimada e metrificada, trazida pelos colonizadores europeus; e a desenvolveu por meio dos cantadores repentistas, os primeiros vates da literatura de cordel oral.

Sim, porque foram esses gênios do povo que, com sua incrível capacidade de cantar suas composições de improviso, quem primeiro popularizou esse gênero poético, abordando os mais diversos temas e setores da vida, numa época em que não havia ainda a imprensa ao alcance dos poetas populares; o que só vem ocorrer no fim do século XIX com o Leandro Gomes de Barros, considerado o pai da literatura de cordel impressa.

Já Camus em sua obra **O Estrangeiro**, é um romance de cunho existencialista editado em 1942 e escrito pelo francês Albert Camus, filho de pais vulneráveis economicamente e pouco escolarizados. Nasceu em terras argelinas (ainda colônia da França na época) em 1913 e faleceu em 1960 na França aos 46 anos de idade.

O romance começa com a morte da mãe do narrador e protagonista Meursault sendo informada através de um telegrama. O personagem, logo que recebe o telegrama, já planeja sua ida e volta ao asilo de Marengo. Ele pede dois dias de licença ao seu patrão, desculpa-se, e logo se arrepende. Meursault segue seu cotidiano: almoça onde sempre almoçou, vai à casa do amigo em busca de fumo e uma gravata preta. Pega o ônibus assim como o planejado e dorme durante o trajeto. Sua mãe foi transportada para um pequeno necrotério local.

A segunda parte do romance começa logo após a sua prisão. E posteriormente, a sociedade começa a se assustar com a sua “insensibilidade”, ao passo que seu comportamento quanto a morte de sua mãe se torna um forte argumento para a promotoria em seu futuro julgamento.

Camus constrói em **O ESTRANGEIRO**, esse homem moderno, indiferente e angustiado, sem Deus ou qualquer tentativa superior de explicação do mundo, sem maiores motivos para viver, Camus está nos revelando o espírito de uma época, um tempo no qual os laços se afrouxam, onde a indiferença e o absurdo da existência e

do anonimato imperam: Nem mamãe, nem eu esperávamos mais nada um do outro, nem, aliás, de ninguém e que nós dois havíamos habituado às nossas novas vidas (O Estrangeiro, Editora Record, p. 90).

Compreende a religião de forma insana, avessa à experiência humana. Em uma obra, o poeta dispõe que o encontro do ser se dá a partir da comunhão com o universo, a partir da necessidade, da verdade e da percepção de autenticidade envoltos nas vivências: Ou seja, a religião está associada à justificação do erro, da dor e do sofrimento, sem se envolver efetivamente com preceitos da verdade. Senão observe: “[...] daqui a um tempo, quando me esfregar nos absintos para fazer entrar o perfume meu corpo, terei consciência, contra todos os preconceitos, de realizar uma verdade que é a do sol e será também a da minha morte” (CAMUS, 1981, p. 56)

Camus foi o autor que, na primeira metade do século, dedicou-se à exploração do tema do absurdo, mostrando-o como uma dimensão presente na vida do homem. O absurdo encontra-se em O ESTRANGEIRO, não como um devaneio literário, mas como uma força componente da própria natureza humana. Percebemos claramente neste personagem camusiano – MEURSAULT – um homem mergulhado no cotidiano arbitrário e banal, que está longe de todas as formas de sensibilidade, longe de Deus e, portanto, do amor. Indiferente à vida e a tudo o que ela possa oferecer. Isto fica claro quando Meursault é questionado por Marie se ele a ama e ele responde que isto – o amor – não importa, não faz diferença: “Perguntou-me se eu a amava, respondi-lhe que isto não queria dizer nada” (CAMUS, O Estrangeiro. P. 57).

Podemos dizer, então, que Meursault revela-se com características do homem desencantado weberiano, cuja expressão maior é a instrumentalização dos sentimentos, a absurda calculabilidade da incalculável condição humana. Esta obra trata do homem fútil em busca de sentido para vida, meio a um mundo absurdo, desprovido de clareza, Deus e eternidade.

