



RDL

REDE BRASILEIRA
DIREITO E LITERATURA

A VIDA HUMANA COMO NARRATIVA E A PESQUISA EM DIREITO E LITERATURA

GILMAR SIQUEIRA¹

TEÓFILO MARCELO DE ARÊA LEÃO JÚNIOR²

RESUMO: O objetivo deste artigo é levar a perspectiva filosófica da vida humana como narrativa para o projeto humanista da pesquisa em direito e literatura. Para isso se fará uma aproximação entre o romance *Cadernos da casa morta* e os escritos do Método APAC; em seguida, será tratada a perspectiva narrativa da vida humana em sua relação com a literatura. Por fim, serão consideradas objeções ao projeto humanista. Conclui-se pela possibilidade do diálogo entre direito e literatura desde que se reconheça a autonomia das duas áreas.

PALAVRAS-CHAVE: direito e literatura; Método APAC; filosofia do direito.

¹ Doutorando em Direito pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestre em Direito pelo Centro Universitário Eurípides de Marília (UNIVEM). Belém (PA), Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0042-4984>. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7006109154185298>. E-mail: gilmarsiqueira126@gmail.com.

² Pós-doutor em Direito pelo *IUS Gentium Coimbra* da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra. Doutor em Direito pela Instituição Toledo de Ensino (ITE). Mestre em Direito das Relações Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Graduado em Direito pela Faculdade de Direito de Marília. Líder do Grupo de Pesquisa *Direitos Fundamentais Sociais* (DIFUSO). Professor do PPGD da UNIVEM. Marília (SP), Brasil. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1983-4967>. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4869509829074146>. E-mail: teofilo@arealeao.com.

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa em direito e literatura, conforme se verá na terceira seção deste artigo, conta com três projetos; um deles é o projeto humanista, para o qual este trabalho tentará oferecer uma contribuição. Nesse projeto o valor humanístico da literatura é levado em consideração quando de seu diálogo com o direito.

Na primeira seção do artigo abordar-se-á um possível ponto de contato entre o direito e a literatura com um exemplo concreto: a relação entre o romance *Cadernos da casa morta*, de Dostoiévski, e alguns dos escritos do método APAC de recuperação prisional. O que se pretende com tal exemplo é ressaltar as semelhanças de percepção – e diferenças de forma – entre um e outro.

Em seguida será trazida a perspectiva filosófica da vida humana como narrativa em Julián Marías e Alasdair MacIntyre. Por meio dessa perspectiva se poderá perceber que a narrativa é parte essencial da vida humana e não mera abstração. A literatura, nesse sentido, consistiria em expressões possíveis de narrativas humanas.

Por fim, na última seção, serão discutidas algumas importantes objeções ao projeto humanista da relação entre o direito e a literatura. Nessa seção, ademais, se tentará mostrar também como uma concepção da literatura de ficção que a considere autônoma pode contribuir para o enriquecimento do diálogo entre direito e literatura.

2 *CADERNOS DA CASA MORTA* E MÉTODO APAC: UM EXEMPLO DE POSSIBILIDADE?

Para efeitos didáticos, neste artigo se opta por abordar primeiro o exemplo e em seguida sua possível justificativa. A razão dessa opção é tratar diretamente acerca de uma possibilidade de ligação entre o direito e a literatura que conserve as especificidades desses dois campos e que, precisamente por essa conservação, seja capaz de enriquecer o diálogo entre ambos.

O exemplo concreto jurídico de que se tratará, muito sucintamente, é o do Método APAC. Para que isso seja possível será necessária uma breve explicação acerca do método e de sua atuação no Brasil. A sigla APAC significa Associação de Proteção e Assistência aos Condenados; a

entidade APAC, propriamente dita, que é quem aplica o método de mesmo nome, foi fundada pelo advogado Mário Ottoboni no ano de 1972, na cidade paulista de São José dos Campos (Cachichi, 2019, p. 107). Nascida com inspiração na pastoral carcerária, seu nome primevo era Amando ao Próximo Amarás a Cristo – de modo que a sigla se manteve, bem como sua inspiração, ainda que tenha ocorrido a mudança oficial do nome.

O método APAC se expandiu nas décadas seguintes à de sua fundação e continua a existir no Brasil. Seu objetivo é dar uma resposta concreta à impossibilidade de recuperação do sistema carcerário atual: sem contrariar a Lei de Execução Penal vigente – na verdade, buscando cumpri-la – o método APAC procurou humanizar o cumprimento de pena. Humanizar não no sentido de abandonar a punição, mas de fazer com que ela possa de fato ocorrer: as unidades prisionais da APAC são pequenas e os presos recebem tratamento individualizado. Assim os presos não são depositados no cárcere, mas tratados realmente como são, ou seja, pessoas.

Conquanto não seja possível tratar profundamente do método APAC neste artigo, vale dizer que ele nasceu como resposta pessoal e concreta de seu fundador para a realidade carcerária brasileira. Mário Ottoboni, ao visitar o cárcere, percebeu que algo devia ser feito e, contando com a contribuição de amigos igualmente preocupados, começou a trabalhar. É importante ressaltar essa característica da APAC, posto que os escritos (acadêmicos ou não) que apareceram tratando da aplicação do método e da própria realidade prisional brasileira foram posteriores à prática da APAC.

O próprio Mário Ottoboni é autor de livros que tratam tanto da aplicação do método APAC quanto acerca do sistema prisional atual. Num deles, elenca uma série de problemas observados no sistema carcerário brasileiro:

- (1) ociosidade;
- (2) violência;
- (3) a falta de confiança generalizada;
- (4) supressão da verdade;
- (5) ausência da família (perda gradativa dos laços afetivos);
- (6) sentimento de autopunição e de culpa;
- (7) perda da autoestima;
- (8) sentimento de inferioridade transformando-se em agressividade;
- (9) personalidade do preso que passa a ser condicionada pelos estímulos que recebe dentro do presídio;
- (10) perda de uma condição normal do dia-a-dia de convivência social;
- (11) ausência de esperança (Ottoboni, 2001, p. 23).

Tais problemas ocorrem devido às condições (em amplo sentido) dos presídios. Mário Ottoboni os constatou em suas visitas ao cárcere e também no contato com os presos no sistema prisional atual e, posteriormente, na própria APAC. Essa observação dos problemas pode ser relacionada a um trecho do romance *Cadernos da Casa Morta*, de Dostoiévski, quando o personagem-narrador começa a cumprir sua pena:

[...] não teria imaginado como podia ser tão terrível e doloroso nunca ficar sozinho, nem por um minuto, em todos os dez anos dos meus trabalhos forçados. No trabalho, a escolta sempre presente; no forte, sempre no meio dos meus duzentos companheiros, e nunca, nem uma única vez – sozinho! De resto, não era isto o pior a que teria ainda de habituar-me! (Dostoiévski, 2003, p. 11).

