



O enredo fragmentado: a força da dor em detrimento da ação em *Os pobres*

The fragmented storyline: the strength of the pain at the expense of action in *The poor*

Míriam Zafalon¹

Resumo: A recusa das convenções literárias e a fragmentação narrativa, demonstrando que a escrita é uma ação sempre inacabada, são características pungentes na obra do escritor português Raul Brandão. Vê-se em *Os pobres* a construção de um cenário de instabilidade do objeto narrado, característica que reporta às bases do Romance Lírico, cujas especificidades subvertem a forma burguesa de narrar, manejando a linguagem com espírito criador.

Palavras-chave: Raul Brandão. Enredo fragmentado. Os pobres. Romance lírico.

Abstract: The refusal of literary conventions and the fragmented narrative, demonstrating that writing is always an unfinished action, are harrowing characteristics in Portuguese writer Raul Brandão's work. It is in *The poor* the construction of a scenario of instability of the object recounted, a characteristic that relates to the Lyric Novel bases, whose specificities subvert the bourgeois way of narration, manning the language with creative spirit.

Keywords: Raul Brandão. Fragmented storyline. *The poor*. Lyrical novel.

Sobre o subgênero Romance Lírico

Sendo um espaço de comunicação, a narrativa, segundo Barthes (1976), desenvolve as potencialidades do narrador e do leitor, ressignificando seus papéis no decorrer do discurso. A narrativa, para Barthes, vai além do conteúdo, fornecendo meios para a abstração das áreas que determinam sua substância: os elementos sociais, históricos, econômicos e ideológicos. Ainda que o romance assuma o posto de "tradicional" não se pode apreciá-lo, fruí-lo se for lido desvinculado de todo o imenso contexto que o cerca.

Anatol Rosenfeld (1973), acerca da literatura e da arte, demonstra que a evolução do romance reflete a transformação do pensamento do homem em todos os setores da sociedade e da cultura:

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura

¹ Doutoranda em Letras (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá. Participante do grupo de pesquisa *Identidade e Sujeito (s) na literatura*, da Universidade Estadual de Maringá.

do modernismo. À eliminação do espaço ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (ROSENFELD, 1973, p. 80).

O *sujeito líquido*, atestado por Bauman (2001), é um dos pontos de referência para a narrativa finissecular, cuja especificidade decorre da configuração dos conflitos humanos, retirando-se do enquadramento sólido que caracterizava a arte anterior. Trata-se de um indivíduo que salta constantemente em busca do desconhecido, objetivando sentir-se “em casa”, distante do deslocamento do “lugar algum”. Diante do esvaziamento dos valores prezados até o começo do século XX, o herói do romance moderno precisou recriar-se e suceder tentativas de autocriação, construindo uma identidade que, apesar dos esforços, jamais alcançará um resultado uno e coeso.

Ralph Freedman (1963), em *The lyrical novel*, apresenta o romance lírico, buscando na obra de Herman Hesse, André Gide e Virginia Woolf as marcas da subjetividade, da presença avassaladora do “eu”. Para Freedman, o autor recria o mundo, expondo o estado íntimo, na busca incessante da existência do ser, como faria um poeta:

A poesia lírica sugere a expressão de sentimentos ou de temas em formas musicais ou pictóricas. Combinando traços de ambos, o romance lírico transfere a atenção do leitor de homens e eventos para um desenho formal. O habitual cenário de ficção torna-se uma textura de imagem e os personagens aparecem como personas do eu. (FREEDMAN, 1963, p. 1, tradução nossa).

A narrativa lírica difere-se na narrativa realista no sentido de trazer para reflexão temas que questionam a condição humana, por meio de simbologias, aproximando-se das narrativas míticas. As personagens tanto representam quanto procuram no decorrer de suas trajetórias, a veia existencial. Observe-se, a propósito do recorte que se faz da trágica existência humana, a fala de Guerra Junqueiro, na carta-prefácio de *Os pobres*: “Os seus ladrões, assassinos e meretrizes, não roubam, não matam, não copulam: sofrem. Sofrer, eis o seu mister. Mouca, Luíza, Gêbo, Gabiru, - pseudônimos. O nome real, o nome verdadeiro de todos eles é um só: a Dor” (BRANDÃO, 1925, p. 16).