Torna-se importante observar aqui que, como dito, ao inserir o problema do suicídio como possível resolução ante o absurdo, Camus conclui que este de fato é uma expressão de fuga, um salto em busca do conforto, uma renúncia frente ao desespero. Deste modo, o suicídio é comparável ao próprio recurso da fé, da esperança, ou mesmo aos intentos totalizadores da razão. Como tentativa de solução para o absurdo, o suicídio é uma das analogias da religião em Camus. Ao interrogar-se quanto à relação de consequência entre absurdo e suicídio, Camus conclui paradoxalmente que - sendo o absurdo a polarização constante e consciente entre anseio e insatisfação, desejo por clareza e irrazoabilidade, anseio por eternidade e fugacidade da vida - este exclui consequentemente o suicídio ao ver neste o anulamento de um polo da contradição e consequentemente de toda esta. O ser humano absurdo,

em Camus, tem como marca a sua revolta, uma recusa insistente em fugir ao drama de sua existência (ALMEIDA, 2010, p. 38-39).

Na visão de Camus, a religião corresponde a um mecanismo de fuga, que se baseia em uma condição de esperança, que o impede de ser racional, devido à anulação da revolta existencial, como representação sobreposta do absurdo. A religião é uma espécie de subterfúgio que permite justificar o que lhe é injusto, refletindo em uma experiência ambígua da própria existência humana. Isso porque, em na visão Camusiana, “o absurdo, que é o estado metafísico do homem consciente, não conduz a Deus” (CAMUS, 2008, p. 54).

Trata-se de um contraponto que existe na condição de ser humano, enquanto indivíduo que nega sua própria existência, que luta contra sua própria realidade existencialista, em um contexto de extremo absurdo, ao experimentar sentimentos e condições de sabores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho desenvolvido nos possibilitou uma reflexão crítica sobre o sofrimento na perspectiva de que, por fazer parte da existência do homem, a partir dele o homem reconhece sua condição humana. E que a fuga dele (sofrimento) pode trazer um alívio imediato, mas com o passar do tempo, irá construir uma nova condição que não satisfará mais e assim, fazendo o sujeito se ver na condição de sofrimento novamente.

Partindo dessa ideia de que o sofrimento sempre se renovará, concluímos que ele não é um fenômeno que se possa curar com o tempo, ele sempre está presente, em movimento. O sofrimento é parte de nosso existir.

A religiosidade popular, fenômeno hoje estudado por muitos pesquisadores, que de forma natural vai ocupando seus espaços nos grandes centros de romarias e principalmente nos rincões sertanejos onde o povo expressa sua fé, herança de seus antepassados, de forma espontânea buscando um sentido para a vida a partir do sagrado.

As expressões poéticas dos artistas do povo que na forma mais legítima da cultura nordestina, a cantoria de viola, deixaram na memória de algumas apologistas estrofes brilhantes alusivas à religiosidade do povo.

A literatura de Cordel, a poesia do povo, que entrou no nordeste brasileiro com uma força tão grande que foi adotado e venerado pelos sertanejos por sua forma encantadora e seu estilo atraente com rimas e métricas, com quadras, sextilhas e décimas.

E por fim a relação do poeta com a religiosidade a partir de sua vivência e de suas obras. O poeta que não só canta a religiosidade, mas a vive e por ela tem profundo encanto e respeito.

Já Albert Camus a forte influência das crises, guerras e problemas familiares combinada com a necessidade de sobrevivência, levaram Camus a ter sua personalidade de escritor marcada pela revolta, pelo existencialismo e o sentimento de absurdo. Este último sendo fruto da sua consciência da necessidade de se manter lúcido diante dos problemas.

Dado tudo o que passou, viu que seria necessário permanecer equilibrado emocionalmente. E essa busca pelo equilíbrio, uma forma imposta a si mesmo de

esconder seu desgosto pela vida, somada à falta de esperança no ser humano, acabou se tornando indiferença.