O romance *Cadernos da casa morta* foi publicado em 1862; trata-se da forma literária dada a uma experiência vivida por Dostoiévski na prisão. Não é um documento científico – conquanto muitas experiências narradas pelo personagem principal possam de fato ter sido constatadas pelo autor –, mas uma obra estética. O trecho acima citado, no entanto, tem relação com o que escreveu Mário Ottoboni: o personagem de Dostoiévski expressou a impossibilidade de ficar sozinho, de ter qualquer privacidade, num ambiente que o oprimia. Outro trecho ainda pode ser citado:

Ora, durante tantos anos, era impossível que eu não tivesse notado, não tivesse apanhado, não tivesse achado nesses corações pelo menos um rasto de mágoa interior, de sofrimento. Mas não, definitivamente não. Pois é, parece que o crime não pode ser compreendido a partir dos pontos de vista preconcebidos e que a sua filosofia é um pouco mais complicada do que se pensa. Está fora de dúvida que as prisões e o sistema de trabalhos forçados não corrigem o criminoso; apenas o castigam e dão à sociedade a garantia de não haver posteriores atentados contra a sua tranquilidade. Quanto ao criminoso, a prisão e os mais duros trabalhos forçados apenas desenvolvem nele o ódio, a ânsia de prazeres proibidos e uma terrível leviandade (Dostoiévski, 2003, p. 17).

Nesse fragmento o narrador comenta que ao longo de sua pena não pôde perceber um sinal de arrependimento nos presos e em seguida faz considerações sobre as prisões e os trabalhos forçados na Rússia. Sua perspectiva, narrada em primeira pessoa, buscou primeiro ver o arrependimento nos rostos dos presos; sua angústia era precisamente a de

querer perceber a angústia no rosto dos demais. Mas ele não viu. Então, simbolicamente, afastou seus olhos dos demais presos e olhou em volta. Na citação transcrita de Mário Ottoboni, não simbólica mas realista, existe também uma observação dos presos; mas a forma pela qual os resultados da observação se apresentam são diferentes: a linguagem é descritiva e ampla, tendo – como tem – o objetivo de elencar problemas concretos observados. As citações de Mário Ottoboni e Dostoiévski dialogam; não no sentido de que a do primeiro seja objetiva enquanto as do segundo sejam subjetivas, mas porque comunicam o mesmo incômodo de modos diversos. O diálogo dos autores existe precisamente porque suas formas são distintas.

Outra semelhança pode ser encontrada quando o personagem de Dostoiévski fala acerca do trabalho na prisão siberiana:

Passou-me uma vez pela cabeça que, se quisessem esmagar e aniquilar por completo uma pessoa, castigá-la com o mais terrível dos castigos, a ponto de o pior dos assassinos tremer antecipadamente de medo diante de tal castigo, bastaria dar ao seu trabalho um caráter completamente inútil e absurdo. Se, atualmente, o trabalho forçado não tem qualquer interesse para o recluso e lhe é enfadonho, esse trabalho, em si, não deixa de ser sensato: o preso faz tijolos, estuca paredes, constrói; é um trabalho com sentido e finalidade. O trabalhador presidiário, às vezes, chega mesmo a entusiasmar-se com ele, quer fazê-lo com mais habilidade, mais rapidez, melhor. Mas se o obrigarem, por exemplo, a verter água de um balde para outro, e deste para o primeiro, se o obrigarem a triturar areia, a carregar a terra de um lugar para outro e, depois, para trás – acho que, em casos desses, o recluso se enforcaria no espaço de alguns dias ou cometeria mil crimes, preferiria morrer mas fugir a semelhante humilhação, vergonha e tortura (Dostoiévski, 2003, p. 25).

O narrador mostra que o trabalho deve ter um sentido para o preso, deve ter uma finalidade objetiva ainda que ela nem sequer chegue a beneficiar aquele que trabalha. Mesmo nos trabalhos forçados, segundo o narrador, os presos até podiam entusiasmar-se com o que estavam a fazer; não seria um esforço jogado fora. Antes de qualquer outro comentário, é preciso verificar algo da visão que o método APAC tem do trabalho:

A APAC entende que o trabalho é importante e deve fazer parte do contexto, mas isoladamente não resolve o problema. Se assim o fosse, os países e alguns Estados do Brasil que adotam as prisões privadas já teriam resolvido o problema dos altos índices de reincidência.

Neste sentido, a APAC reconhece o valor do trabalho, mas não pode ser o único instrumento aplicado para a recuperação do ser humano (Ottoboni; Ferreira, 2016, p. 72).

O trabalho como único instrumento aplicado seria algo como triturar areia ou carregar a terra de um lugar para o outro, apenas por fazer uma atividade sem qualquer fim. Quando a APAC reconhece a importância do trabalho e seu contexto – conforme disseram Mário Ottoboni e Valdeci Antônio Ferreira na citação acima transcrita – durante o cumprimento da pena, isso significa que o preso precisa encontrar um sentido naquilo que está a fazer; mais ainda: no cumprimento da pena, o trabalho deve auxiliar no complexo processo da ressocialização, posto que “[...] o trabalho é essencial para a recuperação do preso, mas só o trabalho não é suficiente para a mudança de mentalidade do sentenciado” (Ferreira, 2017, p. 28). Mais uma vez se pôde notar a aproximação entre os discursos de Dostoiévski e do método APAC.

Há ainda uma terceira aproximação possível. Os presos que cumprem pena no método APAC são chamados de recuperandos. Mário Ottoboni (2001, p. 99) justifica a palavra com o argumento de que:

[...] numa proposta de valorização humana, é admissível o eufemismo recuperando para evitar o uso dos termos preso, interno, condenado ou sentenciado, os quais, embora verdadeiros, não deixam de chocar e depreciar o ser humano.

A palavra é considerada um eufemismo pelo próprio fundador da APAC, ou seja, ele entende a sua imprecisão. Sem embargo, entende também que ela é necessária quando considerada dentro do contexto maior do método APAC e de sua abordagem com os presos. “O termo representa a busca pela recuperação do homem em várias dimensões [...]” (Cachichi, 2019, p. 138). Nos *Cadernos da casa morta* se pode ver que o povo russo também se referia aos criminosos com uma palavra específica:

O povo nunca censura o preso pelo seu crime, por mais terrível que seja e, pelo castigo que sofre e pela desgraça do criminoso, perdoa-lhe tudo. Não é por acaso que, por toda a Rússia, o povo chama ao crime desgraça e aos criminosos desgraçados. Esta é uma definição profundamente significativa. É ainda mais importante por ser feita inconscientemente, por instinto (Dostoiévski, 2003, 67).

O recuperando e o desgraçado são, no fundo, os mesmos porque o crime e suas consequências são desgraças para a vítima, o criminoso e suas respectivas famílias. Por essa razão o método APAC pode ter “[...] sua filosofia resumida na frase: ‘matar o criminoso e salvar o homem’” (Cachichi, 2019, p. 115). As visões do criminoso expressadas pelo personagem de Dostoiévski e por Mário Ottoboni são bastante próximas: o criminoso é uma pessoa – e somente uma pessoa pode tanto cometer um crime quanto pagar por ele e se arrepender; todas essas possibilidades são eminentemente humanas.