Gullón (1984) afirma que muitos foram os termos empregados para nomear o romance lírico: subjetivo, psicológico, lírico, interiorizado, poético, poemático, fragmentado, entre outros. Tais nomenclaturas devem-se às características presentes nesse estilo de romance: o caráter de interiorização, o fluxo de consciência, o monólogo interior, a ruptura da linearidade temporal, a exigência de um leitor ativo que recria livremente sem ser infiel ao texto original. O romance lírico é, portanto, a experiência estética na qual o sentido passa a ser o próprio sentidor e o sujeito transfigura-se na sensação provada. Portanto, o estabelecimento de uma classificação fechada dos gêneros constitui um equívoco. O romance lírico atesta a fusão da prosa e da poesia, tomando como base o formato romanescos. Prova-se, assim, que o sentido maior da arte, e em especial da arte literária, é o de elevar o espírito humano, independentemente da fixação de gêneros. Para Gullón, esse caráter de fusão de sentimentos e ações possui uma similitude com o Impressionismo, já que o movimento dá extrema importância às sensações, aos sentimentos e emoções. No Impressionismo, vê-se a valorização do efeito provocado pelas emoções da alma, que constituem verdadeiramente o enredo. As imagens formadas pela imaginação têm um valor especial, pois materializam percepções sobre a realidade, causando momentos de epifania, não havendo a urgência de narrar, mas a necessidade de “evocar”.

Afastando-se da rigidez do cientificismo e das ideologias reinantes, o enredo do romance lírico faz-se de poesia e romance, ora particularizando, ora universalizando as questões humanas, distribuindo-as pelos fragmentos do mundo diegético que vivificam o ato enunciativo. Pela pena criativa de Raul Brandão, é possível vislumbrar a associação entre prosa e poesia, o enredo separado em muitas partes e construído

[...] através de uma sensibilidade impregnada dessa espécie de *lirismo do sofrimento* balizado entre o belo e o horrível, entre o sonho e o grotesco. E assim é levado a mostrar os ‘dramas que se não podem narrar, como ele próprio dirá nas páginas de uma das suas obras de ficção em que, realmente, alguma – pouca – ficção existe’ (SIMÕES, 1978, p. 724, apud GOULART, 1997, p. 19).

O enredo fragmentado em *Os pobres*

O autor de *Os pobres* debruça-se sobre o drama da existência humana, imbuído em sofrimento que conduz à morte. Suas personagens corporificam a humilhação, a dor de viver, e são construídas por intermédio de uma escrita poético-filosófica, que reflete

sobre o mundo real vivificando os absurdos da condição da humanidade. Para tanto, as condições de foco narrativo, tempo e espaço, por exemplo, não se encontram esboçadas com rigidez, pois referem-se a dramas que são, simultaneamente, locais e universais, contextualizados no momento histórico e atemporais. Raul Brandão rompe com a linearidade do tempo e da sintaxe narrativa, circulando entre os símbolos da dor, da Árvore, do Hospital e da morte, entre outros.

Pela primeira vez a Árvore de saguão deitara flor, mas que flor! Que simulacro de flor e à custa de que sofrimento! Cada flor era um grito – cada flor da Árvore imensa que cobria a pedra e o Hospital. Eles dois enchiam o mundo – dum lado a Árvore, do outro o Hospital (BRANDÃO, 1925, p. 292-293).

A enunciação do texto caminha da temática central da miséria humana a subtemas como a violência, a angústia, fazendo perceber, segundo Pareyson (1993), as lancinantes dores existenciais por meio de uma arte que busca em si a forma apropriada para especificar a dor em seu esplendor.

Pode-se resumir o enredo de *Os pobres* como um conjunto de impressões acerca de indivíduos marginais, todos eles miseráveis, que vivem numa grande cidade, representando “tipos”, como a mulher que se prostituiu por causa da fome, o filósofo sonhador (Gibiru), os vagabundos, os ladrões, enfim, todo o “enxurro” humano, seguindo a denominação de Brandão, a visão da degradação e da ruína. Ou seja, todo o material do qual o poeta necessita para produzir sua obra-prima:

De que precisam os poetas para fazer uma obra de gênio? De dor. O sofrimento cria. [...] Pois a dor, fio a fio, como o luar, dá vida ao sonho.