Então, o ter de escrever para sobreviver sem se esquecer da necessidade de atingir uma maior parcela de leitores, a sobriedade, e a revolta, foram fatos e anseios que fizeram de suas palavras e ferramentas de escrita a simplicidade e a economia.

Foi desta maneira enfim, que o autor se marcou na literatura com o efeito de absurdo, que por definição, pode-se dizer que é essencialmente uma combinação muito singular entre os efeitos de sobriedade, indiferença, revolta e existencialismo.

REFERÊNCIAS

ALGERI, NelviMalokowsky; SIBIN, Elizabete Arcalá. **A Poesia Trovadoresca e Suas Relações Com a Literatura de Cordel e a Música Contemporânea**. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/810-4.pdf>. Acesso em: 20 mar.2019.

ALMEIDA, Kleiton Cerqueira. **Existência e Religião em Albert Camus**: Relações entre o absurdo e a revolta. Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://tede.metodista.br/jspui/bitstream/tede/555/1/Kleiton%20Cerqueira.pdf>. Acesso em: 10 jul.2019.

ALVES, Luciene Antunes. **A Tragédia de Gretchen**: sujeito e liberdade no Fausto de Goethe. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Guarulhos/SP: Universidade Federal de São Paulo (USP), 2014. Disponível em: <http://ppg.unifesp.br/filosofia/dissertacoes-defendidas-versao-final/luciene-antunes-alves>. Acesso em: 10 jan. 2019.

ARAÚJO, Pedro Zambarda. Jornalismo Francês e Albert Camus. **Revista Anagrama – Revista Interdisciplinar da Graduação**, 2009; 2 (3): p. 1-21. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/download/35379/38099/>. Acesso em: 5 jan. 2019.

BALBINO, Lorena de Paula. Uma Estética da Existência em Albert Camus. Doutoranda em filosofia pela Universidade de São Carlos. **Seara Filosófica**, 2016; 12 (Inverno): p. 59-77. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/searafilosofica/article/viewFile/7997/5970>. Acesso em: 5 jan. 2019.

BARRETO, Vicente. **Camus**: vida e obra. 2. ed. Editora Paz e Terra: São Paulo: 1997.

BARROS, Leandro Gomes. **Peleja de Manoel Riachão com o Diabo**. São Paulo, Luzeiro, [s.d.].

BISPO, Milene Fontes de Menezes; ROSA, Roberto Sávio. O Mito de Sísifo: a decisão de viver ou suprimir a vida. **Filosofando – Revista de Filosofia da UESB**, 2013; 1 (2): p. 18-26. Disponível em: bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Albert%20Camus-2.pdf. Acesso em: 12 jan. 2019.

BLANCO, Maria Cristina. **Arte-Educação no Museu Casa de Xilogravura da Cidade de Campos do Jordão**: uma proposta poética. (Mestrado). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. São Paulo/SP: Universidade Federal de São Paulo (USP), 2011. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-12032013-163146/publico/MariaCristinaBlanco.pdf>. Acesso em: 12dez. 2019

CAMUS, Albert. **Textes Complémentaires**. Essais. Paris: Gallimard, 1965.

_____. **Ensayos**. 4. ed. Tradução de Julio Lago Alonso. Madrid: Aguilar ediciones, 1981.

_____. **O Mito de Sísifo**. Guanabara, Rio de Janeiro, 1989.

_____. **A Morte Feliz**. Tradução de Valerie Rumjanek. 4. Ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **O Mito de Sísifo**. 6. ed. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. Textes Complémentaires. Essais. Paris: Gallimard, 1965b. In: PIMENTA, Danilo Rodrigues. Mestrado em Estética e Filosofia da Arte. **A Criação Absurda Segundo Albert Camus**. Ouro Preto/MG: Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), 2010. Disponível em: http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/3207/1/DISSERTA%C3%87%C3%82O_Cria%C3%A7%C3%A3oAbsurdaSegundo.PDF. Acesso em: 7 jan. 2019.