E os modos de comunicar essa visão das possibilidades humanas variaram entre os dois autores pelas finalidades de cada um e também pelas distintas necessidades de expressão. Não se pode dizer que Mário Ottoboni tenha sido um artista como tampouco se pode dizer que Dostoiévski tenha sido um especialista em direito penitenciário. No entanto, Ottoboni deixa transparecer em seus textos uma sensibilidade pela pessoa do preso; e Dostoiévski deixa transparecer nos seus um conhecimento da realidade transfigurado em forma artística. O comentário do romancista inglês Maurice Baring sobre a experiência de Dostoiévski como prisioneiro na Sibéria é esclarecedor:

Foi durante o tempo que passou na prisão que Dostoiévski realmente encontrou a si mesmo. Ao compartilhar o trabalho duro dos prisioneiros, quebrando velhos navios, carregando tijolos, limpando a neve, seu corpo se fortaleceu e os nervos acalmaram, enquanto o contato com assassinos e criminosos e todo tipo de prisioneiros, cuja íntima natureza ele foi capaz de alcançar, deu a ele a inestimável oportunidade de desenvolver qualidades que o marcaram como escritor e homem.

Com os criminosos ele não estava em posição de professor, mas de discípulo, ele aprendeu com eles, e em sua vida com eles cresceu em força física, e encontrou fé, certeza e paz (Baring, 1912, p. 143-144, traduzido)³.

A ênfase dada à fundação do método APAC e também ao próprio fundador no princípio desta seção foi proposital: era necessário mostrar como a narrativa pessoal de Mário Ottoboni foi imprescindível para a criação do método APAC. Sua narrativa foi vivenciada e os livros, que trataram especificamente do direito penitenciário, apareceram depois.

³ Na versão em inglês deste artigo, as citações constam no idioma original.

Dostoiévski também teve uma experiência na prisão e, claro, sua narrativa foi vivenciada; no entanto, como escritor (artista) que era, sua resposta teve de ser literária (uma forma artística) a fim de que ele conseguisse comunicar melhor (até para si mesmo) sua experiência no cárcere.

Na segunda seção deste artigo se verá como a perspectiva filosófica da vida humana como narrativa é simbolizada – mas não esgotada – na literatura.

3 A PERSPECTIVA FILOSÓFICA DA VIDA HUMANA COMO NARRATIVA: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE JULIÁN MARIÁS E ALASDAIR MACINTYRE

A perspectiva filosófica da vida humana como narrativa poderia ser resumida (mas não esgotada) no fato de que todas as pessoas contam histórias: cada acontecimento da vida humana é narrado por quem o protagonizou ou viu precisamente com o intuito de compreendê-lo. À medida que a pessoa conta uma história – sua própria história – ela a entende melhor: “[...] o homem é em suas ações e prática, como o é em suas ficções, essencialmente um animal que conta estórias. Ele não é essencialmente, mas se torna através de sua história, um contador de estórias que aspiram à verdade” (MacIntyre, 2007, p. 216, traduzido). Essa frase de Alasdair MacIntyre, em si mesma curta, é bastante ampla no seguinte sentido: dizer que a pessoa se torna alguém por meio de sua história não significa dizer que ela inventa todos os componentes, como bem pode fazer algum autor de ficção (ainda que demasiada invencioneie também tenha seus problemas no campo da ficção – mais notadamente o risco da inverossimilhança), mas que ela revisita (e revisa) sua própria história de vida enquanto a conta e percebe elementos da própria personalidade que talvez, noutro momento, lhe tenham escapado:

El método adecuado puede ser abandonarse al dramatismo de la vida, tal como es efectivamente vivida, sin superponer a ella un esquema ajeno, que no surja de ella misma. Tiene que ser un método narrativo, que reconstruya la fluencia de la vida, sus conexiones reales, sus formas de fundamentación y justificación. La forma efectiva de la vida en su acontecer tiene que reflejarse en su teoría, traducirse así en términos conceptuales (Marías, 1997, p. 65, destaques do autor).

A teoria de que fala Julián Marías na citação acima não é um esquema racionalizado, mas teoria intrínseca (Marías, 1997, p. 36), ou

seja, uma teoria que significa a contemplação da própria vida enquanto se vive, sem que seja possível tomar ampla distância do “objeto” observado. Por essa razão o método para compreender – e ao mesmo tempo viver – a vida humana é o narrativo. Não é exagero afirmar, a partir da teoria intrínseca exposta por Julián Marías, que o método também é intrínseco, posto que acontece com cada pessoa que toma consciência da própria biografia. As atitudes humanas precisam ser justificadas – nem sempre perante os outros, mas pela pessoa que atua para consigo mesma:

La vida humana tiene *argumento*. Lo que el hombre hace, lo hace por algo y para algo, y por eso no es posible más que mediante una constante justificación, lo que da su condición de responsabilidad. En el «por qué» funciona el pasado; en el «para qué» aparece el futuro; pero la articulación de los dos crea una tensión interna, que es lo que da a la vida un carácter argumental. Desde el sistema de las instalaciones, el hombre se proyecta vectorialmente en diversas direcciones y con intensidades variables, de tal manera que el conjunto de la circunstancia y las posibilidades que ofrece en cada momento han de estar presentes para que sea posible la *elección justificada* que permite la acción. Nada de esto parece existir en la vida meramente biológica, ni siquiera en la de los animales superiores (Marías, 1994, p. 21-22, destaques do autor).

O aspecto argumental da vida humana, que é um enredo, demanda justificativa: a pessoa precisa explicar a si mesma os motivos de suas escolhas e renúncias. Quando, por outro lado, a justificativa parece faltar ou não ser sólida o suficiente, a pessoa se sente insegura. A incerteza e a necessidade de justificativa, portanto, muitas vezes podem formar uma tensão na vida humana; tal tensão não é de modo algum anômala, mas parte importante do enredo biográfico que se desenrola em cada vida. “La vida humana tiene carácter *dramático*, porque no es una serie de actos o hechos, sino que *acontece* en la forma de que algo *acontece a alguien*” (Marías, 1994, p. 22, destaques do autor). Quando Julián Marías afirma que algo acontece a *alguém* enfatiza o aspecto pessoal que os acontecimentos têm sobre a vida humana, isto é, a necessidade de que sejam narrados pela pessoa. A narrativa biográfica – mais precisamente, autobiográfica – ainda está intimamente ligada à insegurança do que se pode esperar do futuro. “La persona es una realidad proyectiva, *futuriza*, que escapa al presente y lo trasciende” (Marías, 1997, p. 15). Existe na pessoa uma unidade narrativa: no presente ela revisita o passado e se

projeta imaginativamente no futuro. O centro da unidade é o presente e “[...] la persona es intrínsecamente *futuriza*, está proyectada hacia el futuro, es anticipación, proyección hacia algo que, no solamente carece de realidad, sino que acaso no la tendrá nunca, por la inseguridad que le pertenece” (Marías, 1997, p. 31, destaque do autor). A projeção em direção a algo que (ainda) carece de realidade é a essência do projeto pessoal da vida humana:

Essa imprevisão coexiste com uma segunda e crucial característica de todas as narrativas vividas, que é um certo caráter teleológico. Nós vivemos nossas narrativas, tanto individualmente quanto em nossas relações com os demais, à luz de certas concepções de um possível futuro compartilhado, um futuro no qual certas possibilidades nos movem adiante enquanto outras nos repelem, algumas parecem previamente excluídas e outras talvez inevitáveis. Não há presente que não seja informado por alguma imagem do futuro e uma imagem do futuro que sempre se apresenta na forma de um telos – ou de uma variedade de fins ou objetivos – em direção ao qual nos movemos ou falhamos ao nos movermos no presente. Imprevisão e teleologia, portanto, coexistem enquanto partes de nossas vidas; feito personagens numa narrativa ficcional nós não sabemos o que acontecerá depois; mas ainda assim nossas vidas têm uma certa forma que se projeta no futuro (MacIntyre, 2007, p. 215-216, destaque do autor).

As concepções da vida humana como narrativa de Julián Marías e Alasdair MacIntyre se encontram na percepção de ambos os autores acerca do elemento projetivo da vida humana que, no presente, se direciona expectante a um futuro imaginado; não necessariamente para a realização de *algo*, mas sim de *alguém*, ou seja, para a realização de uma expectativa que é eminentemente biográfica. Outra aproximação entre MacIntyre e Marías, ainda dentro da mesma perspectiva filosófica, é da semelhança entre a dramaticidade da vida humana concreta e a dramaticidade dos personagens de ficção:

Por último – y esto es quizá lo más importante – la ficción imaginativa significa *ensayos de la vida*, en los cuales el hombre asume y vive imaginariamente vidas distintas de la suya real. La lectura de novelas y relatos, la contemplación de ficciones escénicas o cinematográficas son el medio de adquisición de situaciones vitales y reacciones a ellas; y así, una preparación para la vida real: el amor, el honor, los celos, la ambición, el heroísmo, el engaño, nos son accesibles sin haberlos vivido realmente, gracias a la

fantasía; sabemos lo que son, los entendemos, nos movemos en su ámbito, sabemos reaccionar a ellos, porque hemos hecho el ensayo irreal de vivirlos. Nuestra vida es mucho más compleja y rica porque la duplicamos mediante la ficción; en rigor, la multiplicación por un factor considerable. La narración en su sentido más lato es un instrumento que nos permite enriquecer fabulosamente la vida, que sin ella sería de increíble simplicidad y pobreza (Marías, 1955, p. 31-32, destaque do autor).

A literatura de ficção, mais precisamente em seus enredos, apresenta uma vasta gama de possibilidades de vidas humanas com intensa dramaticidade e desfechos que se relacionam com as narrativas dos personagens, suas escolhas e fatalidades. Pela linearidade das narrativas apresentadas na literatura – linearidade interna, ainda que não necessariamente cronológica – o leitor pode ter um modelo tomado em perspectiva da vida humana:

Las narraciones ficticias son como mapas gracias a los cuales conocemos la estructura de la realidad vital; y son ellas las que nos dan el esquema de lo que estamos haciendo – vivir – y hacen posible normalmente el mecanismo de la futurición (Marías, 1955, p. 28).

Tal mecanismo mencionado por Julián Marías é tornado possível graças à literatura porque nela o leitor toma contato com a narrativa integral de um personagem: uma narrativa com começo, meio e fim onde as justificativas são apresentadas – mesmo quando não compreendidas – pelo narrador. Então o esquema da projeção se abre diante do leitor, especialmente depois de concluída a leitura, a fim de que tenha uma visão ampla do personagem:

Y además de todo esto, la vida del personaje imaginado, que es creación espiritual, ofrece por eso mismo una máxima transparencia al pensamiento y permite sumergirse en ella hasta lo más hondo, sin tropiezo con la esencial opacidad de lo *real*. Ya veremos más adelante la importancia y la fecundidad que esto tiene. La historia de ficción, sin mezcla con la realidad en el sentido de las cosas, muestra el puro ejemplo del drama humano y a la vez la mayor adecuación y homogeneidad con el espíritu que intenta penetrarlo. Especialmente, claro es, cuando se trata de penetrarlo imaginativamente, al crearlo. Significa proyectarse fuera, en ajena desnudez transparente, a sí propio (Marías, 1950, p. 38, destaque do autor).

O dramatismo da vida do personagem de ficção pode ser imediatamente apreendido pelo leitor nessa transparência de que falou

Julián Marías porque na vida fictícia há uma *intensidade abstrata*. Num primeiro momento essa expressão parece contradizer o que se tem dito até aqui; no entanto, a abstração de que se está a falar é uma forma de ler o afastamento da opacidade do real (comentada por Julián Marías) que ocorre na literatura, ou seja, o escritor apresenta determinados elementos e acontecimentos que têm grande peso para toda a construção da narrativa. Por essa razão Autran Dourado advertiu que a realidade do personagem de ficção é a realidade do próprio romance:

Ora, os romancistas e novelistas, na sua modéstia e simpleza aparentes, sabem que usam do real com inteira liberdade. Sabem que o personagem tem a ver é com a realidade dentro do livro, a realidade do romance, com a sua arquitetura (a palavra estrutura vai se tornando perigosa, mas eu a uso de vez em quando, desde sempre a usei, não será Lévi-Strauss que me fará usá-la mais ou menos...) e não com a realidade do meio em que vivem os homens, de que eles romancistas e novelistas se utilizam como barro. O criador amassa e emprega a realidade para criar uma outra realidade, uma realidade que obedece à complicada geometria literária, ao seu sistema de forças, que nada tem a ver com as ciências físicas, naturais ou sociais (Dourado, 2000, p. 72).

A consideração do romancista brasileiro é importante porque, ao invés de tolher a amplitude das interpretações literárias, na verdade as rearticula em torno de seu centro: a construção estética do personagem. Essa construção é que permite a identificação do leitor e a possibilidade (verossimilhança) de uma vida humana encontrada na ficção:

Com dois ou três elementos simples, despojados, estilizados, ergue-se um personagem, que se articula a um outro ou a outros na composição, no risco, do romance. Esses elementos (às vezes um só, a perna mecânica de Ahab, a corcunda de Quasímodo, por exemplo) funcionam como um sinal para o leitor, que num instante pode identificar o personagem, visualizá-lo. Às vezes o leitor, quando o sinal é bastante característico e forte, é capaz de “ver” perfeitamente o personagem, saber até como é o seu rosto, coisa que não acontece com o romancista, que quase sempre não sabe como é a cara da sua criatura. Repito: não se deve confundir essa “inocência” e personalidade com inconsciência, confusão, descontrolo do material, despreparo artesanal, artesanato por natureza lúcido (Dourado, 2000, p. 72-73).