Para se criar é preciso sofrer. Hoje e sempre só a dor é que dá vida às coisas inanimadas.

[...] A dor dá a vida e não é a própria vida: cria, redime, obra prodígios e nada há que se comunique, que convença, que torne os homens irmãos como ela... (BRANDÃO, 1925, p. 76 a 78).

São personagens desacreditadas, aflitas, chorosas, que se lamentam e se anulam cada vez mais diante das dificuldades da sobrevivência, sujeitando-se às privações como se fosse um destino pré-determinado, inexaurível e irremediável. O enredo se compõe, portanto, de quadros que relatam a vida dos pobres, em capítulos independentes e

completos, nos quais se desenha a simultaneidade e o dinamismo da vida, que é uma sucessão de fatos ininterruptos e de estados psicológicos e espirituais contínuos. Sobre a perspectiva subjetiva e independente da narrativa, Langer (1980) afirma que as ações do texto ficcional devem traduzir uma ilusão verdadeira, que convença o leitor da veracidade dos fatos. Desta forma, o real empírico é re-significado na obra de arte, excedendo os limites do externo, buscando correspondências no mundo interior das personagens, do “eu”.

A relação com o texto brandoniano exige do leitor uma mudança de perfil: o enredo passa a ser compartilhado, não há mais espaço para a pura contemplação, as vicissitudes e as sensações contraditórias atingem a zona de conforto do receptor, desestabilizando-o, desconstruindo-o. A “ordem” se faz por meio da “desordem” da linearidade, pensada como forma de problematizar a transformação do homem e do mundo que o cerca. Raul Brandão utiliza de tais recursos modernos como forma de expandir sua genialidade literária e subjetiva, fazendo de sua obra um projeto estético inovador, um produto pensado e maturado, jamais fruto de uma escrita desordenada ou meramente impulsiva.

A marca registrada em *Os pobres*, como na obra brandoniana em geral, é a da fragmentação, característica pungente no romance do século XX, e que traz maior relevância a todos os aspectos estruturais das narrativas. Para Rosa Goulart (1990), a fragmentação permite que o leitor se veja no texto, numa interação que leva a representar o meio que o rodeia: uma sociedade desagregada, em busca de unidade. Por outro lado, a escolha da escrita do romance lírico pode ser inferida como um regresso ao mundo profundo do “eu”, por meio da poesia, já que só a narrativa não daria conta de expor os mais íntimos sentimentos provocados no ser que vive a crise da sociedade e o desmoronamento da dignidade e individualidade do sujeito:

Dêem-me a vida que devem viver os seres e as coisas a quem ninguém ensina a vida: que bebem a largos sorvos a existência: em quem a vida corre desordenada e esplêndida. Quero enfim isto: ser; não fingir, mas ser; não viver da tua vida, mas da minha própria vida (BRANDÃO, 1925, p. 197-198).

A narrativa de *Os pobres* faz emanar um sentimento forte de pessimismo, acentuando o prisma decadentista da obra brandoniana. O enredo existe, mas a obra se destaca pela reflexão, pelos questionamentos acerca do devir, pela busca de explicações para o inexplicável que é a miséria humana, pela busca inconsciente da morte: “Vamos ambas ao rio, quere? Eu não me importo de morrer. Mais vale acabar” (BRANDÃO, 1925,

p. 268). “Tudo se acaba na cova. Chegada a nossa hora, acaba-se também a desgraça” (BRANDÃO, 1925, p. 310). É possível, ainda, inferir que tal desejo pela morte pode ser a única forma de emancipação, de sair da inautenticidade vivida por essas personagens. A impotência humana, flagrada pelo enredo repleto de arestas e pontos em aberto, poderia ser reduzida a partir do momento em que os indivíduos ressignificassem suas existências, seus papéis e encontrassem na morte a única salvação para a vida.