_____. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **O Homem Revoltado**. 9. Ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

CARVALHO, Rômulo. **O Texto Poético como Documento Social**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

CAVALCANTI, Maria José. **Nível de Satisfação dos Leitores da Imprensa Diária Escrita de Santa Catarina, Quanto à Apresentação e Aprofundamento das Informações**. (Tese). Doutorado em História. Leon: Universidad de León / Faculdade de Filosofia e Letras, 2013. Disponível em: https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/3321/tesis_d4dc9d.PDF?sequence=1. Acesso em: 22 mar. 2019.

COSTELLA, Antônio F. **Xilogravuras**: manual prático. Campos do Jordão SP: Editora Mantiqueira, 2003.

CUNHA, Antônio Geral. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Assistentes: Cláudio Mello Sobrinho et. al. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

DINIZ, Francisco Ferreira Filho. **Literatura de Cordel**. Postado em 2007. Disponível em: <http://literaturadecordel.vila.bol.com.br>. Acesso em: 22 mar. 2019.

FRANKLIN, Jeová. **A Xilogravura Nordestina: exposição 100 anos de xilogravura na literatura de cordel**. Brasília, 2007. Disponível em: <http://www.100anosxilogravuranocordel.com.br/ensaio.html>. Acesso em: 12 dez. 2019.

GEORGINO, Érica. **A Literatura de Cordel**. Publicado em out./2014. Disponível em: <https://clubedolivrodesatolep.wordpress.com/2014/10/07/a-literatura-de-cordel/>. Acesso em: 22 mar.2019.

HATA, Luli. **O Cordel das Feiras às Galerias**. Dissertação (Mestrado). Programade Pós-Graduação em Teoria e História Literária. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas/SP: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 1999.

HAURÉLIO, Marco Antônio. **Teodoro dos Santos**: uma história para ser contada. Publicado em 2009. Disponível em: <https://marcohaurelio.blogspot.com.br/2009/07/antonio-teodoro-dos-santos-uma-historia.html>. Acesso em: 12 dez.2019.

JASPERS, Karl. **Introdução ao Pensamento Filosófico**. São Paulo/SP: Editora Cultrix Ltda, 1965.

KAPLAN, Sheila. **Cordel, a Palavra Encantada**. ciência hoje das crianças. Rio de Janeiro, 2004; 17 (144): p. 2-5. Disponível em: <https://linguagemeafins.blogspot.com/2009/08/cordel-220809.html>. Acesso em: 22 mar.2019.

LINS, Rafael de Castro. **Albert Camus**: da angústia ao suicídio filosófico. Juiz de Fora: Doutorando em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), 2016. Disponível em: editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cr/article/download/8357/6324. Acesso em: 7 jan. 2019.

MACHADO, Rogério Félix. **O Ser Humano Diante de Deus em Confronto Com a Dor, o Sofrimento e a Morte**: abordagem antropológico-pastoral a partir de Hubert Lepargneur. Dissertação de mestrado em Teologia da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia. Belo Horizonte/MG: Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, 2008. Disponível em: <https://www.faculdadejesuita.edu.br/documentos/160513-S4NF4Jh4ToYqm.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2019.

_____, Patrícia de Oliveira. Muros Absurdos e Condição Humana na Obra de Albert Camus. **Cad. Ed. Tec. Soc.**, Inhumas, 2015; 8 (1): p. 47-54. Disponível em: https://www.researchgate.net/...MUROS_ABSURDOS_E_CONDICAO_HUMANA_NA_... Acesso em: 7 jan. 2019.

MARTINS, Carlos Manuel. **Peste e Literatura**: a construção narrativa de uma catástrofe. Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos. Porto: Fluc Faculdade de Letras / Universidade de Coimbra, 2011. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/19317/1/Tese%20da%20Peste.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2019.

MATOS, Gislayne Avelar. **A Palavra do Contador de História**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____, Edilene. Literatura de Cordel: a escuta de uma voz poética. **Habitus**, Goiânia, jan./jun. 2007; 5 (1): p. 149-167.