Uma pessoa não pode ser erguida, para seguir com a expressão de Autran Dourado, com dois ou três elementos simples; mais ainda:

ninguém percebe a si mesmo a partir desses mesmos elementos. Sem embargo, diante de um personagem literário cujos traços carregados por seu criador dão o tom de sua personalidade e drama humano, o leitor é capaz de perceber a transparência de que falou Julián Marías e concentrar-se nesse drama concreto – sem para isso precisar saber se o personagem, por exemplo, pagou suas contas de água e luz. “Las almas de la novela no tienen para qué ser como las reales; basta con que sean posibles” (Ortega y Gasset, 1966a, p. 418).

A *intensidade abstrata* proporcionada pela ficção permite que o leitor se concentre apenas naquilo que é essencial para a vida do personagem. Assim, a forma artística (linguagem simbólica) também lhe será acessível a fim de que possa adaptá-la para os elementos de sua autobiografia.

Dizer que a literatura traz consigo possibilidades humanas não significa necessariamente dizer que os acontecimentos contados na ficção possam se repetir no leitor, mas sim que o modo como o autor narrou pode ser incorporado pelo leitor em sua vida concreta.

4 DIREITO E LITERATURA ANTE A PERSPECTIVA FILOSÓFICA DA VIDA HUMANA COMO NARRATIVA

A pesquisa interdisciplinar de direito e literatura pode ser classificada, conforme propõe Julie Stone Peters (2005), em três projetos: o projeto humanista, o projeto hermenêutico e o projeto narrativista⁴. Esta derradeira seção do artigo se ocupará de uma possível aproximação entre a perspectiva filosófica da vida humana como narrativa e o projeto humanista, concretamente, na relação entre direito e literatura. Acerca do projeto humanista, Julie Stone Peters (2005, p. 444, traduzido) observou que:

⁴ Essa taxonomia é adotada por Amanda Muniz de Oliveira que, referindo-se ao projeto narrativista, destaca: “[...] essa perspectiva não deve ser confundida com a *Teoria Narrativista do Direito* de José Calvo González. Enquanto em Calvo González (1996) há uma discussão oriunda do próprio projeto hermenêutico, relativo à linguagem e à interpretação, o projeto narrativista norte-americano é influenciado pela teoria feminista e pela teoria crítica de raça que passam a integrar o corpo teórico da teoria literária.” (Oliveira, 2019a, p. 398, nota 14). A teoria narrativista tampouco pode ser confundida com a perspectiva filosófica da vida humana como narrativa – objeto deste artigo – pautada especialmente nas obras de Julián Marías e Alasdair MacIntyre, conforme a seção anterior.

No centro dessa visão humanista estava a noção de que a literatura poderia de algum modo trazer a realidade ao direito. [...] no começo do século o realismo legal tentou, com a ajuda das ciências sociais, trazer a realidade social ao direito como um antídoto para a esterilidade técnica do social.

A resposta buscada pelo projeto humanista para combater a aridez do direito e das normas jurídicas em especial foi a de trazer a literatura para o campo jurídico a partir de seu potencial humanista, isto é, de colocar o ser humano e sua personalidade no centro da discussão. “A literatura poderia salvar o direito de si mesmo ao lembrá-lo de sua humanidade perdida, infundindo-lhe humanidade em ordem a garantir-lhe uma nova realidade” (Peters, 2005, p. 445, traduzido). Para esse projeto, a literatura é percebida como instrumento de realidade e concretude ante as abstrações jurídicas:

[...] O senso ferido de insignificância da literatura, sua inabilidade de alcançar uma sempre almejada, mas nunca conseguida práxis; o senso ferido do direito de alheamento em relação a um humanismo crítico que fizesse frente ao burocrático aparato estatal, seu medo de que o direito poderia ser cúmplice, sua alienação da alienação mesma. Ambos de algum modo fantasiaram sua união com o outro: o direito daria à literatura práxis; a literatura daria ao direito humanidade e agudez crítica (Peters, 2005, p. 448, traduzido).

Essa relação do projeto humanista, para Peters, representa as ambições tanto dos teóricos da literatura quanto do direito. O contato com as narrativas ficcionais possibilitaria aos pesquisadores do direito uma aproximação maior com a realidade da vida humana. Mas tal justificativa é ainda um tanto abstrata:

Uma das grandes preocupações de Weisberg (1989, p. 6-7) é o significado conceitual desse estudo interdisciplinar. Para ele, o *law and literature* possui uma peculiaridade que não pode ser negligenciada; ao buscar auxílio nas ciências sociais (mais especificamente na economia, com a análise econômica do direito), o jurista procura explicar como o direito funciona ou deveria funcionar para atingir determinados objetivos. Mas quando se trata da literatura, esse objetivo não é possível de ser alcançado, porque a literatura não é uma disciplina explicativa (Oliveira, 2019a, p. 409).

A literatura é uma construção estética que, como se viu na seção anterior deste artigo, consiste num recorte de uma realidade verossímil. Dentro da ficção, a fidelidade do autor tende para a realidade da própria

ficção e não necessariamente para um compromisso com o mundo que está fora de ficção, isto é, o mundo do leitor que se aproxima da obra literária:

Tal ‘uso’ da literatura em relação ao direito muitas vezes toma uma forma sentimental. Profissionais do direito são instados a serem menos abstratos e mais humanos, e para tanto a leitura da grande literatura os faria mais sensíveis às debilidades humanas, particularmente (mas não lógica, necessariamente) por meio da literatura que de fato tem o direito como conteúdo. Mas seguramente, muitos dos pesquisadores em direito e literatura vão além. Eles reconhecem que a conexão deve ser diferente da explanatória direito-ciência social, que eles devem ser conceitualmente e formalmente mais autoconscientes ao definirem a conexão. A afirmação geral é essencialmente a de que o direito e a literatura são dois fenômenos culturais paralelos; ambos são tentativas de dar forma à realidade pela linguagem, e ambos estão preocupados com questões de ambiguidade, interpretação, abstração, e julgamento humanístico. As atividades são ambas performáticas e requerem engajamento em alguma combinação de descrição da realidade e julgamento ético (Weisberg, 1989, p. 5-6, traduzido).