As personagens não são dotadas de forças suficientes para apressar sua morte, por isso vão vivendo sua não-vida, sofrendo inevitavelmente e fazendo os outros sofrerem, à custa da própria violência que é a única ação que conhecem e da qual são todas vítimas. Mais que a história de cada um, importa verificar como seus sentimentos confusos e fragmentados revelam o seu sentir do mundo. Para Gabiru, por exemplo, “O universo é o sonho dolorido de Deus” (BRANDÃO, 1925, p. 79). A teoria desta personagem remete à fala de Gullón quando diz

La textura de la novela lírica, su espacio verbal, hormiguea de sensaciones multiformes donde lo impalpable se hace palpable. Esquivo momento de percepción, tan fugaz y deslumbrante como el relámpago: una luz se apaga, una flor cae, un sabor devuelve al pasado..., apenas nada; nada que em potencia ES todo y se desvanece al contacto de los dedos que intentan retenerlo, de la pluma que quiere preservarlo. Evocación, sería La palabra, y evocar el verbo, [...] (GULLÓN, 1984, p. 20).

A presença da morte no enredo é elemento revelador nas obras brandonianas, marca que revela uma identificação com o Expressionismo. O recorte expressionista pode ser notado todas as vezes em que se percebe a exteriorização da subjetividade, sobretudo por intermédio de imagens hiperbólicas e grotescas, como a propósito da descrição do tratamento dado às prostitutas: “Ao vir a noite põem-se as prostitutas a cantar; entre as pedras ressequidas e o ruído humano põem-se as prostitutas a cantar. São pobres seres de descabro e piedade, lama que o homem gera de propósito para o gozo” (BRANDÃO, 1925, p. 53).

Cada um ali arranca a máscara, transforma-se, fica um ser nu: as feições endurecem, o riso é atroz. O homem tem vontade de ouvir gritos. Paga, maltrata. É lodo, não há que ter piedade. [...] Elas

sabem que nasceram para sofrer e resignam-se: o esgoto é necessário (BRANDÃO, 1925, p. 108).

Ainda que a morte seja uma suposta solução, as quimeras não vividas insistem na esperança da vida e materializam o processo de evasão da realidade, como se constata na referência à personagem Gêbo:

[...] Talvez o sonho dos humildes seja inútil e grotesco. Talvez seja. Mas nele entram também, como nos sonhos grandiosos, como em todos os dramas da existência, as estrelas, o céu e o inferno. Entra Deus. E isto pesa toneladas. No sonho desta figura entrava ao mesmo tempo uma ternura extraordinária. O seu desespero era ternura... (BRANDÃO, 1925, p. 149).

Por se tratar de um romance do “eu”, o enredo não resolve os conflitos, não existe uma síntese para os dramas vividos, nem uma conclusão que sugira mudanças para as vidas sub-humanas; sobrepõe-se a qualquer inútil tentativa de resolução, a lição de que “A dor ara o céu cheio de estrelas e os seres humildes” (BRANDÃO, 1925, p. 327). A obra constrói a representação simbólica do contexto na virada para o século XX, no qual os fatos narrados provêm da ruptura com o pensamento tradicional, permeados por um alto grau de lirismo.

A narrativa lírica de *Os pobres* mostra o “enxurro” dos humildes, seus sacrifícios por uma existência dolorosa e ao mesmo tempo redentora de todos os pecados terrenos. As personagens vivem num submundo urbano, fadadas ao fracasso, à tragédia, enredadas pelo grotesco; são espectros de perplexidade, cuja vida constitui uma tentativa desesperada de sobrevivência, mas que em muitos momentos clamam pela morte, visto que não encontram a presença confortadora da religião e de Deus. Nesta fala da personagem Morto, observa-se a subserviência do pobre que se sente o instrumento, para o bem ou para o mal, segundo os desígnios divinos: “Deus foi que me criou, Deus não se importa. Que tenho eu que fazer neste mundo? Só mal. É porque Deus me criou para o mal” (BRANDÃO, 1925, p. 286).

Por outro lado, os pobres ainda encontram algum alento na crença da presença de Deus, supervalorizando o divino em detrimento da vida terrena material, conforme alerta Gabiru em sua filosofia:

As coisas desprezadas são as melhores da vida: a paz, as horas esquecidas, a água desnevada que se bebe, os minutos de silêncio em que se sente Deus conosco.