MELLO JÚNIOR, Alexandre de Freitas. O Conceito de Absurdo no Período do Pós-Guerra: uma reflexão sobre a peça 'esperando Godot', de 'Samuel Beckett'. Brasília/DF: Universidade de Brasília (UnB), 2011. Disponível em: http://bdm.unb.br/bitstream/10483/3814/1/2011_AlexandredeFreitasdeMelloJunior.pdf. Acesso em: 7 jan. 2019.

MENDES, Sandileuza Pereira da Silva. **A Mulher na Poesia de Cordel de Leandro Gomes de Barros**. Dissertação de Mestrado em Letras do Departamento de Línguas e Letras. Vitória/ES: Universidade Federal do Espírito Santo, 2009. Disponível em: http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/3209/1/tese_3134_Sandileuza%20Pereira%20da%20Silva%20Mendes.pdf. Acesso em: 12 dez. 2019.

MEYER, Marlyse. **Autores de Cordel**. Coleção Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MEDEIROS, Antonio Américo. **Lampião e sua história contada em cordel**. João Pessoa: Editora Promarketing Consultoria e Propaganda, 2008.

NASCIMENTO, Genivaldo; LUCENA, Juliana Maria Ferreira; LACERDA, Isolda Alexandrina Silva Beserra (Orgs.). **IV CLISERTÃO – Congresso Internacional do Livro, Leitura e Literatura no Sertão**: caderno de resumos, artigos e programação. Petrolina/PE: Gráfica Franciscana, 2019. Disponível em: <http://www.upe.br/petrolina/wp-content/uploads/2019/03/ANAIS-4%C2%BA-CLISERT%C3%83O-CONGRESSO-INTERNACIONAL-DO-LIVRO-LEITURA-E-LITERATURA-NO-SERT%C3%83O.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2019.

NUNES, Mariciane Mores. **Livre-Arbítrio e Ação Moral em Agostinho**: um estudo a partir do de libero arbítrio. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2808/1/409453.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2019.

OLIVEIRA, Carlos Jorge Dantas. **A Formação da Literatura de Cordel Brasileira**. (Tese). Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (USC) / Faculdade de Filologia, 2012. Disponível em: https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/5083/REP_195_12.pdf;jsessionid=2B29EAF5C69516E8940FDA6686920600?sequence=1. Acesso em: 22 mar. 2019.

_____, Diana Reis de; NICOLAU, Marcos. José Alves Sobrinho sob o Olhar da Câmera: o processo de construção de um vídeo documentário sobre um mestre de Cultura Popular. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação / XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0190-2.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2019.

PIMENTA, Alessandro. **A Ética da Revolta em Albert Camus**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás (UFG), 2004.

_____, Danilo Rodrigues. A Filosofia Posta em Imagens de Albert Camus. **PROMETEUS**, 2018; 11 (26): p. 83-99. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/download/8611/6847>. Acesso em: 7 jan. 2019.

PIZANI, Melissa Santana Nestorio. **A Presença do Cordel na Literatura Infantil**: um estudo sobre Lancelote & Lancelote, de Fernando Vilela. (Dissertação) Mestrado em Letras. Maringá/PR: Universidade Estadual de Maringá / Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2010. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/msnpizani.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2019.

PORTO, Sílvia Cristina Costa. **O Estrangeiro**: uma visão absurda do direito em Camus. Publicado no site *Jus.com.br*. em mar./2008. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/14931/o-estrangeiro>. Acesso em: 7 jan. 2019.

QUEIROZ, Doralice Alves. **Mulheres Cordelistas**: percepções do universo feminino na Literatura de Cordel. Mestrado em Letras – Estudos Literários (Dissertação). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ALDR-6WEK7J/disserta__o.pdf?sequence=1. Acesso em: 10 mai. 2019.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Diário. **História da Filosofia**: do romantismo até nossos dias. São Paulo: Paulus, 1991.

RONCOLATO, Murilo. **Quem foi Leandro Gomes de Barros e Sua Importância Para o Cordel**: figura marcada pelo seu pioneirismo na literatura de cordel, o poeta popular é lembrado neste ano pelo centenário da sua morte. Publicado em jun./2018. Portal NexoExpresso – Jornal Online. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/06/16/Quem-foi-Leandro-Gomes-de-Barros.-E-sua-import%C3%A2ncia-para-o-cordel>. Acesso em: 22 mar. 2019.