A forma sentimental da relação entre direito e literatura criticada por Weisberg aponta em direção a que “[...] o uso da literatura para explicar o fenômeno jurídico tem sido feito de maneira informal, no intuito de mostrar a vida humana de forma dramática – o que é bastante criticável” (Oliveira, 2019a, p. 409). A dramatização da vida humana, quando vista desde a perspectiva jurídica, não contribuiria para a melhor compreensão do direito (menos ainda para sua aplicação) e ainda por cima tenderia a relativizar a percepção do jurista acerca do próprio direito:

Dentro dessa perspectiva que fundamenta o referido projeto [humanista] nos Estados Unidos, a literatura humaniza o direito, sendo associada a um viés positivo, enquanto o direito é vinculado à técnica, um viés negativo. Convencionou-se no espaço jurídico de direito e literatura, portanto, a ideia de que literatura pode tornar o direito melhor (mais humano), sendo tal premissa aceita como válida e, por isso, não criticada⁵ (Oliveira, 2019b, p. 187-188).

⁵ Mais precisamente no ensino jurídico, Gemmette (1989, p. 292) defende a aproximação do direito e da literatura também do ponto de vista humanista: “Com a perda de uma crença contínua na verdade absoluta, já vista como inerente aos textos jurídicos, a exposição aos clássicos pode preparar juristas e juízes para a contemplação da condição humana – uma contemplação necessária se esses juristas e juízes forem engajar-se ativamente com a interpretação de documentos legais”.

Nesse sentido, as pesquisas e associações entre o direito e a literatura partiriam de uma premissa pré-concebida da capacidade humanista natural, por assim dizer, da literatura sobre os profissionais do direito. Essa capacidade, em tese, faria com que o profissional do direito se aproximasse mais da complexidade do real e, portanto, das pessoas a quem o direito é dirigido.

Para tornar ao exemplo da primeira seção deste artigo onde se tentou uma aproximação entre os escritos relacionados ao método APAC – especialmente de seu fundador – e o romance *Cadernos da Casa Morta*, se pôde perceber que a iniciativa humanista de Mário Ottoni não começou como uma abstração mental: ele fundou o método APAC a partir do contato com a realidade carcerária. Esse cenário parece dar mais força ao seguinte argumento de Robert Weisberg (1989, p. 17-18):

É obviamente desejável que o direito seja informado pela voz do concreto, do particular, do empático, do arrebatado. Mas para defender esse ponto sobre o discurso legal não seria necessário recorrer às grandes obras das Humanidades. Por certo, essa parte da pesquisa do direito-em-literatura constitui uma como leitura corretiva. Profissionais ou estudantes de direito são ou deveriam ser perfeitamente conscientes pela análise de casos convencionais que a dor humana ultrapassa a abstração doutrinal, que as regras gerais do direito vivem em tensão e são muitas vezes modificadas pelas histórias particulares das partes no caso.

O contato com o sofrimento humano, para Weisberg, pode muito bem ser percebido pelos estudantes e profissionais do direito em seu trato com cada caso concreto, sem a necessidade de intermediários. Essa suposta dependência do direito em relação à literatura para a percepção da realidade guarda relação com a crítica de Weisberg à visão de T. S. Eliot:

O sonho maravilhosamente perverso de Eliot de um mundo em que o direito e a literatura estão unidos, em que o julgamento de precedentes assombra toda ação presente. Então, a estrutura social primordial de Eliot é um contrato moral perpétuo e, no mundo ideal, a literatura incorpora o contrato. Eliot não quer crença ou mito. Ele não quer uma sociedade onde o direito e as letras tenham um relacionamento rico e interessante. Eliot odeia a ideia romântica moderna de que a poesia não fornece ao leitor um conjunto de regras, mas apenas um guia de medição do significado. Pelo contrário, ele quer lei, e um mundo onde a letra é a lei. A arte é uma visão de um mundo legislado. Ironicamente, Eliot respeita os desvalorizadores da arte, como Trotsky, e teme os adoradores, como Arnold (Weisberg, 1989, p. 14).

Não é o propósito deste artigo comentar a interpretação que Weisberg faz de Eliot. O que vale mencionar é que, para Weisberg, a concepção (ao menos no seu entender) de um artista legislador representa a impossibilidade de crítica ou discussão das leis e ideias (Weisberg, 1989, p. 13). Tal receio pode ser comparado à visão da arte que, para José Ortega y Gasset, se tinha no século XIX:

No se entiende bien el caso si no se le mira en confrontación con lo que era el arte hace treinta años, y, en general, durante todo el siglo pasado. Poesía o música eran entonces actividades de enorme calibre; se esperaba de ellas poco menos que la salvación de la especie humana sobre la ruina de las religiones y el relativismo inevitable de la ciencia. El arte era trascendente en un doble sentido. Lo era por su tema, que solía consistir en los más graves problemas de la humanidad, y lo era por sí mismo, como potencia humana que prestaba justificación y dignidad a la especie. Era de ver el solemne gesto que ante la masa adoptaba el gran poeta y el músico genial, gesto de profeta o fundador de religión, majestuosa apostura de estadista responsable de los destinos universales (Ortega y Gasset, 1966b, p. 383).

O artista era ele mesmo um personagem ante as massas, alguém que – por sua inspiração – percebia mais e além e que, por isso, poderia de algum modo ditar as regras. Sua opinião era sempre ouvida (basta pensar em Victor Hugo) e seu engajamento social aparecia nas obras artísticas. Weisberg parece temer que algo semelhante se repita em determinadas interpretações do diálogo entre o direito e a literatura. Ver a vida humana num aspecto dramático poderia, nesse sentido, ser também uma forma sentimental (e perigosa) de trazer a literatura para o direito. Como Mário Ottoboni não precisou – ao contrário do que se fez na primeira seção deste artigo – ler Dostoiévski para criar o método APAC, o jurista não dependeria necessariamente da literatura para ser mais humano.

Semelhante questionamento levantado sobre se a literatura pode ou não tornar quem estuda e aplica o direito mais humano demanda uma questão anterior, uma questão sobre a própria natureza e objetivos da literatura. A escritora Flannery O'Connor tentou dar uma resposta a essa pergunta:

A segunda característica comum da ficção vem do seguinte: que a ficção é apresentada de tal modo que o leitor tem a sensação de que ela se revela ao seu redor. Isso não significa que ele precise se identificar com os

personagens ou sentir compaixão pelo personagem nem nada disso. Significa somente que a ficção tem de ser amplamente apresentada ao invés de reportada. Outro jeito de dizê-lo é que, embora a ficção seja uma arte narrativa, ela depende muito do drama (O'Connor, 1970, p. 73-74, traduzido).

O autor, ao contrário do artista do século XIX ou do artista-legislador temido por Weisberg, não deve assumir uma posição na ficção, mas apresentar toda a narrativa com imagens (figurativamente falando) que ocorram numa sucessão dramática. A relação entre os personagens de ficção e a sucessão dramática é a própria forma da obra de arte (que não se separa do seu conteúdo):

Isso significa que a obra deve ter o seu sentido dentro de si. Significa que qualquer compaixão abstratamente expressada ou piedade ou moralidade numa peça de ficção é somente um comentário. Significa que não se pode completar uma ação dramática inadequada colocando comentários de sentidos no fim ou no meio ou no começo dela. Significa que quando se escreve ficção se fala *com* personagem e ação, não *sobre* personagem e ação. O senso moral do escritor deve coincidir com seu senso dramático (O'Connor, 1970, p. 75-76, destaque da autora, traduzido).