De que serve acumular ódios, ambições, riquezas? Não é isto de mais para uma vida terrena?

[...] Deus vive ao pé de ti, contigo, toca-lo a toda hora. Que precisas para o sentir? Amor.

Vive uma vida simples, a vida de que os pobres se aproximam, com emoção e o teu pedaço de pão negro, olhando o prodigioso mistério, e serás feliz (BRANDÃO, 1925, p. 276 a 278).

As problemáticas individuais e as indagações sobre a existência e o mundo trazem certa heterogeneidade às personagens, complexificando suas inquietações e dramas, dotando-os de maneiras particulares de comportamento diante das adversidades. A narração vai acontecendo em forma de fragmentos de histórias, digressões que desvelam as relações e as trajetórias vividas pelas personagens. A maneira de apresentar os capítulos, sem uma sequência narrativa tradicional, justapondo histórias entrecortadas, propicia um estilo “desmontável” ao texto, atestando a importância de cada uma das partes dentro do todo que é a obra. Por outro lado, as tramas individuais são interligadas, seguem um caminho único, construído por intermédio da afinidade entre as dolorosas experiências de cada personagem, indo desembocar no fim desolador da narrativa maior, que abarca aos miseráveis pertencentes ao “enxurro”. Pode-se afirmar que a estrutura que compõe o romance é construída a partir de microcontos (capítulos) que vão se juntando e formatando o enredo específico de cada personagem em seu reduto, até chegar ao enredo geral, que abrange todos os pequenos braços deste grande rio de vozes, que abrange a todos sob o signo da mesma dor.

Percebe-se que a obra prefere tratar das infinitas possibilidades delineadas pelos dramas íntimos e abissais das personagens a conter-se num emaranhado de fatos contados linearmente, consoante a tradição romanesca sempre buscou. Os monólogos interiores e as memórias surgem aflitivamente, desenhando as imagens de desesperança, frustração enunciadas a partir da descrição de alguns acontecimentos e das posturas das personagens em relação à sua sina. O enredo é, na verdade, a base em que se ancoram os sentimentos evocados com a máxima subjetividade, conduzindo a infinitas digressões, tanto para causar reflexões filosóficas sobre a existência quanto, e especialmente, para demonstrar efeitos de liricidade.

O caminho percorrido pelo enredo global se distribui em diferentes direções, manifestado pelas diferentes vozes que enunciam a narrativa. No primeiro capítulo, é dada voz à personagem Gabiru, que se posiciona como narrador, apresentando-se como aquele que vive no ponto mais alto daquele lugar:

Neste casarão onde moro a toda hora se ouve o ruído da levada; corre sempre como as torrentes desordenadas e esplêndidas. Prega o inverno bravio, o vento e os aguaceiros passam, mas escutai, escutai!...

São meus vizinhos, lá embaixo mulheres perdidas, ao pé de mim dois casados, e na trapeira um gato-pingado, a quem chama S. José (BRANDÃO, 1925, p. 33).

No decorrer do texto, o narrador vai, paulatinamente, distribuindo a enunciação para algumas personagens (selecionadas), de maneira a democratizar e pluralizar prismas de diferentes pontos. O narrador central “empresta” a vez e a voz a algumas personagens que passam a sedimentar esse conglomerado polifônico, seres estes a quem se privilegia com o direito de falar, em detrimento de outros que não possuem a ousadia e a força necessárias para assumir seu próprio discurso.

A fragmentação de vozes e do enredo em geral ainda que pareçam desordenadas, desconstruindo a narrativa tradicional, não deixam de marcar a trajetória das personagens e de serem enunciadas por meio de um ato narrativo, repleto de subjetividade e lirismo. Para Goulart (1990, p. 33), “É, afinal, quando os factos narrados se transformam em pretextos, ou melhor, em *pré-textos* que engendram outros textos (líricos), que a narrativa é secundarizada e a lírica se torna por algum tempo a dominante”.