ROSA, Nereide Schilaro Santa. **A Fascinante Civilização Chinesa**. São Paulo: D&Z, 2002.

_____, Juliana Santa. **Cordel**: a literatura em versos e seu papel jornalístico. Curso de Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo. Bauru/SP: Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho' (Unesp) / Faculdade de Arquitetura, Artes E Comunicação (Faac), 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/120866/000808962.pdf?sequence=1>. Acesso em: 22 mar. 2019.

ROVEDO, Salomão. **Literatura de Cordel**: o poeta é sua essência. Escrito em 1985. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/autores/Rovedo,%20Salomao/Literatura%20de%20Cordel.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2019.

RODRIGUES, Maria Aparecida. **Angústia selvagem: filosofia da linguagem e fluxo da consciência em Angústia**, Graciliano Ramos e Perto do Coração Selvagem, de Clarice Lispector. 2. ed. Goiania: Kelps, 2011.

RUSSEL, Jeffrey Burton. **Lúcifer, o Diabo na Idade Média**. São Paulo: Madras, 2003.

SÁ, Giovanni Alves Duarte. História, Resistência e Memória na Comunicação Popular: um estudo da literatura de cordel na Paraíba. **Vozes & Diálogo**, Itajaí, 2018; 17 (1): p. 141-151. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/viewFile/11705/7284>. Acesso em: 25 mar. 2019.

SALES, Luciano Inácio da Silva. **Quanto Mais Regional, Mais Universal Eu Sou**: o cordel de Antônio Francisco como matriz criativa para a construção da cena. (Dissertação). Mestrado em Artes Cênicas. Natal/RN: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), 2018. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/24884/1/QuantoRegionalUniversal_Sales_2017.pdf. Acesso em: 25 mar. 2019.

SANTIAGO, Silvana Maria. **Absurdidade, Liberdade e Formação Humana em Sartre**. Pós-Graduação em Educação Brasileira. Fortaleza/CE: Universidade Federal do Ceará, 2016. Disponível em: www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/20829. Acesso em: 7 jan. 2019.

SANTOS, Manoel Messias Dias. **Os Limites do Absurdo Existencial de Albert Camus**. Postado no Blog Filosofia. 2º ano de Teologia - Diocese de Estância-SE. Disponível em: <http://levitasm.blogspot.com/2015/08/os-limites-do-absurdo-existencial-de.html>. Acesso em: 22 mai. 2019.

SARTRE, Jean-Paul. **A Náusea**. trad. Rita Braga. 1. ed. Especial. Rio de Janeiro/RJ: Nova Fronteira, 2006.

SILVA, Américo Lopes. Estudos – Reencontro Com Albert Camus. **Revista Filosófica de Coimbra**, 1994; 5 (3): p. 161-185. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/dfci/public_/publicacoes/reenc_A_Camus. Acesso em: 22 mai. 2019.

_____, Edilene Gertrudes. **Literatura de Cordel**: praticando a cidadania nos anos iniciais do ensino fundamental. Congresso Internacional de Educação e Inclusão (CINTED). Práticas Pedagógicas, Direitos Humanos e Interculturalidade. Disponível em: http://editorarealize.com.br/revistas/cintedi/trabalhos/Modalidade_1datahora_09_11_2014_19_06_27_idinscrito_48_da6e44f545ac947095899b399d4007bf.pdf. Acesso em: 22 mar. 2019.

SOUSA, José Antunes. **Vergílio Ferreira e a Filosofia da Sua Obra Literária**. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa / Faculdade de Ciências Humanas - Dissertação de Doutoramento, 2001. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/sousa_jose_antunes_alves_vergilio_ferreira_filosofia_sua_obra_literaria.pdf. Acesso em: 10 mai. 2019.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. **O Folheto Popular**: sua capa e seus ilustradores. Recife:Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1981.