Quando o autor se intromete a julgar os próprios personagens ao invés de dar-lhes voz e gestos autônomos, ele pode comprometer a obra. Isso independentemente do fato de que suas intenções sejam boas ou ruins; independentemente também de se o leitor concordará ou não com suas opiniões sobre a ação e os personagens. Ao dizer que o senso moral do escritor deve coincidir com seu senso dramático, Flannery O'Connor pretende explicar que o modo de narrar (a forma) e a ação narrada (matéria ou enredo) precisam coincidir para que a obra atinja seus efeitos dramáticos. A preocupação do artista, diante de sua obra, deve ser a de realizá-la. Essa frase soa simplista, mas significa que qualquer engajamento, pretensão social ou opinião que o artista tenha não devem atrapalhar a consecução da obra.

Mas, se a obra de ficção precisa dessa autonomia para sua existência, qual relação ela pode ter com a perspectiva filosófica da vida humana como narrativa? E, mais ainda, como os elementos abordados neste artigo – direito e literatura, perspectiva filosófica da vida humana como narrativa e uma possível aproximação entre ambos – podem ser relacionados quando são levadas em conta algumas das críticas ao projeto

humanista do diálogo entre o direito e a literatura? A primeira pergunta pode ser respondida por um crítico literário:

[...] los ojos del artista en algo han de distinguirse de los del hombre vulgar, y su distinción consiste en ver, como entre sombras y figuras, lo mismo que el filósofo alcanza por procedimientos discursivos, es decir, la médula de las cosas, y lo más esencial y recóndito de ellas. De donde procede que los grandes personajes creados por el arte (que a su manera es creación; y perdonen Zola y sus secuaces) tienen una vida mucho más palpitante y densa que la mayor parte de los seres pálidos y borrosos que vemos por el mundo (Menéndez-Pelayo, 1908, p. 369).

A conexão entre a perspectiva filosófica da vida humana e a literatura se mantém não apesar, mas graças à autonomia da literatura. Que os personagens literários consistam em *intensidades abstratas* e não em vivos retratos da realidade humana comum permite a aproximação do leitor com eles e a tomada, pelo leitor, da forma empregada pelo artista. É possível que a perspectiva filosófica da vida humana como narrativa acabe por cair no sentimentalismo denunciado por Robert Weisberg, mas não é necessário que isso aconteça. A contribuição da literatura para a narrativa biográfica de cada vida humana ocorre quando entra em jogo o conceito, a palavra, resultado da meditação:

Las impresiones forman un tapiz superficial, donde parecen desembocar caminos ideales que conducen hacia otra realidad más honda. La meditación es el movimiento en que abandonamos las superficies, como costas de tierra firme, y nos sentimos lanzados a un elemento más tenue, donde no hay puntos materiales de apoyo. Avanzamos ateniéndonos a nosotros mismos, manteniéndonos en suspensión merced al propio esfuerzo dentro de un orbe etéreo habitado por formas ingravidas. Una viva sospecha nos acompaña de que a la menor vacilación por nuestra parte todo aquello se vendría abajo y nosotros con ello. Cuando meditamos tiene que sostenerse el ánimo a toda tensión; es un esfuerzo doloroso e integral (Ortega y Gasset, 2016, p. 34-35).

Weisberg tem razão ao dizer que o contato com o caso concreto pode despertar a consciência do estudante ou do profissional do direito para a realidade do sofrimento humano. No entanto, esse contato – e essa visão – ainda precisarão ser comunicados. “Solo la visión mediante el concepto es una visión completa; la sensación nos da solo la materia difusa y plasmable de cada objeto; nos da la impresión de las cosas, no las cosas”

(Ortega y Gasset, 2016, p. 47). De certo modo se pode dizer que mesmo a visão do ser humano precisa da palavra: é necessário que o ser humano saiba ver e como que responda à sua visão para que a compreenda:

Antes de se expressar qualquer coisa em forma tangível, é preciso olhos para enxergar. A mera tentativa, portanto, de criar uma forma artística compele o artista a olhar de novo para a realidade; isso requer observação autêntica e pessoal. Muito antes de uma criação ser completada, o artista logra outra e mais íntima façanha: uma visão mais profunda e receptiva, uma consciência mais intensa, um entendimento mais nítido, uma abertura mais paciente para todas as coisas quietas e inconspícuas, um olhar para coisas antes não percebidas. Em resumo, o artista será capaz de perceber a abundante riqueza da realidade com novos olhos; e então, desafiado, por acréscimo obterá a capacidade interior de absorver em sua mente essa colheita tão rica. A capacidade de *ver* aumenta (Pieper, 1990, p. 35-36, traduzido).

Para mencionar ainda outra vez o exemplo da primeira seção deste artigo, tanto Mário Ottoni quanto Fiódor Dostoiévski *viram* o sistema carcerário de perto e comunicaram sua realidade: o primeiro no direito (atuando concretamente) e o segundo na literatura (criando uma obra estética). O que desencadeou suas reações foi a realidade concreta, a experiência humana da prisão observada por um (o jurista) e vivida na própria carne por outro (o escritor). Há de fato uma independência nos dois modos de comunicar essas experiências semelhantes; isso significa que um não precisa do outro. No entanto, é justamente nessa autonomia que pode existir um diálogo. A forma da obra artística, por sua própria natureza, tende a permanecer no tempo: permanece porque apela simbolicamente à medula das coisas (Menéndez-Pelayo, 1908, p. 369). É essa forma mais ou menos permanente que pode ser verificada pelo pesquisador do direito quando ele mesmo não puder comunicar sua experiência. A forma permanece porque, em sua estrutura, tem uma plasticidade de sentido. A observação de Johann Huizinga sobre a relação entre a literatura e a historiografia merece consideração também em se tratando do direito:

La materia plástica de la literatura ha sido y es en todos los tiempos un mundo de formas que es, en el fondo, un mundo histórico. Lo que ocurre es que la literatura puede manejar esa materia sin someterse a los postulados de la ciencia. Las figuras de ese mundo no son, para ella, más que motivos. El valor de sus

creaciones radica en la eficacia representativa o simbólica de estas figuras, no en el problema de su ‘autenticidad’, de ‘cómo suceden realmente las cosas’. Por eso la literatura gusta de crear sus figuras inspirándose con absoluta libertad en su mundo de formas, aunque a veces, por motivos especiales, las saque de la verdadera ‘historia’, es decir, del mundo del pasado, concibiéndolo como lo ‘realmente sucedido’. La literatura descifra constantemente una serie de problemas cósmicos o humanos que la ciencia, con sus formas propias de expresión, no aborda ni se halla tal vez en condiciones de abordar. La fuerza de las formas literarias, comparadas con las de las ciencias del pasado humano y de la sociedad, radica en su absoluta flexibilidad espiritual, en su libertad de composición, en las posibilidades infinitas de sugestión que encierran. Su flaqueza reside, en cambio, en la incoherencia de sus creaciones entre sí y en su eterna vaguedad (Huizinga, 1980, p. 41).