Considerações finais

O romance em questão atinge o subgênero “lírico” graças às possibilidades inquietantes de realização estética que sugere, voltando-se para profundíssimos questionamentos existenciais do homem. Trata-se de um novo estilo de romance, cuja construção representa os homens e mulheres dotados de novas expectativas no início do século XX. Os conflitos externos e internos configuram um mergulho profundo nas questões humanas, por meio de indagações que gritam por socorro e soluções para o caos do mundo. Veja-se: “Para que vive esta ralé? Levantam-se derreados, para cavar, para berrar, para que lhes dêem um pedaço de pão e só se deitam no sepulcro. Caminho

sem sonho. Da vida coube-lhes este quinhão amargo: o cansaço, a humilhação e a fome” (BRANDÃO, 1925, p. 34).

O homem configurado na obra retrata a fragmentação, elemento específico do estilo de narrativa rarefeita do romance lírico, evidenciada na alta subjetividade das personagens, prevendo a tendência modernista que celebra a divisão humana em muitas partes, sem saber o que fazer com as antigas identidades unificadoras que norteavam a vida e a sociedade, conforme explica Hall (2003). *Os pobres*, e também outras obras brandonianas, atinge tal fragmentação em todos os setores da narrativa, mostrando um complexo enunciado de vozes entrecortadas, histórias de diferentes personagens, ainda que todas unidas pela degradação e miséria material e espiritual.

Embora Raul Brandão tenha sido denominado como poeta em prosa ao invés de romancista, fato reiterado até mesmo por Guerra Junqueiro, no prefácio de *Os pobres*, quando diz “O poeta dos Pobres não é um romancista” (BRANDÃO, 1925, p. 15), sabe-se que a obra brandoniana inaugura um novo viés narrativo para a literatura portuguesa e universal. É possível que os equívocos de nomenclatura ao autor e à sua obra se deem pelo excesso de sensibilidade que a obra retém e requer de seus leitores. Brandão é um artista de vanguarda, trouxe avanços inusitados à cena narrativa, deixando leitores e críticos de sua época surpresos e estupefatos com sua arte.

As histórias contadas, ora pelo narrador, ora pelas personagens, constituem-se num interminável emergir e submergir das desgraças e de seus respectivos desgraçados, ainda que seja possível inferir que todos os envolvidos na lama da nulidade jamais sairão de vez da indigência e da miséria. Segundo a filosofia de Gabiru: “A desgraça é sempre boa – porque aproxima o homem dos desgraçados” (BRANDÃO, 1925, p. 275). Ou ainda: “Na terra só os pobres sabem ser desgraçados” (BRANDÃO, 1925, p. 326). Os infelizes pobres, no dizer de Gabiru, são responsáveis pela utopia do viver: “Eu sou mais feliz do que os que riem, e antes quero conviver com os desgraçados do que com os outros. Deles tiro emoção para o meu sonho” (BRANDÃO, 1925, p. 73).

O fato de o enredo estar relegado a segundo plano não faz com que a obra seja de menor valor; ao contrário, o enaltecimento do “ser” e do mergulho no mais profundo recôndito humano para extrair sua essência, faz valer a obra como uma vasta e densa lição de filosofia. A fragmentação constante em toda a obra confirma-se nas histórias das personagens, que vão sendo narradas aos poucos, particularizando o mundo de desamparo e dor de cada uma delas, ao mesmo tempo em que generaliza o processo de perdição e o abandono que as une. A dimensão da totalidade ainda existe, visto que o *enxurro* formado pelos pobres materializa um todo de experiências de aniquilação diante

da vida. Todavia, as microhistórias anunciam o fim de uma ordenação linear, com diferentes vozes que demonstram a crise finissecular decadentista.

Bibliografia

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BRANDÃO, Raul. *Os pobres*. 7. ed. Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1925.

FREEDMAN, Ralph. **La novela lírica**. Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf. Barcelona: Barral Editores, 1972.

GOULART, Rosa Maria. **O trabalho da Prosa**. – Narrativa. Ensaio. Epistemologia. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1997.

_____. **Romance lírico**: O percurso de Vergílio Ferreira. Lisboa: Bertrand, 1990.

GULLÓN, Ricardo. **La novela lírica**. Madrid: Catedra, 1984.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Trad. Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**. Trad. Ana M. Goldberger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973.