O diálogo entre a literatura e o direito tem, sem dúvidas, seus riscos. Pode chegar até mesmo a empobrecer tanto uma área quanto a outra. Mas, ainda com a consciência desses riscos, o enriquecimento do diálogo tem lugar quando – tanto de um lado quanto do outro – se reconhece que essa interdisciplinaridade não é sempre imprescindível, mas complementar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A consciência dos possíveis riscos – para uma área e outra – na aproximação entre o direito e a literatura é um elemento importante a ser levado em consideração para os pesquisadores que decidam a se aventurar nesse diálogo. Que direito e literatura guardem independência acadêmica não significa que a aproximação não possa existir. Antes o contrário: as duas autonomias, quando consideradas, tendem a contribuir para um diálogo mais frutífero.

As críticas de Weisberg ao projeto humanista, especialmente de que ocorram interpretações sentimentais da literatura tanto em si mesma quanto no direito, merecem consideração. No entanto, a perspectiva filosófica da vida humana enquanto narrativa oferece uma possibilidade de que tal sentimentalismo não ocorra. A narrativa da vida humana, quando considerada intrinsecamente, faz parte da estrutura mesma da vida. E a literatura, ou seja, a forma artística, é uma consequência da necessidade narrativa pré-existente na vida humana.

O exemplo citado na primeira seção do artigo procurou mostrar como a autonomia entre a obra literária de Dostoiévski (*Cadernos da casa morta*) e o trabalho do método APAC na recuperação dos presos pode dialogar pela semelhança expressiva de suas formas. O diálogo não foi essencial (no sentido de constituir a essência própria das formas), mas pode ajudar o pesquisador a se aproximar do problema com uma visão mais ampla: a realidade concreta do sistema carcerário atual e a visão simbólica do sofrimento humano (e até da esperança) na prisão.

REFERÊNCIAS

- BARING, Maurice. Dostoiévsky. In: BARING, Maurice: *Landmarks in Russian Literature*. 2. ed. Nova York: The Macmillan Company, 1912. p. 125-264.
- CACHICHI, Rogério Cangussu Dantas. *Método APAC: o humanismo como caminho para a ressocialização do preso*. 2019. Dissertação (Mestrado em Direito) - Centro Universitário Eurípides de Marília (UNIVEM), 2019.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Cadernos da casa morta*. Tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Editorial Presença, 2003.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2000. E-book.
- FERREIRA, Valdeci Antônio. *Juntando cacos, resgatando vidas: valorização humana – base do método APAC e a viagem ao mundo interior do prisioneiro – psicologia do preso*. 2. ed. Belo Horizonte: Gráfica O Lutador, 2017.
- GAAKEER, Jeanne. Por que o direito precisa das humanidades: julgando a partir da experiência. Trad. de Felipe Zobaran. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 5, n.1, p. 5-14, jan./jun. 2019. Doi:
- GEMMETTE, Elizabeth Villiers. Law and Literature: An Unnecessarily Suspect Class in the Liberal Arts Component of the Law School Curriculum. *Valparaiso University Law Review*, v.23, n.3, p. 267-340, 1989.
- CALVO GONZÁLEZ, José. ‘Salir al Otro’: Afectividad y Justicia en *Mineirinho*, de Clarice Lispector. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 2, n. 1, p. 123-145, jan./jun. 2016. Doi: <http://dx.doi.org/10.21119/anamps.21.123-145>.
- CALVO GONZÁLEZ, José. Subsidios para una historia de la cultura literaria del derecho en Brasil: Francisco de Oliveira e Silva [1897-1989]. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 5, n. 2, p. 613-655, jul./dez. 2019. Doi: <http://dx.doi.org/10.21119/anamps.52.613-655>.
- HUIZINGA, Johan. *El concepto de la historia y otros ensayos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

MACINTYRE, Alasdair. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. 3. ed. Indiana: University of Notre Dame Press, 2007.

MARÍAS, Julián. *La imagen de la vida humana*. Buenos Aires: Emecé, 1955.

MARÍAS, Julián. *Mapa del mundo personal*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

MARÍAS, Julián. *Miguel de Unamuno*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1950.

MARÍAS, Julián. *Persona*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

MENÉNDEZ-PELAYO, Marcelino. *Estudios de crítica literaria*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1908.

O'CONNOR, Flannery. The Nature and Aim of Fiction. In: O'CONNOR, Flannery. *Mystery and Manners: occasional prose*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1970. p. 63-86.

OLIVEIRA, Amanda Muniz. Direito e Literatura: um grande mal entendido? As críticas de Richard Posner e Robert Weisberg ao Direito na Literatura. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 5, n. 2, p. 395-416, jul./dez. 2019a. Doi: <http://dx.doi.org/10.21119/anamps.52.395-416>.

OLIVEIRA, Amanda Muniz. “*Law and Literature*” e *Direito e Literatura*: estudo comparativo entre a produção acadêmica do movimento nos Estados Unidos e no Brasil. 2019. Tese (Doutorado em Direito) – Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019b.

ORTEGA Y GASSET, José. Ideas sobre la Novela. In: ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas de José Ortega y Gasset*. 6. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1966a. t. III. p. 387-419.

ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del arte. In: ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas de José Ortega y Gasset*. 6. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1966b. t. III. p. 353-386.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. Campinas: Livre, 2016.

OTTOBONI, Mário. *Ninguém é irrecuperável; APAC: a revolução do sistema penitenciário*. 2ªed. São Paulo: Cidade Nova, 2001.

OTTOBONI, Mário; FERREIRA, Valdeci Antônio. *Método APAC: sistematização de processos*. Colaboração de Maria Solange Rosalem Senese et al. Belo Horizonte: TJMG, 2016.

PETERS, Julie Stone. Law, Literature, and the Vanishing Real: On the Future of an Interdisciplinary Illusion. *PMLA – Modern Language Association*, v. 120, n. 2, p. 442-543, 2005.

PIEPER, Josef. *Only the Lover Sings: Art and Contemplation*. Tradução de Lothar Krauth. San Francisco: Ignatius Press, 1990.

TRINDADE, André Karam; BERNSTES, Luísa Giuliani. O estudo do direito e literatura no Brasil: surgimento, evolução e expansão. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 3, n. 1, p. 225-257, jan./jun. 2017. Doi: <http://dx.doi.org/10.21119/anamps.31.225-257>.

WEISBERG, Robert. The Law-Literature Enterprise. *Yale Journal of Law & the Humanities*, v. 1, n. 1, p. 1-67, 1989.

Idioma original: Português

Recebido: 23/11/20

Aceito: 25/05/21